

V.17

Julho - Dezembro 2023

N.34



RuMoRes

Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 34, V. 17 (2023)

Julho – Dezembro de 2023

ISSN: 1982-677X

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática. A revista é voltada para a divulgação de artigos científicos, resenhas e entrevistas que contribuam para o debate sobre crítica de mídia e comunicação, com textos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de autores/as com titulação mínima de doutor/a ou doutorando/a, vinculados a instituições de ensino superior, recebendo-os em sistema de fluxo contínuo. Os artigos devem ser encaminhados em arquivo word, fonte TNR 12, espaçamento 1,5, seguindo as orientações encontradas nas “Condições para submissão”. A revista conta com apoio da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

Para conhecer o site, acesse: www.revistas.usp.br/rumores

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: rumores@usp.br

Facebook: www.facebook.com/revistarumores

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: www.usp.br/midiato

Outras informações podem ser obtidas pelo email: midiato@usp.br

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Instagram: www.instagram.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

DOAJ
 Latindex
 LatinRev
 Portal SEER
 Portal de Periódicos da Capes
 WZB

Editoria Científica

Rosana de Lima Soares
 (Universidade de São Paulo)
 Marcio de Vasconcellos Serelle
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
 Ercio Sena
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
 Cláudio Rodrigues Coração
 (Universidade Federal de Ouro Preto)

Conselho Científico e Editorial

Ana Lúcia Enne
 (Universidade Federal Fluminense)
 Angela Prysthon
 (Universidade Federal de Pernambuco)
 Athina Karatzogianni
 (University of Leicester)
 Atilio José Avancini
 (Universidade de São Paulo)
 Beltrina Corte
 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
 Catherine Driscoll
 (University of Sydney)
 Daniel Gambaro
 (Universidade Anhembi Morumbi)
 Eduardo Vicente
 (Universidade de São Paulo)
 Eduardo Victorio Morettin
 (Universidade de São Paulo)
 Eliza Bachega Casadei
 (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
 Eneus Trindade Barreto Filho
 (Universidade de São Paulo)
 Felipe da Silva Polydoro
 (Universidade de Brasília)
 Felipe de Castro Muanis
 (Universidade Federal de Juiz de Fora)
 Fernando Resende
 (Universidade Federal Fluminense)
 Gislene Silva
 (Universidade Federal de Santa Catarina)
 Ivan Paganotti
 (Universidade Metodista de São Paulo)

José Carlos Marques
 (Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aidar Prado
 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Juliana Doretto
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Laura Loguercio Canepa
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Lídia Marôpo
 (Instituto Politécnico de Setúbal)

Manuel Fernández-Sande
 (Universidad Complutense de Madrid)

Maria José Brites
 (Universidade Lusófona do Porto)

Maria Luisa Sanchez Calero
 (Universidad Complutense de Madrid)

Mayra Rodrigues Gomes
 (Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Oscar Armando Jaramillo García
 (Fundación Universitaria del Área Andina e Universidad Tecnológica de Pereira)

Rogério Ferraraz
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha
 (Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Sam Bouricer
 (Université de Lille)

Samuel Paiva
 (Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
 (Universidade Tuiuti do Paraná)

Sara Pereira
 (Universidade do Minho)

Tatiana Siciliano
 (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Vander Casaqui
 (Universidade Metodista de São Paulo)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
 (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Equipe Editorial

Amanda Souza de Miranda
 (Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas
 (Universidade de São Paulo)

Cintia Liesenberg
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Eduardo Paschoal de Sousa
 (Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
 (Faculdade Paulus de Comunicação)

Jennifer Jane Serra
 (Universidade de São Paulo)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman
 (Universidade de São Paulo)

Maressa de Carvalho Basso
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/ Poços de Caldas)

Renata Costa
 (Universidade de São Paulo)

Sofia Franco Guilherme
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Thiago Siqueira Venanzoni
 (Centro Universitário FMU Fiam Faam)

Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior
 Vice-Reitora: Maria Armanda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora
 Brasilina Passarelli
Vice-Diretor
 Eduardo Henrique Soares Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
 Mateus Araújo Silva
Vice-Coordenador
 Eduardo Santos Mendes

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Giovanna Macedo

Diagramação

Tikinet | Ilário Bortoloso Junior

Catálogo na Publicação
 Serviço de Biblioteca e Documentação
 Escola de Comunicações e Artes da
 Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias /
MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. – v.17, n.34, 2023-

São Paulo: ECA/USP, 2023-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: www.revistas.usp.br/rumores

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

7 EDITORIAL

DOSSIÊ

- 13 Emmanuelles tropicais:** apropriações brasileiras, conservadorismo e transgressão
Tiago José Lemos Monteiro e Laura Loguercio Cánepa
- 37 Copiando O Homem que Copiava:** intertextualidades, fragmentos e autoria
Eduardo Miranda Silva
- 55 K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro:** melodrama e literacia midiática
Maria Cristina Palma Mungioli, Lígia Prezia Lemos e Tomaz Affonso Penner
- 77 Os realismos do true crime:** estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*
Marina Burdman, Tatiana Helich e Vera Follain de Figueiredo
- 95 #ANJO:** Explorando a produção e o consumo de memoriais a vítimas de crimes reais em plataformas de redes sociais
Bianca Souza Biadeni e Gisela G. S. Castro
- 116 “O sofrimento amoroso do homem”:** misoginia e discurso de ódio na literatura masculinista de autoajuda
Mayka Castellano e Vinícius Machado Miguel
- 136 Justiça com a própria câmera:** imagens vigilantes e cultura participativa nas mídias
Felipe da Silva Polydoro
- 158 Plataformas coprodutoras de conteúdo infantil:** governança e moderação no YouTube
Renata Tomaz
- 182 Curiosidade em ruínas:** discurso curatorial e imaginários populares dissidentes
Icaro Ferraz Vidal Junior e Mauricio de Bragança
- 201 Espaços do samba no filme O Pai da Rita**
Samuel Paiva

222 Podcasts narrativos de não ficção: apontamentos sobre o cenário de produção espanhol
Eduardo Vicente

242 Os referenciais geoculturais na crítica jornalística de cinema: um estudo de caso a partir de *Bacurau*
Vinícius Oliveira Rocha e Sonia Aguiar

ENTREVISTA

266 A essência da teoria do jornalismo: entrevista com Marcos Paulo da Silva
Luciano Maluly

EDITORIAL

Dossiê Especial “Cultura das Mídias – 20 anos”: intertextualidades, intermedialidades e práticas sociais

Em face da complexidade, diversidade e centralidade que a cultura midiática vem adquirindo, torna-se premente investigar questões a respeito das naturezas da crítica de mídia, dos lugares onde ela se encontra, dos sujeitos que a praticam e das perspectivas teóricas que a orientam. Diante desses desafios, a partir de 2023, a **RuMoRes** passa a integrar a Rede de Pesquisa em Cultura Midiática – Metacrítica, divulgando investigações e reflexões desse campo de investigação. Assim, a revista recebe artigos dedicados ao estudo da crítica relacionada às mais diferentes expressões da cultura midiática que tragam contribuições teórico-metodológicas sustentadas em análises reflexivas e estudos circunscritos em duas instâncias: a crítica de produções midiáticas em diversos formatos, linguagens, tecnologias e gêneros; e a análise de críticas veiculadas pela mídia por diferentes agentes socialmente reconhecidos como parte dessa prática.

Consolidando essas mudanças, em seu número 34, **RuMoRes** lança uma edição especial comemorativa dos 20 anos de atividade do GT Cultura das Mídias nos encontros anuais da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Desde 2003, o grupo busca promover criticamente debates em torno do papel exercido pelos meios e ambientes de comunicação nos processos de constituição de hegemonia. Tomando como ponto de partida as tensões articuladas por sujeitos que disputam modelos de representação cultural, simbólica e identitária atravessados pelas relações de poder, os temas tratados mobilizam aportes teóricos, metodológicos e analíticos nos quais é possível interpretar os fenômenos comunicacionais em sentido expandido.

É nessa direção que o Cultura das Mídias tem desempenhado um importante papel não apenas nas discussões relativas ao campo da comunicação e das mídias, mas, ainda, na formação de gerações de pesquisadores (docentes e discentes) que têm

participado do grupo ao longo dessas duas décadas. A contribuição do GT para a reflexão sobre a crítica da cultura midiática é um traço marcante dos textos nele apresentados, discutindo, entre tantas possibilidades, as questões do próprio conceito de crítica de mídia, as diferentes maneiras de se fazer exercícios de crítica de mídia e ainda o conceito e práticas de metacrítica. O foco principal da discussão, portanto, recai sobre práticas discursivas diversas, postas em circulação nos diferentes meios e nas variadas plataformas.

Em suma, interessa-nos, no âmbito da cultura das mídias, a problematização na interface entre meios de comunicação e sociedade. Tais discussões também se apresentam na dimensão da cultura pública e nas políticas e estratégias culturais postas em desenvolvimento pelas instituições e sujeitos. Cabe ainda ressaltar que as análises desenvolvidas no GT Cultura das Mídias acabam por interrogar diversos meios de expressão, superando as perspectivas teórico-metodológicas tradicionais, sedimentadas a partir das disciplinas isoladas, com abertura para perspectivas teóricas e críticas transdisciplinares e de forma que os diálogos travados ampliem o campo de pesquisa e investigação.

O dossiê desta edição – organizado por Tatiana Siciliano, Ercio Sena e Rosana Soares, coordenadores do GT Cultura das Mídias nas edições de 2022 e 2023, e na configuração de 2024 – reúne, desse modo, onze trabalhos que foram ali apresentados e catalisam questões para se pensar as mídias como um espaço propulsor de políticas de identificações, adesões e consensos em consonância com a cultura dominante, mas também como lugar de negociações, de deslocamentos, de reconfiguração de crenças e valores em decorrência de processos contra-hegemônicos. É na arena midiática que práticas discursivas ganham materialidade e operam mecanismos de significação. Tais procedimentos, da ordem do simbólico, dos imaginários e das políticas de representação, refletem processos de tradução interculturais e podem configurar, sobretudo, novas práticas de leitura capazes de gerar uma reflexão em torno das questões de enunciação, narrativa e discurso.

Intertextualidades, apropriações e pilhagens são discutidas pelos autores Tiago José Lemos Monteiro e Laura Loguercio Cánepa em "*Emmanuelles tropicais: apropriações brasileiras, conservadorismo e transgressão*". A partir de um mapeamento da produção de filmes nacionais derivados do clássico do cinema erótico, *Emmanuelle* (França, 1974), o artigo investiga os *rip-offs* brasileiros e reflete sobre a construção da memória do cinema

nacional popular – em um contexto autoritário do governo militar – em diálogo com as tendências da produção internacional de *sexploitation*.

Autoria, cópia e intertextualidade também são colocadas em debate por Eduardo Miranda Silva em “Copiando *O Homem que Copiava*: intertextualidades, fragmentos e autoria”. O texto discute importantes questões relacionadas a produtos e processos comunicacionais, ao colocar em perspectiva os conceitos de autoria, originalidade, intertextualidade, apropriação e cópia, em meio às práticas intermediárias contemporâneas e às pressões jurídicas dos direitos autorais e das patentes. O ensaio promove tal reflexão a partir de um caso específico: a descoberta da apropriação não autorizada da ideia central do filme *O Homem que Copiava* (Brasil, 2003), de Jorge Furtado, pelo cineasta indiano Swathi Bhaskar na obra cinematográfica *Currency* (Índia, 2009).

Gêneros narrativos e literacia midiática ganham destaque em “K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro: melodrama e literacia midiática”, de Maria Cristina Palma Munglioli, Ligia Prezia Lemos e Tomaz Penner e “Os realismos do *true crime*: estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*”, de Marina Burdman, Tatiana Helich e Vera Follain de Figueiredo. O primeiro artigo discute uma tendência que vem ocorrendo nas plataformas de streaming: a expansão de produções seriadas ficcionais locais para um amplo mercado, com características narrativas que possibilitam seu consumo global. A questão que se coloca é o aumento expressivo dos K-dramas na Netflix Brasil. Na compreensão da popularidade dos K-dramas pelo público brasileiro, o trabalho aponta como chave analítica as características melodramáticas da produção ficcional sul coreana, que asseguram literacia e interpretação do mundo, já conhecidas pelo público brasileiro, graças à tradição da telenovela como matriz cultural. O segundo texto aborda a construção do gênero policial, partindo do piloto das séries *The Staircase*, lançada em 2022 pela HBO, e a série documental de mesmo nome, da Netflix (2018). Desse modo, reflete sobre a construção narrativa de produções audiovisuais que se valem de recursos das linguagens documental e ficcional para referenciar o crime, engajar e gerar no espectador um efeito de realidade.

Narrativas de crime também são acionadas e compartilhadas nas plataformas digitais. Bianca Souza Biadeni e Gisela Grangeiro da Silva Castro, em “#ANJO: explorando

a produção e o consumo de memoriais a vítimas de crimes reais em plataformas de redes sociais”, destacam o consumo simbólico da morte e do luto por meio de produtos comunicacionais, a partir da produção de narrativas em homenagem às vítimas de crimes, compartilhadas em plataformas digitais.

Ganham visibilidade nas diferentes mídias temáticas que reforçam a retórica do ódio e do justicamento. O “discurso” torna-se, assim, um termo-chave para se compreender como operam os processos de rejeição, reconhecimento e consumo. Em *“O sofrimento amoroso do homem: misoginia e discurso de ódio na literatura masculinista de autoajuda”*, Mayka Castellano e Vinícius Machado Miguel trazem uma análise da estrutura do discurso de ódio em forma de aconselhamento perpetrado por manifestações misóginas na internet. Com fontes que reproduzem essa prática em torno de um masculinismo ressentido, a racionalidade e superioridade do homem são afirmadas com pretensões científicas em detrimento dos movimentos feministas.

Felipe da Silva Polydoro, em *“Justiça com a própria câmera: imagens vigilantes e cultura participativa nas mídias”* foca na discussão da vigilância social nos produtos do jornalismo policial. Para isso, recupera antigos programas policiais de grande audiência, relacionando-os aos processos de disciplinarização repressiva, conforme a perspectiva foucaultiana. Trabalha a ênfase dada à participação do espectador no trabalho de vigilância e compartilhamento de informações numa articulação que envolve a mídia, o aparato policial e a audiência desses programas.

Com a intensificação da cultura participativa nos novos ambientes midiáticos surgem várias discussões sobre os processos de governança e responsabilidade das plataformas. Nesse sentido, Renata Oliveira Tomaz, com *“Plataformas coprodutoras de conteúdo infantil: governança e moderação no YouTube”*, discute a experiência da criança no YouTube e, por meio da análise documental, empreende uma pesquisa exploratória das diretrizes referentes à produção e circulação do conteúdo infantil. Compreendendo as plataformas como coprodutoras de conteúdos, na medida em que moderam e modelam os conteúdos que circulam nas redes, a pesquisa coloca em perspectiva questões fundamentais no campo das mídias como segurança e direitos das crianças no ambiente digital.

Os discursos curatoriais são considerados atos comunicacionais para Icaro Ferraz Vidal Junior e Mauricio de Bragança em “Curiosidade em ruínas: discurso curatorial e imaginários populares dissidentes”. Os autores adotam uma abordagem decolonial para refletirem sobre a história das exposições. Objetos em exibição não são neutros, constroem simbolicamente imaginários a partir dos modos de expor, lógicas classificatórias e publicização dos acervos e coleções propostas por seus curadores. O artigo parte de exemplos que desafiaram os limites impostos pela forma-museu, como a do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao dar protagonismo no espaço museal para escolas de samba, colocando lado a lado os parangolés de Hélio Oiticica com a bandeira brasileira criada pelo carnavalesco Leandro Vieira para o desfile da Mangueira de 2019.

Os diálogos e deslizamentos intermediáticos entre cinema, escola de samba e música servem ao processo reflexivo de Samuel Paiva em “Espaços do samba no filme *O Pai da Rita*”. O autor – a partir da análise do filme *O Pai de Rita* (2021), dirigido por Joel Zito Araújo – propõe um estudo intermidial em torno de personagens que se relacionam com as escolas de samba da capital paulista, a música de Chico Buarque e a espacialidade proposta na obra de Milton Santos. *O Pai da Rita* associa o espaço do Bixiga à cultura negra, como reconhecimento e resistência às violações e ao apagamento da população afrodescendente. Por sua vez, a crescente produção de podcasts jornalísticos ou documentais em diversos países, especialmente na Europa, é tematizada por Eduardo Vicente em “Podcasts narrativos de não-ficção: apontamentos sobre o cenário de produção espanhol”, em que o autor apresenta resultados de pesquisa realizada naquele país sobre as práticas de *podcasting* realizadas por grupos atuantes na área de jornalismo, com destaque para temáticas voltadas à diversidade.

De modo complementar ao dossiê e voltando à crítica jornalística, o artigo “Os referenciais geoculturais na crítica jornalística de cinema: um estudo de caso a partir de *Bacurau*”, de Vinícius Oliveira Rocha e Sonia Aguiar, apresenta uma análise da crítica produzida em torno do filme brasileiro *Bacurau*, codirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Tomando como procedimento metodológico a análise temática, o foco da pesquisa concentra-se nos perfis e estilos discursivos dos críticos, buscando demonstrar como diferentes repertórios influenciam os argumentos utilizados nas críticas.

Finalmente, a entrevista realizada por Luciano Maluly com o pesquisador Marcos Paulo da Silva, intitulada “A essência da teoria do jornalismo”, aborda a construção de um pensamento crítico que possibilita a análise glocal dos fenômenos relacionados ao jornalismo, entre eles a desinformação, e fornece elementos para a crítica da cobertura jornalística e para os estudos da comunicação.

Os textos desta edição da revista discutem, em perspectivas plurais, questões relacionadas a produtos e processos comunicacionais na cultura midiática, abrangendo reflexões sobre práticas de produção, circulação e recepção em diferentes mídias, bem como processos de construção de gostos e repertórios estéticos, posicionamentos políticos e dinâmicas sociais. Temáticas importantes em face da centralidade das mídias em nosso tempo e que apontam, ao mesmo tempo, para as transformações e reiteraões presentes na cultura midiática.

Boas leituras!

Tatiana Siciliano (PUC Rio)

Ercio Sena (PUC Minas)

Rosana Soares (ECA-USP)

dezembro de 2023

Emmanuelles tropicais: apropriações brasileiras, conservadorismo e transgressão

Tropical Emmanuelle(s): Brazilian appropriations, conservatism, and transgression

Tiago José Lemos Monteiro¹ e Laura Loguercio Cánepa²

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). E-mail: tjmonteiro@gmail.com.

2 Doutora em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: loguerciolaura@gmail.com.

Resumo A proposta deste artigo é discutir um período crítico para a indústria cultural brasileira no processo de urbanização e modernização do país (a década de 1970) por meio da observação dos modos de circulação de um grupo de filmes que dialogou com tendências internacionais do cinema por meio da prática do “similar nacional”. No caso, interessa à pesquisa os filmes brasileiros derivativos do clássico do cinema erótico *Emmanuelle*, de 1974: *Emmanuelle Tropical* (1977), de J. Marreco; *Emmanuello...o belo* (1978), de Nilo Machado; e *A Filha de Emmanuele*, dirigido em 1980 por Osvaldo de Oliveira.

Palavras-chave Emmanuelle; cinema brasileiro; sexploitation; década de 1970; rip-off.

Abstract This article discusses a key period for the Brazilian cultural industry during the country’s urbanization and modernization in the 1970s by observing the modes of circulation afforded to a group of films that dialogued with international trends in cinema as ‘national rip-offs’. This research focuses on Brazilian films derived from the erotic classic *Emmanuelle* (1974): *Emmanuelle Tropical* (1977), by J. Marreco; *Emmanuello... o belo* (1978), by Nilo Machado; and *A Filha de Emmanuele* (1980), by Osvaldo de Oliveira.

Keywords Emmanuelle; Brazilian cinema; sexploitation; 1970s; rip-off.

O período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 viu o surgimento de ondas de produção cinematográfica popular e de gênero em variados contextos nacionais, com expressivo retorno de bilheteria em seus respectivos mercados internos, em países da periferia da indústria do cinema, como Brasil e México, mas também em outros territórios com indústrias cinematográficas mais estáveis, como Japão e Austrália. Ainda que se trate de uma produção diversa, é possível identificar elementos comuns nesses cenários: a posição periférica em relação a Hollywood, sobretudo no que diz respeito à distribuição e exibição; a apropriação sistemática dos códigos de um ou mais gêneros narrativos populares, às vezes dentro de um mesmo filme; a exploração frequente de temas considerados tabu ou controversos (sexo, drogas, sangue, violência), pelo seu valor enquanto atração; a adoção da prática do “similar nacional”, com o objetivo de aproveitar a repercussão de algum êxito de bilheteria internacional adaptado ao contexto cultural nacional. Os “similares” de baixo orçamento de

sucessos do cinema hollywoodiano – também chamados de *rip-offs* – são comumente descritos de forma depreciativa, sendo a manifestação menos discutida das inúmeras modalidades de *multiplicidade audiovisual* (KLEIN; PALMER, 2016), abordagem ampliada da noção tradicional de intertextualidade que também inclui sequências, franquias, *reboots* etc.

Alguns filmes brasileiros foram influenciados pela lógica do *rip-off*, e isso se deu de maneira intensa no contexto de produção da pornochanchada paulista dos anos 1970, na região conhecida como Boca do Lixo, bem como em sua contraparte carioca, batizada de Beco da Fome. Parte desses filmes eram faroestes inspirados no modelo italiano dos *spaghetti westerns*, como *Rogo a deus e mando bala* (Osvaldo de Oliveira, 1972). Outra parte era formada por thrillers sobrenaturais e histórias de ação ou policiais com o objetivo de aproveitar sucessos hollywoodianos como *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), que gerou *Exorcismo negro* (José Mojica Marins, 1974); *Inferno na Torre* (John Guillermin, 1974), reelaborado por Jean Garrett em 1977 como *Noite em chamas*; e *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), objeto da paródia de Adriano Stuart, *Bacalhau* (1976). Houve ainda fenômenos do cinema asiático imitados no Brasil, como em *Kung-fu contra as bonecas* (Adriano Stuart, 1975), além de outras tendências inspiradas pelo cinema europeu, entre as quais as comédias eróticas em episódios que estiveram na origem da própria pornochanchada (ABREU, 2006, p.143-144). E, embora alguns filmes pudessem ter conotações satíricas, a maioria desejava mesmo faturar em cima do que atraía o público potencial das obras-base, aproveitando-se inclusive da dificuldade de parte da audiência em acompanhar as legendas dos filmes estrangeiros.

Os similares nacionais feitos no Brasil dificilmente podem ser considerados meras cópias de suas matrizes, devendo-se à combinação de perspectivas locais com (assim percebidas) questões mais globais. Esse é o caso dos *rip-offs* brasileiros de *Emmanuelle*, como pretende-se discutir neste trabalho. O filme *Emmanuelle* (1974), dirigido por Just Jaeckin e estrelado pela holandesa Sylvia Kristel, tornou-se o mais famoso *soft-porn* da década de 1970, tendo originado inúmeras continuações e imitações. E, embora *Emmanuelle* de Jaeckin tenha permanecido proibido pela censura no Brasil até 1980, o *hype* em torno do filme não tardou a chegar ao país. Com isso, em uma demonstração de sagacidade comercial das distribuidoras nacionais, logo começaram a aparecer no circuito exibidor alguns filmes que ostentavam “Emmanuelle” ou “Emanuelle” em seus títulos. O cinema

nacional também criou sua primeira versão de *Emmanuelle* antes dela chegar por aqui: *Emmanuelle Tropical* (1977), de J. Marreco, seguido por *Emanuello... o belo* (Nilo Machado, 1978) e *A Filha de Emmanuele* (Osvaldo de Oliveira, 1980).

Ao observar os *rip-offs* brasileiros de *Emmanuelle*, este trabalho se insere em um esforço de investigação que tem por objetivo o registro e a discussão das memórias da produção cinematográfica popular dos anos 1970 que trate os filmes como documentos de sua época, atravessados pelas ambiguidades que caracterizaram a cultura midiática brasileira dos anos 1970, quando o processo de ampliação do mercado e liberalização dos costumes vieram acompanhados da censura promovida pela Ditadura Militar (1964-1985). Para isso, a reflexão foi organizada da seguinte maneira: em um primeiro momento, discute-se a questão dos *rip-offs*. Depois, são feitas algumas considerações sobre o que chamamos, a título de provocação conceitual, de um “Emmanuelleverso”. Por fim, examina-se as tramas e os modos de circulação dos filmes brasileiros diretamente inspirados em *Emmanuelle*.

O cinema de gênero e as multiplicidades audiovisuais

Fruto da Segunda Revolução Industrial, o cinema compartilha com o ideário da modernidade o elogio da inovação e da novidade, ao mesmo tempo em que se insere no contexto das preocupações capitalistas com o lucro e o mercado. Seu reconhecimento como arte, bem como sua produção consoante procedimentos e rotinas industriais, entretanto, não são premissas que acompanham o cinema desde os seus primórdios, sendo apenas por volta da década de 1920 que tais percepções começam a se consolidar – seja por meio da proliferação de vanguardas pautadas por um desejo de experimentação e questionamento da narrativa clássica, seja pela afirmação desta última, por meio da implementação do sistema de estúdios e da segmentação da produção em torno de gêneros narrativos codificados.

A polarização entre arte e mercado não é exclusiva do campo cinematográfico, mas parece ter encontrado nele um terreno propício para florescer, sobretudo graças à contemporaneidade partilhada entre o cinema e outras mídias decorrentes da reprodutibilidade técnica discutidas por Walter Benjamin. A necessidade de retorno financeiro como forma de manter a sustentabilidade da indústria vai, progressivamente, forçando o cinema a recorrer de maneira sistemática a estratégias de autorreferenciação, mediante o

emprego de fórmulas narrativas; adaptações; reincidência de *plots* e personagens; ou mesmo explícita remissão a um determinado texto dentro de outro texto, expandindo o conceito de intertextualidade (STAM, 2003) rumo à noção de *multiplicidade* (KLEIN; PALMER, 2016).

A perspectiva das *multiplicidades audiovisuais* parte do entendimento de que nenhum texto é produzido ou consumido em um vácuo de sentido. Assim, ainda que espectadores não partam de nenhuma informação prévia sobre quem produz ou do que trata uma obra fílmica, o simples visionamento do cartaz, ou o estilo dos créditos de abertura, já são capazes de acionar um conjunto de referências prévias. Em alguns casos, a mobilização desse repertório se dá de forma menos direta; em outros (nos quais a lógica das multiplicidades se coloca de modo mais escancarado), o próprio prazer da fruição depende desses acionamentos. Fazem parte da lógica das multiplicidades as franquias; as sequências e prequelas; os remakes; os reboots; os ciclos; os universos; as adaptações, entre outras modalidades de intertextualidade expandida – ou de transtextualidade – frequentes no decurso das últimas quatro décadas.

O objetivo desta pesquisa não é esmiuçar as particularidades de cada categoria, muito menos tratá-las como compartimentos estanques e imunes a eventuais sobreposições. Nosso interesse reside na discussão daquela que talvez seja a multiplicidade menos legitimada e de mais baixo valor simbólico de todas, posto que parece levar ao extremo a ideia de uma submissão às regras do mercado, sacrificando desejos de inovação ou originalidade: refere-se aos *rip-offs*, *knock-offs*, *copycat films* ou *mockbusters*, os quais poderiam ser livremente traduzidos como “filmes de cópia” ou “de imitação”. Trata-se de filmes cuja feitura é movida pelo impulso de capitalizar o sucesso de bilheteria de algum produto audiovisual recente, com o máximo de retorno em um mínimo de tempo. Ou seja, para que um *rip-off* seja eficaz e eficiente, ele precisa ser realizado, distribuído e lançado enquanto a obra de referência se encontra em evidência: como consequência, e a exemplo da lógica dos filões, a tendência é que *rip-offs* sejam produzidos de forma rápida e concentrada, encontrando seu esgotamento a curtíssimo prazo (BASCHIERA, 2016; DAVIS, 2017).

Se a própria discussão sobre multiplicidades audiovisuais é recente no âmbito dos estudos de cinema, a bibliografia sobre filmes de cópia é ainda mais incipiente, e não só:

a quase totalidade dos trabalhos existentes trata as noções de *rip-off* e seus sinônimos como conceitos dados, quando a própria ideia de que tais títulos consistem em meros fac-símiles oportunistas de uma suposta “obra original” precisaria ser problematizada, visto que essa retórica tende a apenas reforçar o caráter ilegítimo destes e, paradoxalmente, elevar o valor incontestado do texto-base.

Além disso, muitas das expressões em inglês carregam um sentido associado à contrafação ou a um sentimento de engodo em quem consome tais produtos, como se o espectador que assistisse a uma versão italiana do *Tubarão* de Spielberg como *L'ultimo squalo* (Enzo G. Castellari, 1981) não detivesse o menor discernimento acerca do que estava prestes a assistir. Em vez disso, nos parece mais produtivo aderir à ideia de que parte substancial do apelo de um “filme de cópia” reside na promessa de prazeres equivalentes que o derivado seria capaz de oferecer, mediante um custo bastante inferior para quem produz, e não raro se mostrando mais acessível a quem consome – não só em termos de simplicidade narrativa, mas sobretudo no que diz respeito ao circuito exibidor preferencial desse tipo de obra, quase sempre composto por salas situadas em zonas urbanas menos privilegiadas, onde o preço do ingresso tende a ser mais baixo (HUNTER, 2009).

Tentativas de complexificar o debate sobre a prática do similar nacional como evidência de um processo de apropriação cultural, por sua vez, acabam esbarrando em outros senões: ora atribuindo ao imaginário proveniente de Hollywood uma centralidade que acaba por desconsiderar outros protagonismos (SMITH, 2017), bastante comuns quando se referem a contextos audiovisuais periféricos, ora – em um nítido esforço de legitimação desse campo de estudos – expandindo a noção de *rip-off* de tal maneira que, por exemplo, todo e qualquer filme com um predador animal assassino e fora de controle vira um possível derivado de *Tubarão*, não importando se a obra em questão tenha sido lançada mais de dez anos depois (ou mesmo antes) do longa de Steven Spielberg (VEREVIS, 2016).

Por último, mas não menos importante, um olhar mais atento e empático para os filmes usualmente identificados pelo senso comum como sendo *rip-offs* decerto há de revelar que são raríssimos os casos de decalque puro e simples de uma obra original: ainda que pareça nítido o desejo de recriar situações ou mesmo emular enquadramentos, o que a maioria dos filmes de imitação estará de fato realizando é um processo de apropriação de

múltiplas matrizes de referência, quase sempre em interseção com aspectos e características socioculturais locais. Tal reconhecimento nos autorizaria a efetuar uma aproximação insuspeita entre a lógica subjacente aos filmes de cópia e as táticas de *poaching* [caça furtiva] apresentadas por Michel de Certeau e atualizadas por Jenkins (1992), segundo as quais o texto pode ser tratado como um terreno no qual é possível adentrar furtivamente, com o intuito de se apropriar, de forma quase sempre indébita, dos elementos necessários à própria subsistência. Aqui, podemos pensar em modos de produção cinematográfica com aspirações industriais, porém radicados em contextos periféricos e às bordas dos mecanismos oficiais de financiamento, que encontra(ram) nessas táticas de bricolagem criativa uma forma possível de se tornarem autossustentáveis. Nesse sentido, é comum que tais práticas apareçam associadas a um ou mais filões de comprovado apelo de bilheteria junto ao público internacional, além de serem pautadas por um viés sensacionalista característico do cinema de exploração (ou *exploitation*) igualmente em voga no mesmo período histórico abrangido por este trabalho (SCHAEFER, 1999; TOHILL; TOMBS, 1995).

Emmanuelleverso



Figura 1: Cartaz original do filme *Emmanuelle*

Fonte: Disponível em: <https://shorturl.at/IGKT2>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Para dimensionarmos o impacto que *Emmanuelle* provocou no Brasil – que então vivenciava censura aos produtos culturais promovida pela Ditadura Militar e, simultaneamente, um período em que iniciativas estatais como a “cota de tela” de 112 dias por ano para o cinema nacional proporcionaria amplo crescimento do cinema erótico popular, sob uma perspectiva de celebração de certa identidade nacional (RAMOS, 1983) – é necessário também complexificar a própria noção de *rip-off*. Alvo de controvérsias por ocasião de seu lançamento na França, o filme foi imediatamente proibido pela Censura Federal brasileira, tendo sua exibição liberada apenas no ano de 1980 – época em que diversas obras de semelhante teor começavam a ter sua circulação autorizada no país por força de liminares judiciais amparadas no suposto teor artístico e não pornográfico de tais títulos, como no episódio envolvendo *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, de 1974, liberado em 1979).

Salvo em caso de acesso clandestino a uma cópia do longa, ou de contato com o filme de Jaeckin em algum circuito estrangeiro, é possível aventar a hipótese de que os produtores de *Emmanuelle Tropical*, de 1977, tenham adentrado o Emmanuelleverso por meio das inúmeras multiplicidades derivadas do filme de 1974, sejam elas de caráter paratextual – por meio da leitura do livro homônimo autobiográfico atribuído a Emmanuelle Arsan, publicado na França em 1967; de artigos publicados na imprensa; ou das quatro sequências oficiais pertencentes ao “primeiro ciclo” da personagem – e é no que diz respeito às multiplicidades não oficiais que parte de nosso interesse reside.

Digressionemos um pouco pela vastidão do Emmanuelleverso. Antes mesmo do filme de Jaeckin, existe um longa intitulado *Io, Emmanuelle*, produção italiana de 1969 dirigida por Cesare Canevari e protagonizada por Erika Blanc, igualmente baseado nas (supostas) confissões eróticas de uma mulher – no caso, a italiana Graziella di Prospero. Do primeiro ciclo após 1974, por sua vez, temos três sequências diretas com a presença da atriz Sylvia Kristel – *Emmanuelle L'antivierge* (Francis Giacobetti, 1975), *Goodbye Emmanuelle* (François Leterrier, 1977) e *Emmanuelle 4* (Francis Leroi e Iris Letans, 1984, parcialmente filmado no Brasil e no qual, mediante uma insólita cirurgia de mudança facial, Mia Nygren assume o lugar de Sylvia Kristel) – e duas de teor narrativo e estilístico radicalmente distintos, além de protagonizadas por outras atrizes, mas que ostentam os números 5

(Walerian Borowczyk, 1987) e 6 (Bruno Zincone e Jean Rollin, 1988) em seus títulos. Kristel retornaria ao Emmanuelleverso uma vez mais para *Emmanuelle au 7ème ciel* (Francis Leroy, 1993), no mesmo ano em que tem início a produção de um segundo ciclo francês com a personagem, agora encarnada por Marcella Wallerstein, o qual por sua vez se desdobrou em sete longas-metragens feitos para a TV.

Entretanto, no mesmo ano da primeira sequência oficial, registra-se o lançamento do primeiro derivado de procedência italiana: *Emanuelle Nera* (Bitto Albertini, 1975 – a supressão do segundo “m” é proposital, para contornar possíveis *imbroglios* com direito autoral), em que Laura Gemser interpreta pela primeira vez a intrépida fotojornalista Emanuelle “Mae” Jordan, à qual retornaria em mais cinco ocasiões, todas sob a direção de Joe D’Amato: *Emanuelle nera – Orient reportage* (1976), *Emanuelle i gli ultimi cannibali* (1977), *Emanuelle – perché violenza alle donne?* (1977), *Emanuelle in America* (1977) e *La via della prostituzione* (1978). Bitto Albertini chega a dirigir um *Emanuelle Nera 2* em 1976, mas neste a personagem-título é interpretada por Shulamith Lasri, e em 1977 tem o seu *Il mondo dei sensi di Emy Wong* rebatizado como *Yellow Emanuelle* em alguns mercados.



Figuras 2 e 3: Cartazes originais de *Emanuelle Nera* e *Yellow Emanuelle*, ambos dirigidos Bitto Albertini.

Fontes: Disponível em: <https://shorturl.at/dlpEG> e <https://shorturl.at/qsuE0>. Acesso em: 10 nov. 2023.

O prolífico D'Amato estenderia a parceria criativa com Gemser por um punhado de outros títulos, nos quais a grife Emmanuelle está direta ou indiretamente presente, muito embora não façam parte do ciclo inaugurado com *Emmanuelle Nera*, como é o caso de *Eva Nera* (1976). Já Gemser ficaria associada à personagem, sobretudo em filmes que exploram seu fenótipo considerado “exótico” e que, consoante a demanda do circuito exibidor, foram devidamente rebatizados de modo a sugerir uma possível conexão com o Emmanuelleverso: fazem parte desse ciclo obras como *Emmanuelle on taboo island/ La spiaggia del desiderio* (Enzo D'Ambrosio, 1976), *Emmanuelle in the country* (Mario Bianchi, 1978), *I mavri Emmanouella/ Emmanuelle, queen of Sados* (Ilias Mylonakos, 1980) e *Violenza in un carcere femminile/Emmanuelle Reports from a Women's Prison a.k.a. Emmanuelle in Hell* (Bruno Mattei, 1982), entre outros.

Por fim, temos outro conjunto de títulos que, de forma mais dispersa em termos de procedência e sob pretextos diversos, estabelecem sua própria interseção com o Emmanuelleverso: na França, temos *Néa/ A young Emmanuelle* (Nelly Kaplan, 1976) e *Annie* (Massimo Dallamano, 1976), além do *crossover* com o universo da Emmanuelle Negra *Velluto nero* (Brunello Rondi, 1976). Da Bélgica, vem a primeira *Fille d'Emmanuelle* (Jean Luret, 1975), cinco anos antes do homônimo brasileiro; a Alemanha contribui com *Emmanuelle in Oberbayern* (Jurgen Enz, 1980); e mesmo um filme de artes marciais intitulado *Sha shou ying*, identificado online como *Kung Fu Emmanuelle* (John Liu, 1982).

Mas, afinal, o que constitui esse Emmanuelleverso? Qualquer tentativa de circunscrição temática esbarra na diversidade de apropriações e releituras que foram feitas a partir do filme de Jaeckin. Um elemento comum a todas as obras é a presença de uma protagonista feminina às voltas com os impasses morais da busca pela liberdade sexual. O grau de agência dessas personagens, contudo, também varia bastante, na medida em que não apenas a maior parte dos títulos é roteirizada e dirigida por homens, como também os processos pelos quais suas respectivas protagonistas passam é balizado pelas expectativas e intervenções de personagens masculinos. Nesse sentido, o *Emmanuelle* de 1974 é ambivalente na maneira como pauta a “autodescoberta” sexual da protagonista pelos impactos que isso causaria na relação com seu marido Jean (Daniel Sarky), ou na centralidade que um personagem como o pedante e misógino Mario (Alain Cuny) passa a desempenhar no terço final do longa (CHAFFIN-QUIREY, 2004).

Passados quase 50 anos, os títulos pertencentes ao ciclo original são os que mais transbordam conservadorismo, algo que se manifesta na própria relação da protagonista com o mundo do trabalho: afinal, nestes, Emmanuelle ostenta com orgulho a condição de membro das classes privilegiadas (esposa de diplomata que é), a qual lhe permite circular pelo jet set internacional, povoado por quadras de tênis e restaurantes de luxo. A celebração desse imaginário, não raro, deriva para o etnocentrismo celebratório, na medida em que as tramas desses filmes costumam ser ambientadas em territórios considerados exóticos, como a Tailândia (no longa de 1974), as Ilhas Seychelles (em *Adeus, Emmanuelle*), o Chipre (em *I mavri Emmanouella*) ou mesmo o Brasil (*Emmanuelle 4*).

Nos títulos pertencentes ao ciclo da Emanuelle Nera, por sua vez, a ênfase no exotismo das locações e o caráter de *travelogue* que as narrativas apresentam, em certa medida, estão longe de ser atenuados. Em contrapartida, temos uma Emanuelle em nada conformada com a inserção passiva nos círculos burgueses por onde transita, dada sua condição laboral de fotojornalista de renome e seu engajamento em pautas como o tráfico de mulheres e a prostituição internacional. A defesa da liberdade sexual, bem como os longos e rebuscados solilóquios em torno da busca irrestrita pelo prazer que caracterizam os filmes com Sylvia Kristel; entretanto, gradativamente, cedem lugar à exibição de atrocidades, sobretudo nos títulos dirigidos por Joe D'Amato, nos quais tem-se desde canibalismo à zoofilia, passando por recriações bastante realistas de um suposto *snuff movie*.

À medida que as conexões com a obra-base se tornam mais tênues, e o nome Em(m)anuelle se torna pretexto para a interpelação menos ou mais justificada de certos *leitmotifs*, ainda assim, persiste a ideia de uma assimetria conflituosa entre o desejo por uma sexualidade sem freios e as restrições morais impostas pelo contexto que serve de *background* às tramas, seja ele um convento (*Suor Emanuelle*), uma prisão (*Violenza in un carcere femminile*) ou mesmo uma estação espacial (como no ciclo de telefilmes estadunidenses *Emmanuelle in Space*, de 1994, estrelados por Krista Allen).

Afirmar com certeza quais títulos derivativos de *Emmanuelle* desfrutaram de circulação comercial no Brasil antes da estreia no país do longa original, em 1980, a ponto de terem servido de inspiração para os produtores brasileiros, é tarefa árdua. O fato de parte substancial dessas obras não ter por endereçamento primário as salas consideradas

“lançadoras”, antes sendo majoritariamente destinadas aos cinemas de bairro, subúrbio e interior, coloca um obstáculo adicional ao impulso de pesquisa, visto que os veículos de imprensa *mainstream* de então, como a *Folha de S.Paulo* ou *O Globo*, sequer dedicavam a esses títulos os famosos “tijolinhos de programação”, em que dados sobre título original e equipe técnica poderiam ser, pelo menos, inferidos.

Sabe-se, com certeza, que *Io, Emmanuelle* foi lançado no Brasil em fevereiro de 1975, como apenas e tão somente *Emmanuelle* (BIÁFORA, 1975, p. 16). Em agosto de 1979, por sua vez, ainda é possível identificar vestígios de uma *Emanuelle* em exibição no Cine Can-can (na Rua Conselheiro Nébias, região central de São Paulo, em programa duplo e contínuo com um filme chamado *A casa dos amores proibidos*), e sobre o qual podemos aventar a hipótese de que se trata do filme de Cesare Canevari, considerando que essa era uma época na qual os filmes tendiam a permanecer em cartaz por anos a fio.

CAN-CAN R. Cons. Nébias
197. Tel. 222-2494 A casa dos
amores proibidos. Emmanuelle
21a Desde 9h.

Figura 4: Programação do Cine CanCan em 1979 com uma *Emanuelle* [sic] em cartaz.

Fonte: acervo online *Folha de S.Paulo*, quinta-feira, 9 ago. 1979, p. 45.

Outras evidências contribuem para sustentar a hipótese de que os produtores das incursões brasileiras pelo Emmanuelleverso podem ter tido contato em primeira mão com os longas derivados: em 24 de novembro de 1978, o Cine Rancho, localizado na Rua General Couto de Magalhães (nos arredores da Estação da Luz, região central de São Paulo), anunciava um programa triplo e contínuo desde as nove horas da manhã até a meia-noite, composto por *Mulheres violentadas*, *O vingador anônimo* e *Emanuelle de Tokio* [sic]. A mesma sala, em 31 de agosto de 1979, anunciava a exibição de um *Emanuelle segunda época*, em uma programação da qual também faziam parte *O importante é amar* e *Revelação de prostituta*, mas é praticamente impossível encontrar maiores detalhes sobre a obra. No Rio de Janeiro, por sua vez, *Emanuelle de Tóquio* [sic] compunha uma sessão dupla com *Bruce, o dragão invencível contra Shao-lin* no Cine Rex (situado no circuito de salas que

compunha a Cinelândia carioca) em junho de 1978, e pelo que a sinopse nos permite inferir – “o filme complementar, japonês, aborda o relacionamento de um homem com a amante e, em retrospecto, sua vida com a esposa, que morreu três anos antes” (CINEMA..., 1978, p. 6) – talvez se trate da produção japonesa da Nikkatsu, *Tokyo Emmanuelle Fujin* (Akira Katô, 1975).

Expediente comum a que os distribuidores recorriam consistia em se aproveitar da proibição do filme de Jaeckin como forma de promover todo e qualquer filme estrelado por Sylvia Kristel como apresentando conexões ou sendo supostamente mais ousado do que a *Emmanuelle* original, procedimento muito comum no universo do *exploitation* e que, aqui, acometeu os longas *Alice* (Claude Chabrol, 1976, porém estreado em 1978) e *La marge* (Walerian Borowczyk, 1976), rebatizado de *Porque agrado os homens* por ocasião de seu lançamento em 1977; ou então, de forma ainda mais assertiva, agregar “Emmanuelle” ao nome de um filme apenas em função da presença de Kristel no elenco, como é o caso de *René la Canne* (François Girod, 1977), aqui lançado como *Emmanuelle – privilégio de poucos* (e que esteve em cartaz no Cinema Windsor, também no centro da capital paulista, em abril de 1980).

É entre os estertores dos anos 1970 e a alvorada da década de 1980 que os genéricos de *Emmanuelle* desembarcam com força total no país, antes mesmo da liberação do filme de Jaeckin. *Emanuelle Nera* de Bitto Albertini (também creditado como Albert Thomas) inaugurou o filão, em dezembro de 1979; por ocasião de seu lançamento tardio, houve certo esforço da imprensa da época em contextualizar o fenômeno dos inúmeros derivados de *Emmanuelle* – que o crítico de *O Estado de S. Paulo*, de forma algo desinformada, resumia a apenas nove títulos – bem como estabelecer paralelos entre este filão e a sempre desprezada produção erótica nacional.

Trata-se da primeira das oito imitações da *Emmanuelle* original [...]. Sob o ponto de vista das cenas de sexo, *Emanuelle nera* não é muito superior aos pornodramas e pornochanchadas soft brasileiros. [...] Não chega a existir uma história e a motivação de tudo o que acontece é inexistente [...]. O que mais se destaca, além da generosa nudez das mulheres, são as paisagens africanas; [...] como talvez nenhum outro filme antes, *Black Emanuelle* acaba funcionando mais como filme turístico do que como fita erótica. [...] Mesmo assim, nossos produtores que se cuidem. Se não melhorarem a embalagem dos nossos produtos [...], vão ter pela frente perigosos [...] concorrentes, com muito mais possibilidade de êxito que os produtos “cafonas” e desagradáveis das nossas Bocas do Lixo. (MOTTA, 1979, p. 17)

Em maio de 1980, o longa de Jaeckin é finalmente liberado pela Censura Federal, e talvez como forma de contornar quaisquer ruídos provocados pela profusão de *rip-offs* que o precederam (“tudo o que você viu era falso e apelativo”, Figura 5), o filme é promovido nos jornais de grande circulação da época como *Emmanuelle, a verdadeira*. A liberação do filme abre uma porteira que viabilizará, inclusive, a chegada ao país dos demais títulos do ciclo original, embora sequer estes tenham sobrevivido incólumes às particularidades do combalido aparelho censor brasileiro: por ter ficado mais tempo retida nos escritórios da Censura Federal em virtude do caráter quase explícito de algumas cenas, *Emmanuelle 2* conseguiu a proeza de chegar às salas nacionais em fevereiro de 1981, pouco mais de seis meses depois que *Adeus, Emmanuelle*, a parte 3, já havia sido lançada (BIÁFORA, 1981, p. 43) – dado que, evidentemente, foi explorado de forma retumbante pela distribuidora do longa.



Figura 5: Anúncio brasileiro da estreia de *Emmanuelle*.

Fonte: acervo online *Folha de S.Paulo*, domingo, 11 mai. 1980, p. 57.

Com significativo atraso, alguns derivados também começam a desembarcar no Brasil. *Emmanuelle branca e nera* (Mario Pinzauti, 1976) chega ao país quatro anos depois, como *Emmanuelle branca e negra*. O cartaz divulgado pela imprensa, em um típico caso de propaganda enganosa característico do circuito *exploitation*, bradava aos quatro ventos “Esta é a verdadeira! Não confunda com as outras!”, para logo a seguir anunciar “as taras de uma fêmea branca por um macho negro”. Expediente igualmente sensacionalista se faria presente na publicidade de *I mavri Emmanouella*, lançado em 1981 como *A rainha do sadismo* (“Sádica! Sádica! Sádica! Emanuelle, uma mulher difícil de satisfazer seus desejos!”), e de *Soror Emanuelle*, o *nunsplotation* de Giuseppe Vari

(ou “Joseph Warren”, como quis a distribuidora nacional) rebatizado de *Sexo virgem* em 1983, e no qual “o demônio do sexo e do lesbianismo invade um convento de freiras, despertando instintos carnis adormecidos”. Muitos desses filmes conseguiam a proeza de permanecer por mais de dois anos em cartaz, integrando a programação de sessões duplas compostas por títulos de kung fu oriundas de Hong Kong e em salas também dedicadas a números de striptease.

Sob um viés decerto menos salacioso e até revestido de algum prestígio, *Néa* (também baseado em livro de Emmanuelle Arsan), por sua vez, ganha o subtítulo de *Néa, a ninfeta* por ocasião de seu lançamento em 1982 (BIÁFORA, 1982a, p. 41), mesmo ano no qual a *Eva nera* de Joe D’Amato – “erotismo italiano de ocasião”, segundo a crítica de *O Estado de S. Paulo* (BIÁFORA, 1982b, p. 50) – vira *A picada da cobra*; quando o filão já dava indícios de esgotamento, por fim, a comédia italiana *Un amore in prima classe* (Salvatori Samperi, 1980), protagonizada por Enrico Montesano e coestrelada por Sylvia Kristel estreia em junho de 1985 como *Emmanuelle, (um) amor em primeira classe*.

Emmanuelles brasileiras



Figuras 6 e 7: Cartazes originais dos *rip-offs* brasileiros de *Emmanuelle*.

Fontes: Disponível em: <https://shorturl.at/wXY79> e <https://shorturl.at/mrHI3>. Acesso em: 10 nov. 2023.

No que concerne, finalmente, às Emmanuelles brasileiras, podemos identificar a ocorrência de dois momentos: um primeiro, relativamente contemporâneo à celeuma provocada pelo filme de Just Jaeckin, mas anterior à liberação da obra no Brasil, composto por *Emmanuelle Tropical* (J. Marreco, 1977) e *Emmanuello... o belo* (Nilo Machado, 1978); e um segundo, já no contexto do lançamento comercial do longa original no circuito brasileiro, do qual *A Filha de Emmanuele* (Osvaldo de Oliveira, 1981) constitui o principal representante. Ou seja, as modalidades de apropriação e releitura que caracterizam o primeiro momento afirmam-se como essencialmente paratextuais, enquanto o segundo momento supostamente decorre de um contato direto, dos produtores e do público, com a obra-base. Tal distinção talvez nos ajude a melhor compreender as particularidades de cada Emmanuelle brasileira.

A primeira Emmanuelle brasileira foi interpretada por Monique Lafond (Figura 6). Como no filme original, trata-se de uma mulher jovem e casada com um homem rico e poderoso, o arquiteto Franco (Luiz Parreiras). Antes de se casar, a personagem trabalhara como modelo e atriz em comerciais de TV, circulando com facilidade entre pessoas famosas. Emmanuelle e Franco têm um 'relacionamento aberto', mas acabam se divorciando quando Emmanuelle sente ciúme de uma das amantes do marido. A opção pela separação a obriga a rever sua forma de encarar os relacionamentos amorosos e o mundo do trabalho, que estão imbricados na trajetória da personagem ao lidar ao mesmo tempo com a ruptura amorosa e com a necessidade de sustentar-se financeiramente. *Emmanuelle Tropical* é também um exemplo de como os cineastas do cinema popular brasileiro viam o mundo das pessoas abastadas, quase sempre ociosas e cercadas de piscinas, criados, cavalos, carros conversíveis e corridas de lancha – de forma não muito diferente da Emmanuelle de Jaeckin. Nesse sentido, os valores de produção do filme brasileiro e certo prestígio do diretor J. Marreco permitiram o acesso da equipe a espaços em geral pouco frequentados pelo cinema erótico popular nacional.

Mas a trajetória libertadora da personagem é marcante por outra razão: ela se deu em 1977, ano em que o divórcio foi legalizado no Brasil, após um longo período de debate com grupos conservadores. Com isso, *Emmanuelle Tropical* é representativo do que Nuno Cesar de Abreu descreve como a tendência do cinema erótico no Brasil para ser uma

visão brasileira da revolução sexual (2006, p. 165). No decorrer do filme, diálogos afetados discutem o amor, a influência da televisão, o ciúme, o desejo, a realização pessoal e a independência financeira das mulheres, enquanto a câmera se move para corpos nus em camas, saunas e piscinas. Assim, sem fugir das características de exploração mundial e de seu filme modelo, o longa de Marreco tornou-se um dos primeiros a enaltecer abertamente a liberdade amorosa feminina no Brasil pós-Lei do Divórcio, e para isso adaptou uma personagem que ganhara notoriedade internacional – evidentemente que tudo isso dentro de padrões limitados pelo desejo e pelo imaginário masculino (RAMOS, 2004).

Os críticos da época reagiram à *Emmanuelle Tropical* de maneira mais generosa do que costumavam proceder com o produto-padrão da Boca do Lixo (BERNARDET, 2009), talvez pelo fato de o longa ostentar valores de produção relativamente superiores aos de seus pares menos favorecidos e manifestar “o proverbial cuidado de imagem em que Marreco sempre se esmera quando é diretor e iluminador” (BIÁFORA, 1977, p. 36). Contudo, era impossível não destacar um certo descompasso entre o contexto sociocultural abordado pelo filme de J. Marreco e a pretensão intelectual de alguns diálogos e situações, sintetizado em “um tipo de filosofia erótico-existencial-contestatória típicas de quase todos os alunos de comunicações [sic] das USPs” (BIÁFORA, 1977, p. 36) – algo que, curiosamente, o próprio roteiro parece abordar de maneira autoconsciente, inclusive recorrendo a jogos metalinguísticos (centralizados na figura de Ivan, o amigo cineasta da protagonista, interpretado por Walter Prado). Nem todas as leituras foram suscetíveis a essa autoconsciência, entretanto:

Emmanuelle já era produto de carregação [sic] que nada representa para o cinema senão escândalo passageiro [...]. Sua contrafação tropical é um produto ainda mais alienado: sem as benesses do escândalo, perde-se entre as coisas inúteis. J. Marreco incorreu em um erro de ótica: seu artesanato é limitado e ele deveria se ater à temática habitual, isto é, da pornochanchada bem brasileira, bem achincalhada. Neste pastiche resolveu discutir filosofia, fazer um ‘filme existencial, de prestígio’, e o resultado é catastrófico. (PAIVA, 1978a, p. 37)

A despeito de repercussão ambivalente, o filme ficou em 18º lugar na lista de maiores receitas do cinema brasileiro em 1977, arrecadando cerca de 4,7 milhões de cruzeiros,

levando às salas 945.916³ espectadores e permanecendo em cartaz, ainda que de forma residual e em esquema de sessão dupla, até agosto do ano seguinte (AS 50, 1978, p. 55).

O incontestável sucesso da *Emmanuelle Tropical* produziu um curioso fenômeno em terras brasileiras: o *rip-off* do *rip-off*, honraria desfrutada por *Emmanuello... o belo* (Figura 8), do produtor, diretor e distribuidor Nilo Machado, que transitava entre o subúrbio do Rio de Janeiro (seu “estúdio” ficava no bairro de Ricardo de Albuquerque) e a Baixada Fluminense, onde seus filmes geralmente alcançavam boa repercussão – o lançamento comercial de *Emmanuello* aconteceu no município de Duque de Caxias, em 17 de julho de 1978 (LANÇAMENTOS..., 1979, p. 117). O filme de Machado utiliza um expediente narrativo costumeiramente associado à figura do realizador fluminense. A prática consistia na utilização de enxertos de cenas extraídas de filmes dos quais se possuía o direito legítimo de distribuição, como forma de aumentar a metragem de um longa, cortar custos de produção ou mesmo “apimentá-lo”, motivo pelo qual a maior parte desses enxertos correspondia a extensas sequências de striptease ou mesmo de sexo explícito (isto, a partir de 1982).



Figura 8: Cartaz de *Emmanuello... o belo*.

Fonte: Disponível em: <https://shorturl.at/dwGQY>. Acesso em: 10 nov. 2023.

3 Segundo dados do Observatório de Cinema e Audiovisual da Ancine, disponíveis em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

A história acompanha as desventuras de um mulherengo incorrigível que sofre um acidente de carro e, no leito do hospital, é confrontado pelas mulheres que ludibriou. Levando em consideração que o protagonista se chama Sylvio Kristal – “trata-se do açougueiro descoberto como ator, chamado Sérgio de Oliveira, que não deve ser confundido com o seu homônimo, veterano e bom ator do cinema carioca” (MOTTA, 1979, p. 12) – é admissível inferirmos um componente paródico em *Emmanuello... o belo*. A crítica da época (ou, pelo menos, a parcela da crítica que se dispunha a assistir aos filmes de Nilo Machado), entretanto, não parecia partilhar da mesma sensibilidade empática em relação ao filme ou à obra do produtor-diretor fluminense, muito embora, ocasionalmente, seu estilo fosse enquadrado sob a mesma chave “primitivista” utilizada para rotular José Mojica Marins (PAIVA, 1978b, p. 35).

De filme para filme, [...] Nilo Machado não consegue sair do ponto inicial. Todos os seus filmes se parecem. Há sempre um concerto de música clássica, os móveis e ambientes são os mesmos, a câmera se comporta sempre da mesma maneira. [...] Até mesmo a boite [sic] não se modifica. Para quem sabe que Nilo Machado tem um estúdio e faz nele todos os seus filmes, a explicação pode ser óbvia. No entanto, o problema [...] está [...] nas suas carências como homem de cinema. Qualquer argumento ou qualquer história são por ele reduzidos a um audiovisual amadorístico e primário. [...] O acentuado moralismo esconde, na verdade, a mera exploração comercial de um título ou das mulheres despidas que apresenta. (PEREIRA, 1979, p. 39)

Cerca de dois anos separam o *Emmanuello* da incursão seguinte do cinema brasileiro pelo Emmanuelleverso, com um episódio crucial separando ambas as produções: a liberação do filme de Just Jaeckin pela Censura Federal. Não demora muito tempo para os produtores da Boca descobrirem sua própria forma de capitalizar o burburinho, e ainda em dezembro desse mesmo ano, chega às telas do Cine Marabá (o principal cinema “lançador” de São Paulo) *A Filha de Emmanuele*, produção de Antonio Polo Galante, dirigida por Osvaldo de Oliveira e estrelada por Vanessa Alves, ali apresentada como “Linda Vanessa”. Como relatado por Gamo (2015), Galante alega ter estado na França quando do lançamento comercial da *Emmanuelle* de Jaeckin e, incentivado pela proibição do filme em território nacional, inicialmente teria resolvido adentrar o Emmanuelleverso pela via da comédia: o projeto, intitulado *A avó de Emmanuelle*, seria protagonizado por

Dercy Gonçalves, mas diante das dificuldades de financiamento, a solução foi explorar o filão do *thriller* erótico no qual a Boca era especialista.

Recorrendo a um expediente comum nesse contexto de produção, Galante concebeu o cartaz do filme – atribuído ao fotógrafo e realizador Conrado Sanchez – antes mesmo que as rodagens tivessem início (inclusive, utilizando-se do mesmo modelo de cadeira de vime que compõe a iconografia da *Emmanuelle* original), como forma de seduzir o exibidor a se engajar na coprodução do filme. A sinopse do longa revela, no entanto, uma trama muito mais interessada nos aspectos policialescos do que nas diatribes erótico-existencialistas da *Emmanuelle* original ou da sua primeira encarnação brasileira:

Na primeira cena, vemos um grupo de belas jovens andando de patins [...] embaladas pela simpática música tema composta por Gilson Leme. [...] O clima de alegria e jovialidade do início do filme passa a ceder espaço para a trama de conspiração promovida por Luiz, [...] tutor da jovem herdeira órfã Vanessa, filha da milionária Emmanuelle. [...] Começam, então, a ministrar à moça doses de alucinógenos com o objetivo de gerar nela uma compulsão sexual desenfreada que justificaria seu internamento ou interdição de direitos. [...] A situação causa desespero em Vanessa, que encontra amparo em Mário, misto de jardineiro e motorista particular, e ambos conduzem um plano para parar os usurpadores. (GAMO, 2015, p. 96)

Estrelado por nomes consagrados no universo do cinema paulista, como Sergio Hingst, *A Filha de Emmanuele* tem um *plot* semelhante ao de outros filmes oriundos do mesmo contexto, como *Excitação* (Jean Garrett, 1977), nos quais a sanidade mental de uma personagem feminina é sabotada pelos interesses escusos de terceiros. Contudo, e em se tratando de uma produção com todas as características do cinema da Boca do Lixo – no recurso “ao homossexualismo [sic] feminino e à violência erótica” (RAMOS, 1980, p. 22), derivando para um “sensacionalismo ‘a cinema paulista corrente’, nos dizeres de outro crítico (BIÁFORA, 1980, p. 26) – *A Filha de Emmanuele* é recebido como “mais um pornô nacional que ainda sonha em encontrar petróleo neste terreno exaustivamente perfurado por Just Jaeckin e Sylvia Kristel. A julgar pela tendência, logo virá ‘A sobrinha’, ou ‘A irmã de Emmanuelle. Nem mesmo ‘A avó’ ou ‘A sogra’ talvez estejam a salvo da boca-do-lixo paulista” (RAMOS, 1980, p. 22). A crítica carioca, por sua vez, tradicionalmente mais

virulenta em relação ao cinema da Boca do que sua congênere paulistana, não poupou adjetivos na hora de demolir o longa:

Será possível realizar um filme sem pé nem cabeça, sem lógica sem objetivo? [...] Esta coisa rotulada de filme nacional, protegida pela lei com a exibição obrigatória ocupa, a pretexto de um nacionalismo caolho, um espaço deseducativo para a população carente de um mínimo de cultura. [...] Nós sofremos a montagem descosida, as impropriedades de forma e de conteúdo desta proposta que acaba num subproduto fílmico difícil de igualar em primarismo. (PAIVA, 1981, p. 35)

O poder de atração dos filmes eróticos internacionais sobre as realizações brasileiras sinaliza o enorme interesse do público por esse imaginário, colocando em pauta, ainda que de forma conservadora, temas como o prazer sexual feminino, a vida profissional das mulheres e a liberdade delas para escolher seus parceiros(as) amorosos(as). Ao mesmo tempo, as questões colocadas pelos críticos revelam as dificuldades enfrentadas pelo cinema popular do período, premido pelas restrições financeiras que levavam diretores ao improviso, na certeza de que o público exigiria pouco apuro técnico dos filmes, contanto que estes fossem generosos na exibição da nudez feminina e de cenas de sexo simulado cada vez mais ousadas. Essa progressiva ousadia na exposição do sexo desembocaria na onda de filmes pornográficos hardcore produzidos no Brasil a partir de 1982, fenômeno que deterioraria definitivamente o sistema de produção da Boca do Lixo e do Beco da Fome, em competição com os produtos importados de países como Estados Unidos e Suécia.

Considerações finais

Ao discutir o cinema popular brasileiro dos anos 1970 em diante, é importante compreender de que forma certos progressos no campo social e cultural tiveram como pano de fundo uma Ditadura Militar de direita e um cinema internacional de *sexploitation* que usava certos progressos da revolução sexual para faturar sobre corpos femininos jovens, consumidos avidamente por espectadores do sexo masculino ao redor do mundo. Foi proposto aqui uma breve descrição de filmes pouco lembrados no Brasil com o intuito de contribuir para a memória e compreensão de um período crucial para a indústria cultural do Brasil.

Para que tal debate tenha continuidade e ganhe em consistência, duas coisas se revelam fundamentais. Primeiro, que o acesso às obras seja ampliado, em vez de restrito às cinematecas e acervos particulares. Depois, que tais títulos possam ser assistidos em cópias satisfatórias no que diz respeito à qualidade de som e imagem, resolução e afins. Em âmbito internacional, há distribuidoras especializadas no lançamento de versões restauradas e com farto material extra de filmes do universo *exploitation* – como Severin, Synapse, Vinegar Syndrome, Arrow, entre outras. Em contrapartida, no Brasil, parte substancial da nossa produção popular massiva de gênero das décadas de 1960 a 1980 segue estagnada na era do VHS, sequer tendo migrado para os formatos digitais que invadiram o mercado em princípios dos anos 2000.

Por fim, cabe ressaltar que o Emmanuelleverso – que mesmo nos anos 2000 seguiu agregando novos títulos – continua em expansão. Em 2023, foi anunciado mais um *reboot* da personagem. Emmanuelle agora será interpretada pela premiada atriz francesa Noémie Merlant, protagonista de *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, França, 2019). O filme será dirigido pela cineasta de ascendência libanesa Audrey Diwan, que ganhou o Leão de Ouro em Veneza por *O Acontecimento* (*L'événement*, Audrey Diwan, França, 2021), o que nos autoriza a conjecturar se, e em que medida, a perspectiva masculina e eurocêntrica do filme de Just Jaeckin e derivados poderá sofrer algum tipo de desconstrução.

Referências

- ABREU, N. C. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- BASCHIERA, S. The 1980s Italian Horror Cinema of Imitation: the good, the ugly and the sequel. In: BASCHIERA, S.; HUNTER, R. (Eds). *Italian Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 45-61.
- BERNARDET, J. C. A pornochanchada contra a cultura "cultura". In: BERNARDET, J. C. (Org.). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 210-215.
- BIÁFORA, R. Chaplin, Molinaro, Altman e 'O delito Matteotti' [Io, Emmanuelle]. *O Estado de S. Paulo*, ano XCVI, , p. 16, 16 fev. 1975.

BIÁFORA, R. 'O vampiro de Copacabana' e 'Emmanuelle Tropical'. *O Estado de S. Paulo*, ano XCVIII, p. 36, 25 set. 1977.

BIÁFORA, R. Poucos filmes para encerrar o ano [A Filha de Emmanuele]. *O Estado de S. Paulo*, ano CI, p. 26, 28 dez. 1980.

BIÁFORA, R. Na semana, o maior número de fitas [Emmanuelle 2]. *O Estado de S. Paulo*, ano CII, p. 43, 15 fev. 1981.

BIÁFORA, R. Nelly Kaplan e Visconti, destaques da semana [Néa, a ninfeta]. *O Estado de S. Paulo*, ano CIII, p. 41, 14 mar. 1982a.

BIÁFORA, R. O filme inglês premiado com o Oscar [A picada da cobra]. *O Estado de S. Paulo*, ano CIII, p. 50, 14 maio 1982b.

CHAFFIN-QUIREY, G. Emmanuelle Enterprises. In: MATHIJS, E; MENDIK, X. (Eds). *Alternative Europe: eurotrash and exploitation cinema since 1945*. Londres; Nova York: Wallflower Press, 2004. p. 134-145.

CINEMA | estreias [Bruce Lee, o dragão invencível contra Shao-Lin]. *Jornal do Brasil*, ano LXXXVIII, 22 jun. 1978. Caderno B, p. 6.

DAVIS, J. Galaxies of terror in a knock-off universe: atavism and the rip-off body horror of "Aliensploitation" films. In: BRITTANY, M.ichelle (Ed). *Horror in space: critical essays on a film subgenre*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. pp. 194-216.

EMMANUELLE. *Folha de S.Paulo*, 9 ago. 1979, p. 45.

EMMANUELLE 2. *Folha de S.Paulo*, 11 maio 1980, p. 57.

GAMO, A. A filha de Emmanuelle. In: SPACA, R. (Org.). *Vanessa Alves: coletânea de imagens e palavras*. São Paulo: Laços, 2015. p. 95-96.

HUNTER, I. Q. Exploitation as adaptation. In: SMITH, I. R. (Ed.). *Cultural borrowings: appropriation, reworking, transformation*. Nottingham: Scope, 2009. p. 8-33.

JENKINS, H. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Nova York: Routledge, 1992.

KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. Introduction. In: KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (Orgs.). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes and reboots: multiplicities in film & television*. Austin: University of Texas, 2016. p. 1-21.

LANÇAMENTOS. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 117, 1979.

MOTTA, C. M. 'Black Emanuelle', mais turismo que fita erótica. *O Estado de S. Paulo*, ano C, p. 17, 7 dez. 1979.

MOTTA, C. M. Calendário de filmes: muito 'lixo' será exibido esse ano. *O Estado de S. Paulo*, ano C, p. 12, 12 jan. 1979.

PAIVA, S. C. de. Emmanuelle Tropical. *O Globo*, ano LI, p. 37, 08 mar. 1978a, p. 37.

PAIVA, S. C. de. Empregada para todo serviço. *O Globo*, ano LI, p. 35, 20 set. 1978b, p. 35.

PAIVA, S. C. de. A Filha de Emmanuele. *O Globo*, ano LIV, p. 35, 03 fev. 1981, p. 35.

PEREIRA, M. Traí... minha amante descobriu. *O Globo*, ano LII, p. 39, 29 jun. 1979.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, J. M. O. Sexo, sangue e emoções masculinas. In: RAMOS, J. M. (Org.). *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 178-195.

RAMOS, L. Terror japonês entre as pornochanchadas de sempre [A Filha de Emmanuele]. *Folha de S.Paulo*, 1980, p. 22, 29 dez. 1980.

SCHAEFER, E. *Bold! Daring! Shocking! True!: a history of exploitation films, 1919-1959*. Durhan; Londres: Duke University Press, 1999.

SMITH, I. R. *The Hollywood Meme: transnational adaptations in world cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

STAM, R. Do texto ao intertexto. In: STAM, R. (Org.). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p. 225-236.

TOHILL, C; TOMBS, P. *Immoral tales: European sex & horror movies, 1956-1984*. Nova York: St. Martin's Griffin, 1995.

VEREVIS, C. Vicious cycle: *Jaws* and revenge-of-nature films of the 1970s. In: KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (Org.). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes and reboots: multiplicities in film & television*. Austin: University of Texas, 2016. pp. 96-111.

submetido em: 30 jul. 2023 | aprovado em: 15 out. 2023

Copiando *O Homem que Copiava*:
intertextualidades, fragmentos e autoria

Copying The Man who Copied: intertextuality,
fragments and authorship

*Eduardo Miranda Silva*¹

¹ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e professor do curso de Estudos de Mídia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: edumirando@gmail.com.

Resumo

Este artigo aborda a questão da cópia no âmbito do debate acerca de noções como autoria, originalidade e perda da centralidade da figura do autor a partir da descoberta da existência de uma adaptação não autorizada envolvendo o filme indiano *Currency*, de 2009, dirigido pelo cineasta Swathi Bhaskar, e o longa-metragem brasileiro *O Homem que Copiava*, de 2003, roteirizado e dirigido por Jorge Furtado. A partir da retomada de questões intertextuais contidas na obra de Furtado e da conhecida relação do diretor com o cânone literário, pretende-se discutir o fragmento e a montagem contemplados na obra brasileira. Também se objetiva analisar a *mise en abyme*, que extrapola o circuito ficcional diante da reação irônica e lúdica de Jorge Furtado ao saber de um copiadador que plagiou seu filme sobre um copiadador.

Palavras-chave Narrativa, audiovisual, intertextualidade, Jorge Furtado.

Abstract

This article addresses the issue of copying in the context of the debate about notions such as authorship, originality, and loss of centrality of the figure of the author based on the discovery of the existence of an unauthorized adaptation involving the Indian film "Currency" (2009), directed by filmmaker Swathi Bhaskar, and the Brazilian feature film "O Homem que Copiava" (2003), scripted and directed by Jorge Furtado. From the resumption of intertextual issues contained in Furtado's work and the director's well-known relationship with the literary canon, we intend to discuss the fragment and montage contemplated in the Brazilian work. It also analyzes the *mise en abyme* that goes beyond the fictional circuit in the face of Jorge Furtado's ironic and playful reaction when he learns that a copier has plagiarized his film about a copier.

Keywords Narrative, audio-visual, intertextuality, Jorge Furtado.

E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito.

Roland Barthes

De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu.

Michel Schneider

Colagens

Copiar, transformar, combinar. Eis a fórmula ditada por um dos documentários mais famosos e mais vistos nas redes sociais na última década a respeito da cultura massiva contemporânea, na esteira de aportes mais teóricos, como o de Henry Jenkins, por exemplo, com sua noção de cultura da convergência. Ao longo de 40 minutos, o que *Tudo é remix* (2010) do estadunidense Kirby Ferguson faz é reeditar com exemplos, em especial do repertório audiovisual mundial, algumas das teorias sobre intertextualidade que passaram a vigorar no campo dos estudos literários desde os anos 1960. O documentário constrói visualmente a noção de que nenhum texto é uma ilha e lança um olhar sobre a cultura das mídias que se desdobra em múltiplos conteúdos e que, por sua vez, espalham-se por inúmeras plataformas. Por fim, o diretor discute a noção de autoria, bastante difusa antes de uma compreensão histórica e mercadológica dos direitos autorais, e encerra com a problematização da lei de patentes.

Ferguson destaca algumas contradições, como a do bilionário Steve Jobs, um dos fundadores da Apple, que, em sua juventude e em um contexto no qual a internet ainda era vista como o ponto de fuga da lógica capitalista da mídia corporativa, levantou a bandeira pelo direito de se copiar indiscriminadamente. Posteriormente, salienta o documentário, Jobs tornou-se um dos maiores controladores das invenções da marca que criou, fazendo com que copiadore desavisados fossem levados ao banco dos réus nos Estados Unidos e em todo o mundo e pagassem por cada centavo lucrado supostamente às custas de invenções da Apple.

A questão ressurgue no âmbito do cinema nacional com a repercussão midiática em sites brasileiros a partir de um caso de plágio envolvendo os filmes *O Homem que Copiava* (Brasil, 2003), roteirizado e dirigido por Jorge Furtado, e *Currency* (Índia, 2009), do diretor Swathi Bhaskar, lançado nos cinemas indianos. Em uma postagem de 11 de novembro de 2022, em sua página pessoal do Facebook, Jorge Furtado (FURTADO, 2022) relatou, não sem surpresa, a descoberta da produção indiana². Segundo ele, seu filme foi exibido

2 O caso foi amplamente divulgado após a denúncia do diretor, mas optou-se aqui por extrair a fala de Furtado de sua postagem no Facebook. Uma das reportagens realizadas a partir da descoberta foi veiculada no site GZH, da Rádio Gaúcha e do jornal Zero Hora: <https://bit.ly/3qdWfUm>. Acesso em: 3 nov. 2023.

no Festival Internacional de Kerala, na Índia, em 2003, quando recebeu o prêmio de Melhor Direção. Na ocasião, produtores indianos fizeram propostas para comprar o roteiro de *O Homem que Copiava* e refilmar a história naquele país. “Como nós nunca chegamos a um acordo (a oferta de grana era ridícula), eles desistiram de comprar o roteiro, mas não de fazer o filme. E fizeram, roubando o roteiro”, contou o diretor, na postagem. Página de conteúdo colaborativo, a Wikipedia, que permite sucessivas edições, informava que *Currency* é um filme “inspirado” na obra de Furtado e é falado em malaialo, língua dominante da província de Kerala. Explica o diretor brasileiro que o filme chegou a ele pelas mãos de um amigo. “É a mesma história, com sequências idênticas ao nosso filme, intercaladas com as tradicionais cenas musicais que quase todo filme indiano tem (aos 01:08:06 tem um clipe sensacional!). o roteiro é um pouco mais careta e, não sei por que, eles tiraram a galinha da história!”, questiona, em tom de humor, o cineasta. Na sequência, Furtado informa, não sem ironia, que disponibilizou no espaço de comentários de sua postagem o link para que seus seguidores possam assistir a *Currency*: “Se você quiser ver quem são o Lázaro Ramos, a Leandra Leal, o Pedro Cardoso e a Luana Piovani malaialos, o link para baixar ‘Currency’ está no primeiro comentário. Baixar filmes sem autorização é crime, mas acho que eles não vão me processar”.

Entre os muitos comentários de seguidores de Furtado no Facebook, uma mulher pergunta se “fica por isso mesmo”. O diretor questiona se alguém conhece advogados em Kerala, dando a entender que não tem a intenção de processar os produtores e o diretor de *Currency*. “Pensei em dublar o filme deles e lançar uma nova versão”, diverte-se o cineasta brasileiro. Alfredo Barros, o assistente de montagem de *O Homem que Copiava*, ainda no espaço de comentários da postagem original de Furtado, descreve uma breve conversa com Swathi, o diretor de *Currency*. Barros reproduz a conversa que teve com o diretor indiano. O montador pergunta se há uma versão do filme com legendas em inglês ou mesmo se haveria a possibilidade de disponibilizar o roteiro do longa indiano. Swathi sugere a ele que compre o DVD do filme no site da Amazon, pois este sim contém legenda, e completa: “Há poucas semelhanças no enredo com um filme brasileiro no qual você trabalhou como assistente de edição. Na verdade, é baseado em um incidente ocorrido na cidade de Hyderabad, na Índia”. “A cara de pau do sujeito não tem limites”, afirma Barros.

Em obra dedicada a analisar as mutações da ficção contemporânea, Leyla Perrone-Moisés defende a existência, nas últimas décadas, de uma agudização do processo de metaficção e intertextualidade, termo que aparece nos anos 1960 com Julia Kristeva e que trataremos mais adiante. Ela lembra, contudo, que um texto é tributário de outros textos, tese defendida por Mikhail Bakhtin, Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette, por exemplo, mas também dialoga com o mundo. Segundo Perrone-Moisés,

[...] a autorreferencialidade pode parecer uma atitude oposta à da referencialidade, isto é, ao realismo. Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura, centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o de seu presente. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116)

A constatação acima, que incluiu parcela considerável da ficção, corrobora a declaração do diretor de *Currency*, para quem o filme tem “poucas semelhanças” com *O Homem que Copiava*, mas também poderia ser baseado em “um incidente ocorrido na cidade de Hyderabad, na Índia”, conforme ele explica em sua própria defesa contra a acusação feita pelo assistente de montagem do filme brasileiro. Lembra, ainda, o “gesto bricoleur” de Picasso descrito por Louis Aragon no pequeno livro *Colagens no romance e no filme*. Segundo Aragon, Picasso³ queixou-se quando as pessoas, vendo que ele utilizava papelão, trapos juntados na lata de lixo e cordas em suas obras, acreditavam fazer-lhe bem levando retalhos de tecidos magníficos para deles fazer quadros. “Ele não queria nada disso, queria verdadeiros resíduos da vida humana, alguma coisa de pobre, sujo e desprezado” (ARAGON *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 37).

Vertigens

Ao admitir, em flagrante e pela primeira vez, embora muito reticentemente as tais “poucas semelhanças” existentes entre os dois longas-metragens, Swathi cai

3 Não é a intenção aqui tecer comparações entre o cineasta indiano e o pintor espanhol ou discutir as obras e as intenções dos artistas. Antes de tudo, pretende-se chamar a atenção para o fato de que os textos artísticos e culturais estão em contato com outros textos do gênero, mas também com os textos do mundo, sem prejuízo para um dos dois lados.

vertiginosamente em uma espiral intertextual que remonta à trajetória de Jorge Furtado, que vem praticando citações, colagens e montagens desde o premiado curta-metragem *Ilha das Flores*, e a alusão que *O Homem que Copiava* faz ao mestre do suspense, Alfred Hitchcock. Em *Janela indiscreta* (1954), do diretor britânico, é conhecida a cena em que o fotógrafo Jeff (James Stewart), que até certo momento do filme exerce a supremacia do olhar sobre a trama e os demais personagens, mesmo imobilizado dentro de seu apartamento após um acidente com uma das pernas, é flagrado pelo suspeito de um assassinato cometido no edifício à frente do seu. Em um artigo para o *Jornal do Brasil*, posteriormente compilado em catálogo da mostra completa do cinema de Hitchcock no Centro Cultural Banco do Brasil, o professor João Luiz Vieira comparou esse choque experimentado por Jeff analogamente ao mesmo choque que interromperia o prazer visual do voyeurismo do cinema narrativo proporcionado ao espectador na sala escura exercendo sua escopofilia, agora deliberadamente imóvel na poltrona do cinema.

Trata-se da cena em que Lisa (Grace Kelly), parceira de Jeff, entra no apartamento do criminoso e sinaliza, da janela da frente, para o fotógrafo sobre a existência de uma aliança que comprovaria que a vítima desaparecida é casada com o suspeito. Em uma sofisticada construção das linhas do olhar, o suspeito observa Lisa de outro cômodo do apartamento e percebe que ela se comunica com alguém do apartamento da frente. É assim que o possível criminoso nota que teve seu crime descoberto a partir da violação de seu apartamento pelo olhar de Jeff nos últimos dias. Tal qual o suspeito, que desliza seu olhar de Lisa para Jeff, Vieira conta como abandonou a tela do cinema, em uma sessão de reestrea de *Janela indiscreta* nos anos 1980, para enfocar a plateia que assistia ao filme.

[...] fui para a frente do auditório e escolhi uma poltrona vazia no meio da primeira fila. E no momento aguardado, em vez de olhar para a tela, virei-me na direção dos espectadores. Foi quando me dei conta do espanto e do quase pânico que tomava conta de todos, igualmente descobertos ali pelo olhar do criminoso, tal qual Stewart, que rapidamente move-se um pouco para trás, tentando se proteger do olhar investigativo do criminoso, refugiando-se numa área de sombra do apartamento. [...] talvez sem se dar conta, a maioria dos espectadores também recuava o corpo contra a poltrona. Lembro-me de ter visto, bem mais para o fundo da sala, dois espectadores que chegaram a se levantar momentaneamente. Naquele instante, ao olhar diretamente para a câmera, o criminoso não só descobria Stewart atrás de uma teleobjetiva, como, principalmente, descobria também os espectadores confortavelmente sentados

na penumbra do cinema, até então testemunhas razoavelmente distanciadas da trama. Segundo a realizadora e teórica Laura Mulvey, sempre que acontece tal efeito, a narrativa cinematográfica aciona um perfeito curto-circuito entre as três séries de olhares que compõem a estrutura do plano-ponto-de-vista no cinema clássico: o olhar das personagens na ficção, o olhar da câmera e o olhar dos espectadores na plateia. Os três olhares atravessados por uma simetria perfeita. (VIEIRA, 2013, p. 36)

Multiplamente flagrado em seu delito – tanto no ato de reproduzir dinheiro ilegalmente quanto no de espiar a moça que admira –, André, o homem que copiava da trama de *Furtado*, tem reação parecida na cena do último quarto do filme, ao mirar através de sua teleobjetiva o apartamento de Silvia e se deparar com a vendedora subvertendo a lógica sujeito-objeto. “Eu sei tudo, quero te ver agora. Posso ir aí? Sim = pisque sua luz 3 vezes. Não = pisque sua luz 15 vezes”, diz Silvia por meio de cartazes, tendo consentida por André a possibilidade do encontro, após o susto do protagonista com o flagrante.

Como admite *Furtado* sobre o fato de nem tudo ter sido copiado pelo diretor indiano, como a cena da galinha que deflagra uma explosão no apartamento do pai de Silvia, e isso lhe causar até certa frustração com a fatura narrativa do filme indiano, poderíamos, já apontando para os jogos intertextuais entre obras literárias e audiovisuais, questionar a percepção de filme copiado do diretor brasileiro. Sem a possibilidade de ter acesso às falas dos personagens de *Currency*, conforme já adiantado por um montador de *O Homem que Copiava*, na análise visual do filme indiano, ainda assim pode-se perceber que outras cenas não foram decalcadas da obra brasileira, dentre elas a do momento em que o protagonista *voyeur* é, ele próprio, visto pela pessoa até então sempre observada, em flagrante subversão da escopofilia do cinema comercial denunciado pela teórica feminista Laura Mulvey em seu influente artigo “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado em 1975.

Em diferença, *Currency* claramente não detém a ambição de *Furtado* e, por razões da própria cultura cinematográfica indiana e sua popular “Bollywood”, não se inscreve em um nicho onde está situado *O Homem que Copiava*, que é o de filmes que almejam um público mais amplo sem que se precise renunciar a diálogos inteligentes e relações intertextuais mais diretas com outras obras, estilos e autores. A opção de Swathi Bhaskar é por mocinhos se contrapondo a vilões que usam maquiagens carregadas e roupas pretas,

em um melodrama que explora muito mais o vínculo do protagonista com a mãe doente, tema periférico senão oculto no filme de Furtado.

Uma crítica do site India Glitz⁴ afirma que Swathi pertence a uma nova geração de cineastas criativos, cheios de ideias, que estão experimentando histórias e pensando fora da caixa. E acrescenta que não se pode classificar *Currency* em nenhum gênero em particular. De fato, em sua forma o longa indiano guarda pouca semelhança com seu par brasileiro na medida em que transforma a trama em melodrama e thriller, intercalado por números musicais. A despeito de alguns usos de efeitos visuais, como dois ou três momentos em que a imagem na tela é “varrida” pelo laser de uma fotocopadora, *Currency* faz a clara opção de abordar de modo naturalista tão somente a questão do dinheiro em disputa, tanto é que o título do filme em português é “moeda”. Não fosse o eixo do filme a reprodução do dinheiro, seria mero detalhe o fato de Keshu, o André do filme indiano, trabalhar como operador de fotocopadora. Jorge Furtado, por sua vez, transforma o tema do filme na sua forma e o modo fragmentado como André apreende o mundo pela fotocopadora é também a linguagem fragmentária e intertextual de Furtado, na citação direta a Alfred Hitchcock, na menção a Franz Kafka em cena final em que ouvimos em voz *over* Silvia, personagem de Leandra Leal, lendo uma carta endereçada a seu pai biológico ou na leitura em voz alta, à beira do rio Guaíba, de um soneto de Shakespeare, em que Silvia realiza uma exegese do poema para André como se, em prova de amor, ela colasse os fragmentos da vida do operador de fotocopadora e desse algum sentido à vida do personagem protagonista.

Um exemplo sintetizador dos modos de uso da repetição e do fragmento encontra-se na cena em que André sai do bar para tomar um ônibus e, ao fundo, há uma propaganda de incentivo à leitura: “Crime e Castigo – você é o que você lê”. A frase funciona, por oposição, como uma pista que estimula a investigar a personalidade fraturada do personagem André, principalmente por suas leituras. Lê dos livros que copia fragmentos sobre Roosevelt e liga o nome à rua onde trabalha, sem saber exatamente onde se situa o presidente no contexto histórico: “Ele ficou muito conhecido por causa da Doutrina Roosevelt, que não

4 Ver crítica em: <https://www.indiaglitz.com/currency-hindi-movie-review-10412>. Acesso em: 3 nov. 2023.

deu tempo de eu ler o que era. Nem sei direito o que é doutrina, acho que é um monte de regras. Parece o nome de uma velha. Vó Doutrina”. A doutrina torna-se, então, mais uma personagem dos quadrinhos de André. Do livro de sonetos de Shakespeare, à revelia da frase na folha de rosto “*never before imprinted*” (nunca antes impresso), André vai reproduzindo indiscriminadamente os poemas e tentando lê-los. Vamos acompanhando a leitura, no ritmo da voz em *off*, que, por sua vez, acompanha o ritmo da máquina copiadora, enquanto os versos são visualizados na tela. Se André titubear, parar, pensar, foi-se o poema, o tempo da máquina não é adequado a uma reflexão mais demorada. Com a sobreposição da próxima página na folha que ia sendo lida e a chegada da dona do livro, o poema interrompido vira mais uma leitura incompleta e incompreendida: “não entendi nada, nem consegui ler a última linha”. Em outro momento, o personagem faz cópia de “O Impulso Duplicador”, capítulo do livro *Os descobridores* (1987), de Daniel Boorstin, que Jorge Furtado transformou em livro para ser usado no filme. A obra de Boorstin discute a compulsão humana de tirar cópias, e, entre os muitos intertextos que preenchem o filme, esse permite ler a duplicação também como repetição e alusão a um eterno presente de onde o personagem não consegue sair. Suas leituras são presas pela interrupção e essa constante descontinuidade de leitura diante dos livros fotocopiados aponta para um tempo sem projeção, sem perspectiva, em que nada é concluído, nem suas leituras, nem suas percepções acerca do mundo. Conforme Vera Follain de Figueiredo, a narrativa em *O Homem que Copiava*

vai construir a cultura fragmentária de André, que também nesse sentido “copia”, reproduzindo a forma superficial de aquisição de conhecimento que a aceleração do tempo e a onipresença dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas, acabam por favorecer. (FIGUEIREDO, 2010, p. 107)

A visão de André é também mediada pelas narrativas em quadrinhos, que estão presentes no filme não só no nível do enredo, mas também na própria linguagem fílmica. A voz em *off*, que “substitui os diálogos em grande parte do filme, também remete para as primeiras narrativas em quadrinhos, quando ainda não se usavam os balões e o texto ficava fora da ação desenhada” (Ibidem, p. 205). A estrutura da narrativa em quadrinhos, retomada via roteiro e montagem, alude de maneira bem-humorada às tensões entre a

alta cultura e a cultura de massa, tensão esta que não está contemplada nem em *Currency* nem no âmbito de Bollywood.

Voltamos aqui à questão de como Furtado articula sujeito, olhar e estética fragmentados a uma proposta de montagem. André se percebe quando é percebido por Silvia, quando sai da posição de montador das ações, quando é desconstruído para ser remontado em outro ângulo. Arlindo Machado, tecendo considerações sobre as identificações de espectador e de personagem na tela, retoma o espelho de Lacan, ao passo em que coloca em xeque o olhar renascentista, racional e centralizador. É nessa desconstrução do personagem que o filme se insere:

O grande salto que a análise lacaniana promoveu em relação à tradição filosófica foi justamente retirar o sujeito de dentro do homem, expulsar esse “homenzinho” que o pensamento clássico supôs definir interiormente o eu. Lacan desmonta esse cogito cartesiano de que a perspectiva geométrica do Renascimento é o correspondente plástico e reconduz a noção de sujeito à sua dependência significante: o sujeito já não é a instância fundadora e causal do discurso idealista, mas tão simplesmente um efeito da cadeia do discurso. (MACHADO, 2007, p. 41)

Pela ótica de Silvia, algumas incompletudes serão explicadas. Sintomática de uma montagem menos picotada e com planos mais contínuos, a cena do poema de Shakespeare, com André e Silvia, a explicação palavra por palavra, sentido por sentido, aponta para um tempo de perspectiva, para um futuro sem utopias, mas que os tire do eterno círculo. Cabe reproduzir aqui a cena de *O Homem que Copiava*, pela beleza e pelo forte teor de ruptura com todo o filme que a passagem contém:

SÍLVIA: Olha, trouxe um presente pra ti. Tu leva na viagem, lê. Tá marcado na página daquele: “Quando a hora dobra em triste e tardo toque”.

ANDRÉ: Tu entendeu?

SÍLVIA: Entendi. É bonito.

ANDRÉ: “Quando a hora dobra em triste e tardo toque, E em noite horrenda vejo escoar-se o dia. Quando vejo esvair-se a violeta”.

SÍLVIA: É a flor. Esvair-se é evaporar. Murchar. Morrer.

ANDRÉ: “Ou que a prata a preta tẽmpora assedia”.

SÍLVIA: O cabelo ficando grisalho do lado.

ANDRÉ: “Quando vejo sem folha o tronco antigo, que ao rebanho estendia a sombra franca”.

SÍLVIA: A árvore sem folhas, onde os bois e as vacas tomavam sombra, quando ela tinha folhas.

ANDRÉ: “E em feixe atado, agora o verde trigo, seguir no carro, a barba hirsuta e branca.” É o trigo cortado, indo embora numa carroça.

SÍLVIA: É, a barba hirsuta e branca. É tudo sobre o tempo, André. O tempo passando.

ANDRÉ: “Sobre a tua beleza então questiono, que há de sofrer do tempo a dura prova”.

SÍLVIA: Isso é...

ANDRÉ: É, eu entendi. “Pois a graça no mundo em abandono, morre ao ver nascer a graça nova. Contra a foice do tempo, e vão combater. Salvo a prole, que o enfrenta se te abate”. O que é isso?

SÍLVIA: Isso é um jeito de ganhar da morte. De enganar o tempo. A prole. Os filhos.

ANDRÉ: Entendi. É bonito mesmo. Obrigado.

SÍLVIA: Eu tenho que voltar pro trabalho.

ANDRÉ: Não, tá, claro.

ANDRÉ: Sílvia? Tu me espera?

SÍLVIA: Espero.

ANDRÉ: Tu... Tu quer casar comigo e sair daqui?

SÍLVIA: Claro que sim.

ANDRÉ: Pode levar uns seis meses.

SÍLVIA: Eu espero. Eu espero até mais, se precisar. Te cuida. (O HOMEM..., 2003)

Numa leitura feminista que analisa o fetiche da imagem feminina no cinema, aludimos ao conceito de *close desnarrativo*, de Laura Mulvey. Para ela, a imagem feminina na tela “tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (MULVEY, 1983, p. 444). A teórica cita o trecho de uma afirmação do cineasta americano Budd Boetticher, para quem a figura feminina no cinema, nesses casos, funciona como propulsora de ação para o seu par masculino:

O que importa é o que a história provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1983, p. 444)

Aqui, na cena comentada, o close desnarrativo de Silvia suspende a trama e a velocidade do fluxo, mas trabalha impelindo não só no nível da imagem. A leitura dos versos, com a respectiva explicação, é propositada, um pedido de Silvia para André. Pedido de morte ao pai com a possibilidade de eternidade pelos filhos. André, por sua vez, já matara seu pai simbolicamente, apagando os lastros da paternidade. Queimando as notas de dinheiro, “só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa. Se ninguém acredita, não vale nada”, queima junto as cartas do pai, nivelando-as ao dinheiro, e rebaixando a paternidade a algo que só existe se você acredita nela. Ainda em perspectiva de uma leitura shakespeariana, poderíamos ver Sílvia como um “Hamlet invertido”: a filha que quer matar o pai usurpador. O nome da mãe de Sílvia, Thelma, é um anagrama de Hamlet. E é uma adaptação de *Hamlet* para o cinema, versão de Laurence Olivier, de 1948, que está sendo exibida na televisão da casa de André.

Autores

A ideia de Silvia como um “Hamlet invertido” nos faz questionar uma certa noção de plágio que o cineasta brasileiro tenta atribuir a *Currency*, na medida em que reconhecemos neste último alguns elementos de *O Homem que Copiava*, mas que, não obstante, não apresenta semelhança absoluta com a obra de Swathi, também apontadas por Furtado em sua postagem. A saber: o uso dos gêneros narrativos – o melodrama como gênero e o musical como formato de *Currency* em diversos trechos. Poderíamos refletir ainda sobre as características culturais próprias do musical em Bollywood que talvez diferenciem aquele cinema no uso que ele faz desse gênero em relação aos filmes ocidentais. Tratar *Currency* como cópia de *O Homem que Copiava* talvez nos pareça tão inadequado quanto apontar como plágio o clássico caso da suposta cópia cometida por Pierre Menard, em sua versão do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ou na versão de 1998 que o diretor do cinema independente americano Gus Van Sant faz de *Psicose*, o filme mais famoso de Alfred Hitchcock, lançado em 1960.

O cineasta Julio Bressane, que costuma ser identificado na historiografia da produção audiovisual brasileira ao Cinema Marginal dos anos 1960 e 1970, já declarou em diversas entrevistas que quando se depara com um texto literário que pretende filmar, é sempre mais o espírito do texto e do autor que é priorizado no processo que ele denomina como transcrição do que propriamente o sentido mais tradicional de adaptação em que o foco recai exclusivamente sobre o enredo. Assim, em sua transcrição do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, levado ao cinema em 1985 como *Brás Cubas*, é tanto mais o inusitado de um “defunto-autor” e toda a carga de irreverência, escárnio e ceticismo de Machado de Assis e da trama no tratamento do tema que passam a ser referências para Bressane. Além disso, o cineasta também busca no cinema certa carga de reflexividade contida na obra machadiana.

A primeira cena do filme consiste no enquadramento de um técnico de som que segura um fio em cuja ponta está um microfone. Com o objeto no extremo de um pêndulo, o profissional do som bate repetidamente com o instrumento em uma caveira estendida no chão. O narrador repete, então: “Necrofone! Necrofone!”, num ato de testar os códigos narrativos e o canal de transmissão como se buscasse estabelecer contato com o interlocutor. Também na obra de Bressane, o ator Luis Fernando Guimarães, que interpreta Brás Cubas, tem o hábito recorrente de bater uma bota na outra, aludindo comicamente pela força da imagem à expressão “bater as botas”. Um outro exemplo, talvez ainda mais elucidativo do ponto que chamamos a atenção no debate sobre cópia, plágio e citação, pode ser visto em *Os Sermões: a História de Antônio Vieira*, também de Bressane, lançado em 1989. Nessa obra, o cineasta renuncia ao gênero cinebiografia da maneira tradicional e opta por realizar um filme de colagens com cenas de obras muito conhecidas da história do cinema. Segundo Bressane (2010), Vieira sempre falou por longas horas em seus sermões, mas suas falas tinham muito improviso, “lia-se muita coisa, mas se improvisava também”, muitas vezes reproduzindo discursos de outros oradores. Argumenta, então, o diretor do Cinema Marginal que seu caminho foi o de “pegar clichês de filmes clássicos para sugerir o que ele [Antônio Vieira] fazia com o texto, proceder na imagem como ele procedia com o texto”⁵.

5 Entrevista do diretor Julio Bressane concedida ao autor em encontro presencial em abril de 2010. O encontro tinha como fim a elaboração de um projeto retomando 12 filmes do cineasta pela produtora República Pureza Filmes, no Rio de Janeiro, para que se apresentasse ao edital Petrobras Cultural a proposta de restauração das cópias dos longas-metragens de Bressane.

A noção de reprodução de um gesto do autor adaptado talvez faça sentido a partir dos casos acima ilustrados. Da mesma forma, Gus Van Sant não reivindicou um almejado papel de autor ao anunciar que refilmaria *Psicose* quadro a quadro. Para além da decupagem muito similar entre os dois filmes, Van Sant optou por uma estética visual que transmitisse a sensação de que se tratava de um filme em preto e branco que foi artificialmente colorizado. Van Sant já estava filmando na era do digital e com o cinema em cores. Hitchcock, por sua vez, filmou *Psicose* em preto e branco em uma época em que os filmes coloridos já estavam estabelecidos e não havia nenhum tipo de intenção nem de Hollywood nem do público em retornar à era das projeções monocromáticas. Apesar do P&B de *Psicose*, Hitchcock já estava filmando na era do cinema em cores. Também é possível perceber na recepção crítica do filme de Van Sant a ação de Jorge Luis Borges a partir do conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, que influenciará, como toda a obra do autor argentino, a formulação de teorias sobre o lugar da autoria e do texto. O crítico de cinema Eduardo Valente, em resenha para a extinta revista virtual *Contracampo*, afirma categoricamente e como se conversasse com o argentino que “não é possível jamais comparar um filme realizado há 30 anos com outro atual. Deve-se sim ver o que eles significam dentro dos contextos atuais de produção” (VALENTE, 2002). A despeito das frases dadas em entrevistas por Van Sant, como a de afirmar que seu filme “é antes uma réplica do que um *remake* [...] É como se tivéssemos feito uma falsificação da Mona Lisa ou da estátua de Davi” (CALIL, 1998), a inserção do cineasta em um cenário do cinema autoral, e não do cinema “de produtor” frequentemente reproduzido em Hollywood, dá sinais da noção plena de que sua realização não se trata de um gesto menor, mas de um desafio irônico e até vanguardista à moda do *remake* que já vinha tomando conta da indústria estadunidense há alguns anos.

Em uma entrevista intitulada “Copiar é preciso, inventar não é preciso”, concedida à professora Giselle Beiguelman para a revista de artes visuais *Select*, o poeta e crítico estadunidense Kenneth Goldsmith (2011) afirma que “apesar do que os gurus culturais poderiam dizer, a criatividade – como foi configurada em nossa cultura – é algo de que devemos fugir, não apenas como membros da classe criativa, mas também como membros da classe artística”. O artista, que se notabilizou por fazer a defesa da escrita não criativa, conta que em seus cursos pede aos alunos que transcrevam para a forma textual

discursos entediantes proferidos por autoridades em programas de rádio ou para que formatem como roteiros técnicos de cinema algumas cenas e trechos de filmes que não tenham roteiro. Segundo Goldsmith, ainda que forneça o mesmo arquivo para transcrição a dez pessoas, o resultado será dez transcrições completamente originais. “O ato da transcrição, portanto, é complexo e envolve tradução, deslocamento e *détournement* (desvio). Por mais que tentemos, não conseguimos objetificar esse processo aparentemente simples e mecânico” (Ibidem).

O elogio da repetição é também o foco de Umberto Eco em texto de 1989, “A inovação no seriado”. Para além do debate feito pelo autor acerca do gosto da recepção, que estaria em busca sempre do mesmo, mas com variações que trariam novidades, ele também propõe um olhar distinto no campo da produção para formatos que se repetem. O problema da cópia, para Eco, estaria no fato de que fomos habituados pela estética moderna a enxergar e cobrar de uma obra de arte a unicidade e a originalidade – o artista como gênio, por consequência. O autor recua à *Poética*, de Aristóteles, para lembrar que a tragédia como forma seguia um esquema fixo de construção narrativa. Supõe Eco que, como poucas dessas obras chegaram até nós, nossa visão limitada enxerga originalidade onde teria havido serialização.

Se as tragédias eram bem mais do que as que conhecemos e se todas seguiam (variando-o) um esquema fixo, o que aconteceria se hoje pudéssemos vê-las ou lê-las todas juntas? Seriam diferentes das usuais as nossas apreciações sobre a originalidade de Sófocles ou de Esquilo? Será que encontraríamos nesses autores sérias variações de temas tópicos onde hoje entrevemos um modo único (e sublime) de enfrentar os problemas da condição humana? Seria possível que, lá onde nós vemos invenção absoluta, os gregos vissem somente a “correta” variação dentro de um esquema, e que sublime lhes parecesse não a obra isolada, mas justamente o esquema (e não é por acaso que, falando da arte poética, Aristóteles desenvolvia uma discussão sobre esquemas, acima de tudo, e somente a título de exemplo se detinha nas obras isoladas). (ECO, 1989, p. 138)

Indo ao encontro de Eco, Borges nos conta que para Pierre Menard, seu personagem ficcional que reescreve *Dom Quixote*, a banalidade estaria justamente na tentativa de buscar algum tipo de originalidade que geraria não mais que livros parasitários que situam Cristo, Hamlet ou Dom Quixote em lugares atuais e aleatórios, como Wall Street, e que proporcionam apenas “o prazer plebeu do anacronismo (o que é pior) de nos deleitar com a ideia primária

de que todas as épocas são iguais ou diferentes” (BORGES, 2007, p. 38). O desafio maior de Menard em sua empreitada não seria chegar a Quixote sendo Cervantes, mas continuar sendo Menard e chegar a Quixote por meio das experiências de Menard. Em consonância com Umberto Eco, o toque de gênio no novo *Dom Quixote* estaria em produzir diferença na repetição, novidade no mesmo, inovar por dentro da estrutura quando há, em movimento adverso para a criação de Menard, o peso do cânone literário. Nesse sentido, para ele sua tarefa é mais árdua que a de Cervantes, que não tinha a existência de “Quixote” quando o escreve, ao passo que Menard estaria, segundo ele próprio, em desvantagem, governado por duas leis polares durante a escrita: “A primeira permite-me ensaiar variantes de caráter formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto ‘original’ e a considerar de um modo irrefutável essa aniquilação” (Ibidem, p. 41).

Em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, o teórico estadunidense Robert Stam, que vem se dedicando há anos a indagar sobre as relações de intertextualidade entre obras literárias e audiovisuais para além do sentido de adaptação, parte de clássicos europeus para, dentro de uma perspectiva metodológica que ele chama de dialogismo multicultural, mostrar que há, na verdade, a existência de um movimento contrário. “Apesar da narrativa eurocêntrica construir um muro artificial que separa a cultura europeia das demais, na verdade a própria Europa é uma síntese de várias culturas, ocidentais e não ocidentais” (STAM, 2008, p. 35). Nesse sentido, caberia indagar se ao copiar *O Homem que Copiava*, um texto brasileiro e latino-americano, tomando o filme como referência, ainda que negue diante do receio de acusação de plágio, o cineasta indiano não estaria – no diálogo que estabelece entre culturas da periferia do mundo que devoram a cultura central e depois citam-se mutuamente – nos vingando da acusação de sofrermos da eterna e irremediável angústia da influência. Ao devorar Jorge Furtado, Swathi estaria também devorando tudo o que da cultura central é citado explicitamente no texto fílmico de *O Homem que Copiava*, como Kafka, Shakespeare, Hitchcock, Proust, Mozart, Bach e tantos outros. Como afirma Stam, sem levar Carpentier ou García Márquez às telas, Glauber encarnou o realismo mágico; sem adaptar Proust, Alain Resnais prolongou cinematicamente a obra romanesca. No ato de copiar um filme cujo espírito traduz a compulsão pela criação a partir do ato de recolher fragmentos, regurgitar, reproduzir citando ou plagiando e dar

novos sentidos à realidade a partir de processos intertextuais e intermediáticos, *Currency* prolonga o discurso de um filme que mapeou na virada do milênio o espírito do tempo que sinaliza para a cultura do remix.

Referências

- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRESSANE, J. Entrevista concedida a Eduardo Miranda Silva. Rio de Janeiro, abr. 2010.
- CALIL, R. Estreia nos EUA a “réplica” de “Psicose”. Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, 4 dez. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04129814.htm>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras, 2010.
- FURTADO, J. *O homem que copiava o homem que copiava*. 11 nov. 2022. Facebook: jorge.furtado.52. Disponível em: <https://www.facebook.com/jorge.furtado.52>. Acesso em: 7 nov. 2023.
- GOLDSMITH, K. Copiar é preciso, inventar não é preciso. Entrevista a Giselle Beiguelman. *Revista Select*, 27 set. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3lvB3QI>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- MACHADO, A. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre: Globo Filmes, 2003. 1 fita de vídeo (123 min).
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SAMOYULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VALENTE, E. Psicose de Gus Van Sant. *Revista Contracampo*, 31 jan. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3yY7eLG>. Acesso em: 7 fev. 2023.

VIEIRA, J. L. As tramas do olhar. *In*: PINHEIRO, M. (Org.). *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/40o3D5k>. Acesso em: 5 fev. 2023.

submetido em: 6 ago. 2023 | aprovado em: 15 out. 2023

K-dramas originais Netflix no catálogo brasileiro: melodrama e literacia midiática

Original Netflix K-dramas in the Brazilian catalogue: melodrama and media literacy

Maria Cristina Palma Mungiolli¹, Ligia Prezia Lemos² e Tomaz Affonso Penner³

-
- ¹ Livre-docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora PQ2 do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis-CNPq/ECA/USP). E-mail: crismungiolli@usp.br.
 - ² Doutora e Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis-CNPq/ECA/USP). E-mail: ligia.lemos@gmail.com.
 - ³ Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor no Centro de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis-CNPq/ECA/USP). E-mail: tomazpenner@gmail.com.

Resumo As plataformas de streaming expandem a ficção seriada para novos mercados e estimulam nos polos produtores estratégias como o uso de temáticas locais, com aspectos de universalidade. Conjuntura que instiga a perceber proximidades e possibilidades de diálogo entre produções pertencentes a diferentes culturas. O artigo – por meio de mapeamento e análise – constata a progressão numérica dos K-dramas disponíveis na plataforma Netflix Brasil. Com base nesse contexto, analisa-se a questão dos gêneros televisivos como categorias culturais que asseguram modelos de leitura e interpretação e configuram *storyworlds*. A discussão sugere que os traços melodramáticos dos K-dramas aproximam as produções sul-coreanas da audiência brasileira. O artigo conclui que o gênero melodrama é fator determinante para a popularidade desse formato no país, pois integra a literacia do público brasileiro devido à telenovela.

Palavras-chave K-dramas, melodrama, Netflix.

Abstract Streaming platforms expand serial fiction to new markets and stimulate the emergence of strategies in the producing centers such as the use of local themes, with aspects of universality. This context instigates us to perceive proximities and possibilities of dialogue between productions from different cultures. This article – with mapping and analysis – notes the numerical growth of K-dramas available on Netflix in Brazil. Based on this context, the question of television genres as cultural categories that ensure reading and interpretation models and shape *storyworlds* is analyzed. The discussion suggests that the melodramatic traces of K-dramas bring South Korean productions closer to the Brazilian audience. The article concludes that the melodrama genre is a determining factor for the popularity of this format in the country, as it integrates the literacy of the Brazilian public due to the telenovela.

Keywords K-dramas, melodrama, Netflix.

K-dramas e a Netflix Brasil

A era da televisão distribuída pela internet (LOTZ, 2018) redimensiona os fenômenos culturais envolvidos nos processos de transnacionalização, neoglobalização, ampliando

e colocando sob novas perspectivas, entre outros assuntos, o debate sobre questões de identidade cultural e representações (HALL, 2016; 2019) relacionadas aos produtos midiáticos.

Tal ambiente instiga a perceber proximidades e possibilidades de diálogo com obras de ficção seriada pertencentes a culturas anteriormente apartadas dos circuitos globais de comunicação, como a da Coreia do Sul. A nação faz parte de um conjunto de países que vem sendo privilegiado em um movimento de expansão dos portais de streaming, que buscam ampliar o alcance dos títulos ofertados e diversificar as suas origens nacionais. Apesar de o catálogo de originais de distribuidoras e produtoras de conteúdos como a Netflix ainda ser predominantemente estadunidense, estudos indicam uma relativa descentralização da produção (PENNER; STRAUBHAAR, 2020).

É nesse cenário que a Coreia do Sul desponta como um território emblemático entre aqueles que tiveram um aumento significativo de produções nacionais em parceria com a indústria global de streaming. No entanto, a relação desse país com a Netflix é marcada pela complexidade e ambiguidade (PARK; KIM; LEE, 2023). Por um lado, há uma rejeição à empresa, por representar uma ameaça à produção e distribuição de conteúdo local (MAZUR; MEIMARIDIS; RIOS, 2021). Por outro, a plataforma reforça e amplifica os efeitos da *hallyu*⁴, distribuindo K-dramas⁵ pelo mundo e ampliando sua recepção em países com pouca tradição de consumo dessas produções, como o Brasil. Embora não seja objetivo deste trabalho discutir o que pode significar a *hallyu* em termos políticos ou geopolíticos, é importante pontuar que, como nos lembra Castells (2009, p. 194), o espaço midiático é onde se constrói o poder social e político. Essa premissa é válida tanto para os produtores da Coreia do Sul quanto para a gigante mundial Netflix, que tem papel relevante na disseminação das produções do país em escala internacional.

A empresa se tornou um fenômeno global de distribuição de conteúdos audiovisuais sob demanda por assinatura, ou SVOD (*Subscription Video on Demand*). Para dimensionar seu

4 A onda coreana, ou *hallyu* se refere à expansão e popularidade da cultura pop sul-coreana e seus produtos como dramas de televisão (K-dramas), música pop (K-pop) e ídolos pop (K-idols). Relaciona-se a uma política que, estimulada por empresários e governantes, estabeleceu a construção da cultura como produto, fomentando a disseminação de artes, gastronomia, tecnologia da informação, moda, beleza, cinema e séries.

5 O prefixo “K” começou a integrar os conteúdos culturais sul-coreanos a partir da expansão da *hallyu* e, assim, K-drama é a expressão que designa a ficção televisiva seriada da Coreia do Sul – e que vem crescendo cada vez mais em popularidade global. Cf. AN (2022).

alcançe, destacamos que, no terceiro trimestre de 2022, a empresa registrou 2,4 milhões de novos usuários, chegando a mais de 223 milhões de assinantes no mundo. O crescimento ajudou a empresa a se recuperar de uma breve crise no primeiro semestre de 2022, período em que a Netflix perdeu 1,2 milhão de assinantes (ROMANI; ARIMATHEA, 2022).

Embora não divulgue dados sobre o número de assinantes, em seu último relatório trimestral de 2022, a Netflix destacou que sua participação no mercado brasileiro de streaming em dezembro daquele ano era de 4%⁶. Dados da empresa Kantar Ibope Media⁷ informam que essa participação a coloca em primeiro lugar entre os serviços AVOD⁸/SVOD, que, por sua vez, correspondem, no total, a 5,6% de participação no mercado brasileiro de consumo de vídeo.

O alcance e o tamanho que a Netflix atingiu nos últimos anos a tornaram não apenas um dos serviços de vídeos sob demanda mais populares do mundo, mas também a maior produtora de conteúdos audiovisuais seriados (PENNER; STRAUBHAAR, 2020). Isso ocorre devido aos volumosos investimentos em títulos originais como estratégia de crescimento e solidificação no mercado. É sobre esses novos conteúdos próprios que este artigo se debruça, enfocando particularmente a produção sul-coreana.

A previsão de investimentos da Netflix em conteúdos originais ultrapassa US\$ 1,9 bilhão apenas na região da Ásia-Pacífico em 2023 – ou 47% dos cerca de US\$ 4 bilhões estimados para a criação de títulos próprios ao redor do mundo (FRATER, 2022). Segundo o relatório do grupo Media Partners Asia (2022), a Coreia do Sul é o maior destino asiático para os dólares investidos pela Netflix em conteúdos originais. Possivelmente, o fenômeno se deve ao alto potencial de exportação daqueles títulos, que se multiplicaram nos catálogos Netflix no mundo, como demonstraremos adiante. Ainda de acordo com a pesquisa que gerou o relatório, séries e animes japoneses, juntamente com dramas e filmes sul-coreanos, bem como produções da Indonésia e da Índia, estão entre os títulos mais transmitidos globalmente ao longo de 2022.

6 Disponível em: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2022/q3/FINAL-Q3-22-S Shareholder-Letter.pdf. Acesso em 7 mar. 2023.

7 Disponível em: <https://kantariibopemedia.com/conteudo/relatorios/>. Acesso em: 7 mar. 2023.

8 Sigla em inglês para *Advertising Video on Demand*, modelo de negócios de serviços de fornecimento de vídeo, no contexto de televisão conectada à internet, com inserção publicitária.

Apresentamos a seguir o percurso metodológico da pesquisa e, consecutivamente, discussões teóricas com o intuito de discorrer sobre como os fortes traços de melodrama dos K-dramas podem fornecer pistas de sua boa aceitação entre o público brasileiro. Dito de outra forma, o trabalho sugere possíveis interlocuções entre as características melodramáticas das ficções televisivas seriadas sul-coreanas, denominadas internacionalmente como K-dramas, e a literacia do brasileiro em relação à telenovela.

Os resultados apresentados referem-se a três coletas de dados realizadas em momentos distintos. Inicialmente, registramos o catálogo da Netflix disponível em 11 de maio de 2018. Nessa etapa, foram verificados todos os títulos originais do portal de streaming disponíveis no Brasil. A busca ocorreu por meio da aba denominada “Originais” no site da plataforma, que agrupava todas as produções nessa categoria. No período da segunda coleta de dados, a aba permanecia disponível. Porém, no momento da terceira coleta, ela não mais se encontrava acessível. Ainda assim, conseguimos coletar os títulos originais por meio de uma nova categoria incluída na estrutura do site, que aglutina a referida produção: “Só na Netflix”. Cabe mencionar que a Netflix considera como “originais” todas as obras que ela produziu com seus parceiros locais de diferentes países, além daquelas sobre as quais detém direitos exclusivos de exibição. Para esta pesquisa, adotamos a classificação da corporação.

Na primeira coleta, foram identificados 627 títulos originais no portal, classificados em uma base distinguindo gêneros, formatos, países de origem e ano de produção. Posteriormente, em um segundo movimento, identificamos os títulos disponíveis entre os originais Netflix até 12 de fevereiro de 2020: encontramos 1.535 títulos, dos quais 908 não constavam na primeira coleta e que foram adicionados à base inicial e organizados a partir das mesmas categorias. Por fim, houve a última etapa de coleta com os conteúdos disponíveis até 31 de dezembro de 2022, que mapeou 1.876 produções novas, totalizando 3.411 títulos originais no catálogo brasileiro, que também foram adicionados à base e tiveram o mesmo tratamento das etapas anteriores. Assim, foi possível registrar a produção original Netflix e suas transformações de maneira sistemática no período de cinco anos (2018-2022). O quadro 1 sistematiza as etapas de coleta e seus resultados que serão analisados neste artigo.

Etapa de Pesquisa	Período	Resultado
1ª. coleta	Até 11/05/2018	627 títulos originais
2ª. coleta	Até 12/02/2020	1.535 títulos originais
3ª. coleta	Até 31/12/2022	3.411 títulos originais

Quadro 1: Etapas de pesquisa (coleta de dados) no catálogo brasileiro da Netflix

Fonte: Elaboração própria.

As três etapas de coleta utilizaram o mesmo procedimento metodológico e os resultados permitem comparação e verificação de tendências da produção original da Netflix no período analisado. Preliminarmente, é possível indicar algumas mudanças substanciais, com tendências bem definidas. E, de modo geral, é possível indicar algumas mudanças que evidenciam a ampliação do número de países envolvidos e o investimento massivo em conteúdos originais.

Para checar a proporção dos originais em relação à quantidade total de títulos disponíveis no portal da Netflix no Brasil, utilizamos informações do *Unofficial Netflix Online Global Search*⁹, que contém um banco de dados segmentados sobre a distribuição de conteúdo da empresa. Em 2018, eram disponibilizadas 3.953 obras na Netflix (627 originais, como demonstra a primeira coleta de dados); em 2020, eram 4.437 (1.535 originais); e em 2022, 6.584 (3.411 originais). Esse registro é importante por apontar uma tendência de crescimento da participação de títulos próprios na composição do catálogo geral da Netflix Brasil, como pode ser observado no Gráfico 1.

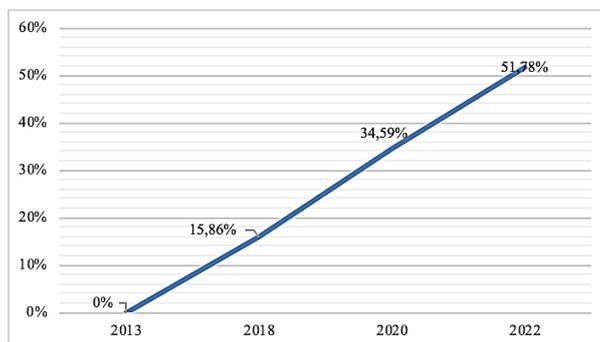


Gráfico 1: Proporção dos títulos originais na composição geral do catálogo da Netflix Brasil

Fonte: Elaboração própria.

9 Disponível em: <http://unogs.com>. Acesso em: 7 nov. 2023.

Em 2022, pela primeira vez em nossos levantamentos, a quantidade de títulos originais ultrapassou a metade do total disponível na composição do catálogo geral da Netflix Brasil. Considerando o universo de dados ora apresentado, enfocaremos a seguir a produção original da Netflix proveniente da Coreia do Sul. Nessa etapa, foram selecionados na base de dados apenas os títulos sul-coreanos obtidos em cada coleta.

Em 2018, havia apenas 10 títulos sul-coreanos entre os 627 originais Netflix, representando 1,59% do total. Em 2020, eram 56 títulos do país asiático entre os 1.535 do catálogo geral (3,64%). No último levantamento, foram mapeadas 154 produções da Coreia do Sul entre os 3.411 originais Netflix identificados no período (4,51%). Os dados obtidos revelam duas tendências importantes: (1) o contínuo aumento da quantidade de títulos originais produzidos pela Netflix na Coreia do Sul e (2) o crescimento percentual da participação da Coreia do Sul na composição do catálogo de originais Netflix Brasil (Gráfico 2).

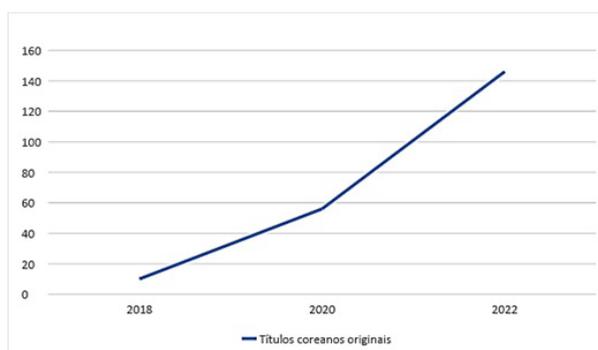


Gráfico 2: Quantidades de títulos originais sul-coreanos no catálogo brasileiro da Netflix

Fonte: Elaboração própria.

O terceiro e último investimento metodológico em termos quantitativos foi a distinção dos formatos das produções. Interessava-nos observar as produções originais sul-coreanas realizadas no formato “série”, que são, por definição, os K-dramas¹⁰. Entre os 154 títulos originais Netflix provenientes da Coreia do Sul identificados em 2022, há 106 ficções seriadas,

¹⁰ No Brasil, os K-dramas são também chamados de doramas. O uso do termo é consagrado nos fandoms, independentemente das questões históricas referentes à dominação japonesa na Coreia. Portanto, quando fandoms brasileiros se referem a doramas, tratam não de obras de um local específico ou pertencentes a um gênero específico, mas sim a seu formato. Por essa razão, o dorama pode ser do gênero comédia, drama, policial, fantasia, histórico etc.

o que representa 68,8%. A quantidade é expressiva, demonstrando a relevância do formato série no universo pesquisado.

Em termos qualitativos, registramos os gêneros e subgêneros em títulos originais Netflix de K-dramas disponíveis no Brasil. Em primeira aproximação às categorias que integram o *corpus* da pesquisa – 106 títulos de ficção televisiva seriada sul-coreana – foi observada a forte presença do gênero drama, conforme indicado na nuvem de palavras na Figura 1, em que o gênero terror, por exemplo, quase não é visível.



Figura 1: Gêneros e Subgêneros predominantes

Fonte: Elaboração própria.

Quanto à maior incidência do gênero drama, lembramos que este guarda certa “polissemia conceitual” e, em breve definição, “o drama serve tanto como uma taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concretamente personificada ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espetatoriais” (SILVA, 2015, p. 128). Conectados com o gênero nesta segunda definição, entendemos que o termo drama tem sido compreendido, de maneira ampla, não apenas como gênero, mas também como um formato. Por sua vez, baseando-se em Martin-Barbero (2009), Mungiolli (2006, p. 106-107) afirma “que os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais”.

A compreensão das transformações dos gêneros e formatos como simples respostas à lógica do mercado implica entender os processos de produção de sentido e de construção

social dos gêneros como processos mecânicos sem mediações ou historicidade, ignorando o princípio dialógico (portanto, sócio-histórico) da comunicação e da criação humanas.

K-dramas e suas ondas

Até os anos 1980, havia o predomínio de produções estrangeiras na televisão sul-coreana, quando, então, produtos da cultura popular japonesa foram proibidos. As emissoras começaram a produzir, em um primeiro momento, versões sul-coreanas de obras ou recriações locais de produções estrangeiras (KOREAN CULTURE, 2011). A produção local começou a se expandir e a superar a dependência de produções estrangeiras que foram deslocadas “para os horários menos nobres das emissoras em favor da programação local, especialmente os dramas de TV” (MAZUR, 2021, p. 177). No entanto, a guinada se deu quando o país instituiu uma reestruturação das políticas audiovisuais e expansão do setor (RUFINO, 2018) baseada em políticas de investimento público voltadas para a economia criativa, que durou de 1991 a 2014. Considerar o setor audiovisual e o de entretenimento como estratégicos em termos de *soft power* (NYE JR., 2004) desencadeou a conhecida e já mencionada onda coreana ou *hallyu* (JOO, 2011; SHIM, 2006; RUFINO, 2018; URBANO; ARAÚJO, 2021), cujo ápice ocorreu naquela região do globo (China, Japão, Tailândia) na virada do milênio, como fenômeno regional. Após 2011, a onda começa a se espalhar pela Europa e pelos Estados Unidos. Gigante e abrangente, a indústria de entretenimento sul-coreana atualmente alcança quase todo o mundo e se apoia em cenários locais, cultura e valores morais e, principalmente, em seus artistas da música (K-pop) e da ficção televisiva seriada (K-dramas).

Os K-dramas alcançam espectadores de diferentes etnias, credos, profissões, classes sociais¹¹, influenciando atitudes, hábitos de alimentação, moda, estilo de vida, consumo, cultura, língua e valores (YOKE; JAMIL, 2022)¹². Segundo critérios de medição

11 Ver também matéria disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/na-onda-do-pop-como-hallyu-fez-do-brasil-terceiro-maior-consumidor-de-dramas-na-pandemia-25098742>. Acesso em: 7 nov. 2023.

12 A vigorosa cultura dos K-dramas no Brasil é explicitada pela atividade dos *fandoms* no país, on e off-line. Há grupos de discussão no WhatsApp e no Telegram, com compartilhamento de episódios e séries completas. As atividades dos *fansubs*, caracterizadas em geral pelo trabalho amador e voluntário de tradução, legendagem e distribuição de K-dramas, abastecem de pequenas a grandes empresas de streaming especializadas na distribuição de conteúdo licenciado como WeTV e Viki, ao lado da gigante Netflix, entre outros, inclusive não oficiais.

dos pesquisadores Lee e Yu (2018) e como resultado de pesquisa quantitativa, a influência comercial dos K-dramas se baseia em três pilares: (1) temático (valores orientais, centrados na família, com histórias de amor divertidas e agradáveis, personagens que oferecem sensação de harmonia, carinho, conforto, de conteúdo realista, sofisticado e que reflete a última moda); (2) de produção (qualidade da edição de imagens, cenários luxuosos que indicam um estilo de vida urbano, naturalismo, técnicas de atuação, trilhas sonoras originais); e (3) das qualidades dos e das protagonistas (aparência, tendências de estilo, respeito aos idosos e às virtudes orientais, com domínio de técnicas de atuação, representando personagens íntegros e calorosos). Características estas que, segundo os autores, influenciariam a aceitação e o sucesso comercial dos K-dramas no mundo.

No Brasil, a partir de 2010, com o aperfeiçoamento da tecnologia do streaming aliada à maior velocidade e ampliação de acesso à conexão de banda larga, se intensificou a circulação dos K-dramas, em uma dinâmica de crescente interatividade, trocas culturais, reconhecimento e, conseqüentemente, de disseminação pelo território brasileiro¹³, primeiramente por meio de plataformas de streaming não oficiais.

Alguns estudos indicam que a atração exercida pelo formato K-drama na atualidade se deve a narrativas de características “evasivo-virtuosas”. Narrativas que abordam questões sociais e econômicas de amplitude global em um contexto notadamente sul-coreano como “finanças predatórias, crises imobiliárias, aspirações e diferenças de classe, bullying escolar [e no trabalho], mobilização de sentimentos, assédio sexual, crises ambientais, colapso institucional e corrupção política e corporativa” (CHOI; RALEY, 2023, tradução nossa).

Tais combinações inserem a audiência em um ambiente narrativo movediço que une temáticas relativas a questões humanas existenciais profundas a clichês criados pela K-dramaland. Esse termo designa um mundo imaginado, criado por meio da atividade coletiva de escritores, diretores, atores e espectadores de K-dramas – e não representa a cultura ou a sociedade sul-coreana (SCHULZE, 2013, p. 373). É, portanto, uma espécie de acordo entre produção e audiência em que vai se construindo uma idealização de cultura

13 Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2022/10/pais-ja-e-o-quinto-maior-mercado-dos-doramas-cl9la3bif002a01g7ilke95nl.html>. Acesso em: 7 nov. 2023.

daquele país, inteiramente ligada à ficção televisiva *per se*. A fluidez de tal processo cria esse universo narrativo *sui generis*, alicerçado na *hallyu*, e oferece um caráter de culturalização de elementos ficcionais – que se espalham e se repetem –, produzindo sentidos de uma representação do que seria a cultura e a sociedade sul-coreanas. Dessa forma, a reiteração por meio de uma estética da repetição (CALABRESE, 1988) induz a audiência internacional a compreender a cultura da Coreia do Sul como semelhante à cultura criada pela K-dramaland. De acordo com Choi e Raley (2023, tradução nossa), para a audiência local, o que se observa é uma “circulação contínua de signos, figuras, referências, expressões e gestos – cujo efeito cumulativo pode funcionar como uma categoria de mídia discreta, autorreflexiva e iterativa”. Nesse sentido, como em um jogo, a audiência é repetidamente recompensada ao reconhecer gestos, personagens, cenas, comportamentos, hábitos, objetos, cenários, alimentos, produtos de beleza. Para Yuan (2023), tal fato possibilita à audiência pensar sobre seu próprio país, em uma espécie de autorreflexividade proporcionada pelos K-dramas. Na sua perspectiva, os K-dramas estariam motivando o público ao oferecer continuamente recompensas para níveis cada vez maiores de engajamento.

Uma possível chave para entender a aparente incompatibilidade entre autorreflexividade e a estética da repetição em obras culturais “replicantes (filme de série, telefilme, remake, romances de consumo, bandas desenhadas, canções e por aí afora)” (CALABRESE, 1988, p. 41) é fornecida pelo próprio Calabrese (1988, p. 143), quando este reflete sobre as formas descontínuas de recepção que poderiam levar a um “consumo produtivo”, entendido como “uma forma de consumo que não permanece passiva, mas que no próprio acto de consumir um objeto cultural produz uma interpretação que muda a própria natureza do objecto”. Consideramos a noção de descontinuidade, mencionada por Calabrese (1988, p. 142) em relação ao consumo de produtos de forma fragmentada por meio de diversos canais, como algo que ocorre não apenas no consumo de um determinado K-drama, mas também em relação ao formato, o qual, por sua vez, tem como gênero matriz o melodrama.

Gêneros de televisão como construção cultural

Mittell (2004) considera os gêneros de televisão categorias culturais e destaca dois pontos-chave para essa compreensão: (1) “as definições de gênero geralmente possuem

impacto no ‘mundo real’” e (2) “as práticas genéricas emergem em uma ampla gama de espaços, incluindo decisões legais e políticas” (MITTELL, 2004, p. 1). Embora o autor saliente algo já notado por outros estudiosos dos gêneros (BAKHTIN, 2003; ECO, 1997) e, em especial, dos midiáticos (MARTIN-BARBERO, 2009), a reiteração desse pensamento em um trabalho exclusivamente dedicado aos gêneros televisivos indica a importância e a atualidade do tema nos estudos de televisão.

A perspectiva de constituição dos gêneros como decorrentes das condições sócio-históricas dos processos de comunicação é basilar nos estudos de Bakhtin (2003) sobre os gêneros discursivos e literários. De forma resumida, “os gêneros dependem de todo um contexto sociocultural para se concretizarem como modelos de expressão de uma comunidade de falantes ou de escritores” (MUNGIOLI, 2006, p. 44). Os gêneros encontram-se, dessa forma, irremediavelmente ligados ao momento histórico, aos meios de produção e aos valores estéticos e ideológicos da sociedade.

A ampliação do conceito de gênero também é defendida por Martin-Barbero (2009) que o vê como matriz cultural, uma vez que articula não apenas textos literários (ou outro tipo de texto) e compreensão de mundo, mas, além disso, articula ao gênero toda uma dimensão econômica.

O conceito de gênero como matriz cultural permite observar “[...] uma topografia de discursos movediça, cuja mobilidade provém tanto das mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das intertextualidades e intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 17).

Mittell (2004, p. 2-3), por sua vez, reivindica o estudo dos gêneros televisivos com base em suas especificidades constitutivas, oriundas das injunções tecnológicas e econômicas próprias do meio televisivo. O autor afirma que os gêneros televisivos devem ser entendidos como práticas discursivas, pois “[...] funcionam através de textos, mas também funcionam dentro das práticas dos críticos, audiências e indústrias – qualquer pessoa que utilize termos genéricos participa na constituição de categorias de gênero” (MITTELL, 2004, p. 13). Essa perspectiva proporciona um enquadramento do gênero com base na compreensão de que os gêneros televisivos são categorias culturais complexas

e dinâmicas que se configuram com base em práticas discursivas, portanto concretas e histórico-sociais (BAKHTIN, 2003).

Outra contribuição de Mittell (2004) que traz elementos para estudar o melodrama não apenas como gênero, em sua acepção prescritiva, é a noção que o autor desenvolve de *generic cluster* para dar conta das variações que ocorrem quando entendemos os gêneros como formações discursivas, sujeitas, portanto, a processos ativos e formações estáveis. Mittell (2001, p. 8) argumenta, “embora os gêneros estejam constantemente em fluxo e em negociação de definição, os termos genéricos ainda são suficientemente salientes para que a maioria das pessoas concordem em uma definição de trabalho comum para qualquer gênero”. Esse jogo entre estabilidade e transformação pode ser apreendido por meio da noção de *generic clusters* desenvolvida pelo autor:

A qualquer momento, um gênero pode parecer bastante estável, estático e delimitado; no entanto, esse mesmo gênero pode operar de forma diferente em outro contexto histórico ou cultural. Usando esta abordagem de *generic clusters*, podemos ver como os gêneros são simultaneamente fluidos e estáticos, processos ativos e produtos estáveis. (MITTELL, 2001, p. 9, tradução nossa)

Assim, ao estudarmos o melodrama como fio condutor dos K-dramas, o entendemos como parte integrante de uma formação discursiva que se caracteriza por práticas discursivas que tensionam formas estáticas – constituídas ao longo dos processos históricos de construção do gênero melodramático – e os fluxos nos quais se negociam tais formas considerando-se culturas e estéticas diversas.

Enfatizamos ainda que a conjuntura complexa da ficção televisiva seriada sul-coreana também estrutura o conjunto das características composicionais das produções, como roteiro, encenação, atuação, provocando alterações em relação a modelos anteriores referentes a classificações de gêneros dramatúrgicos. Nesse sentido, considerando-se a perspectiva de um público internacional que assiste aos K-dramas, coloca-se em marcha um processo em que o modo melodramático ganha corpo como “um campo semântico de força” produzindo “sentidos de experiência” (BROOKS, 1995, p. xvii) que proporcionam a esse público não apenas modelos de leitura e interpretação (TODOROV, 1980), mas também

configuram *storyworlds* (RYAN, 2014) e, no caso dos gêneros televisivos, apresentam-se como categorias culturais estruturadas discursivamente segundo Mittell (2004).

O melodrama como fio condutor dos K-dramas

Na Coreia do Sul o melodrama tem sido um gênero predominante na indústria cinematográfica, desde o início do século XX. Segundo Lee (2000, p. 57), a maior parte dos filmes sul-coreanos parecem se agrupar em torno de dois grandes gêneros: o melodrama e a crítica social – que representam direcionamentos e tendências mais evidentes do cinema sul-coreano. Independentemente da época, o melodrama sempre foi o gênero mais produzido e, por essa razão, sua onipresença nos K-dramas certamente está relacionada à popularidade desses filmes. De acordo com Paquet (2000), no fim dos anos 1990, em busca de uma revitalização da imagem da indústria cinematográfica, alguns cineastas realizaram uma mistura e uma flexão de gêneros antigos. Após vinte anos, essa flexão dos gêneros se tornou uma das características dos K-dramas, conforme discutiremos adiante.

Em termos gerais, os estudos sobre o melodrama localizam sua origem na dramaturgia francesa do século XIX, desconsiderando as características melodramáticas presentes “na literatura, no teatro, no cinema e na televisão de países tão diferentes quanto o Japão, a China e a Coreia” (CARVALHO, 2008). Em seu cerne, os estudos clássicos propõem que o melodrama ocidental (THOMASSEAU, 2005) detém uma estética moralizante, versa sobre a oposição entre o bem e o mal, é universal e cotidiano, procura comover utilizando códigos preestabelecidos, por meio de uma trama praticamente imutável em que a virtude é premiada e o crime punido. Em geral, apresenta personagens maniqueístas e utiliza a peripécia associada ou não ao reconhecimento, com a certeza da vitória do bem. O melodrama está relacionado a excessos, exageros, contrastes visuais e sonoros, além de farta demonstração de sentimentos que constantemente demandam reações do público.

Apesar de alguns debates sobre o uso do termo melodrama para discutir características de produções de cinema não ocidentais como uma forma de imperialismo, Abelman (2005, p. 46) entende que estudos sobre o melodrama se aplicam com muita propriedade às produções sul-coreanas, pois o gênero é hábil em dramatizar questões centrais das sociedades.

Características melodramáticas preconizadas por estudos ocidentais estão presentes na maior parte dos K-dramas da atualidade, independentemente de seus gêneros ou subgêneros. Por essa razão, uma chave para acompanhar *fandoms* em geral e fãs em particular de K-dramas no Brasil pode estar relacionada à literacia da audiência brasileira em relação à telenovela e ao melodrama, pois o gênero é o cerne desse formato tão caro aos brasileiros. No início dos anos 2010, já se falava das “novelinhas coreanas”, como foram batizados os K-dramas pelos primeiros fãs brasileiros. A expressão sugere que os fãs já compreendiam o formato e sua estrutura melodramática e que usavam o diminutivo para se referir à quantidade de capítulos dessas produções bem abaixo dos mais de 100 capítulos das telenovelas brasileiras.

Ao analisar aspectos de diferenças e similaridades entre K-dramas e ficções televisivas chilenas, Grassau, Mujica e Bruna (2020) entendem que o traço melodramático pode justificar seu sucesso na América Latina. Para os autores, é o resgate de elementos do melodrama clássico e seus arquétipos, como uma forte história de amor somada a conflitos universais.

A telenovela brasileira, principal produto ficcional da televisão brasileira desde os anos 1970, possui enredos que se apoiam no melodrama (THOMASSEAU, 2005), entendido como matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2009) ao mesmo tempo em que traz uma aproximação com a realidade social do país (MOTTER, 2003).

Retomando a ideia de que o melodrama integra a literacia da audiência brasileira, entendemos que essa capacidade de compreender, utilizar e interpretar o conteúdo e os sentidos da obra de ficção televisiva seriada vem sendo constantemente estimulada pela telenovela. Esse exercício de reconhecimento simbólico e reflexividade incita o que pode ser nomeado como capacidade de “leitura do mundo” (FREIRE, 1982) – o que, para nós, poderia indicar a extensão e adequação dessa compreensão para os K-dramas, especialmente por suas características melodramáticas.

A ideia difundida de que a matriz melodramática é prerrogativa da telenovela latino-americana em todo o mundo, e na própria Europa, merece uma reconceituação, pois “a matriz melodramática não seria uma peculiaridade latino-americana, mas um elemento antropológico de ampla ressonância universal” (FUENZALIDA; CORRO; MUJICA, 2009, p. 145).

Historicamente, os primeiros K-dramas começaram a ser produzidos nos anos 1980 (LEE, 2005). Com características do melodrama, estruturas temáticas baseadas em fórmulas e narrativas previsíveis, os primeiros K-dramas criaram uma grande base de fãs que passou a gerar debates sobre as temáticas sociais abordadas naquelas produções voltadas a um público predominantemente feminino, com temas como o amor romântico heterossexual, maternidade, monogamia e intimidade (LEE, 2005, p. 230).

Por fim, entendemos que a conexão entre a audiência brasileira e os K-dramas, estabelecida pelo gênero melodrama, possibilitou a disseminação dessas produções em nosso país, primeiramente por meios não oficiais e, atualmente, em um processo de crescente investimento das grandes plataformas nessas produções. Entretanto, a produção e distribuição dos títulos originais sul-coreanos pela Netflix, atualmente, parece investir também em adaptações a convenções de gênero mais ocidentalizadas, com obras como *Squid Game* (2021) e *All Of Us Are Dead* (2022), com repercussão global.

Uma análise do K-drama *Mad for Each Other*

O hibridismo de gêneros em uma mesma produção é observável, por exemplo, no original Netflix *Mad for Each Other* (2021). Essa característica remete ao conceito de *generic clusters* (MITTELL, 2004), uma vez que é possível encontrar nessa obra uma combinação de gêneros que se conformam de maneira fluída, mas que, ao mesmo tempo, mantém algumas de suas características estáveis. Seu primeiro episódio pode ser classificado como comédia, inclusive com forte apelo ao uso do corpo como sua expressão, com gestualidade e caracterizações exageradas. A série conta a história de duas pessoas que passaram por grandes dificuldades e traumas e, agora, vivenciam um processo de dor e cura. A trama acompanha esses estados, o que leva as personagens a transitarem da comédia ao drama à medida que a história se desenvolve.

O personagem Noh Hwi Oh (Jung Woo), detetive da divisão de crimes violentos da Delegacia de Polícia de Gangnam, é vítima de uma situação injusta e traumática em seu trabalho, o que o desestabiliza e o leva a ser diagnosticado com transtorno de amargura pós-traumática (TAPT). Já Lee Min Kyung (Oh Yeon Seo) sofreu violência em uma relação com um homem casado – a partir de então, sua vida desmorona. Passa a não confiar

em ninguém e fica presa em situações que ela mesma cria, cheia de manias, delírios e compulsões – e é diagnosticada, então, como portadora de paranoia, estresse pós-traumático e obsessão compulsiva. Em termos do melodrama *per se*, esses diagnósticos podem ser compreendidos simbolicamente como os vilões dessa narrativa. Funcionam como antagonistas, pois frequentemente atrapalham, impedem ou prejudicam a evolução dos protagonistas.

À medida que a história se desenvolve, a série se encaminha para a comédia romântica, criando as condições para o subgênero *from enemies to lovers*, em que os dois brigam enquanto se apaixonam. Todavia, o gênero policial também se insinua na trama da série e ganha certo protagonismo em relação à investigação de tráfico de drogas e corrupção policial. O tom geral da série é marcado pela comédia; no entanto, a gravidade e profundidade dos temas abordados tensionam a trama a ponto de inúmeras vezes se sobreporem, proporcionando ao espectador questionamentos existenciais potentes.

Por fim, temos a farsa, com comentários jocosos e maneiras caricaturais dos protagonistas e de outros personagens, como as mulheres que trabalham na gestão do condomínio em que se passa a história e que funcionam quase como um coro grego que comenta e cria intrigas narrativas. A série aborda ainda, por meio de tramas e personagens secundários, temas como segurança comunitária, assédio sexual e *crossdressing*.

Cabe salientar que, em uma primeira aproximação, a série analisada apresenta características estilísticas que remetem a uma estética relacionada ao carnavalesco (BAKHTIN, 2008), na medida em que, ao longo da trama, surgem elementos mencionados anteriormente: alegria, sofrimento; gestualidade e expressões caricaturais exageradas, mistura de gêneros e ambiguidades de diversas ordens – como o amor, que também pode ter um lado obscuro, nefasto; ou a culpa, que inspira decisões bem intencionadas, porém equivocadas. O carnavalesco e suas ambivalências, para Bakhtin (2008, p. 15), além de conterem o aspecto negativo da degradação e do rebaixamento, remetem à regeneração, à criação de algo novo que se constitui como resposta ao rebaixamento. Em certo sentido, tal ambivalência também pode ser encontrada em algumas histórias melodramáticas, em que há o rebaixamento da protagonista (vítima de armadilha do vilão) e sua salvação (seja por expiar seus sofrimentos, seja pela ação do herói). Em *Mad for Each Other*, os vilões seriam as doenças psíquicas geradas por traumas anteriores,

que rebaixam constantemente os protagonistas, colocando-os em situações complicadas; e cuja salvação ocorre apenas quando um se torna o herói do outro.

É ainda sob a chave do melodrama e do excesso que destacamos a presença persistente do gênero farsa – às vezes no roteiro das obras, às vezes no estilo de representação dos atores – mesmo em narrativas análogas à tragédia. Tal fato também indica a aproximação com o popular e o carnavalesco (BAKHTIN, 2008), o que pode ser cotejado com algumas características da telenovela brasileira em que se destacam os núcleos cômicos.

Considerações finais

Ao longo do artigo, analisamos o sucesso dos K-dramas com base na discussão dos gêneros entendidos não apenas como mapas de leitura (TODOROV, 1980) mas, principalmente, como construtos sociais e históricos relevantes para nossa compreensão de mundo (MARTIN-BARBERO, 2009) e, conseqüentemente para nossa leitura do mundo (FREIRE, 1982). A forma de abordagem do problema se caracterizou pela coleta de dados no portal da Netflix com o objetivo de mensurar o crescimento da oferta de K-dramas originalmente produzidos na Coreia do Sul no principal serviço de streaming em nosso país.

Os resultados da coleta evidenciaram o aumento da oferta do formato K-drama no qual são tradicionalmente observados fortes traços do gênero melodrama. Com base nesse achado, discutimos como esse formato coloca em marcha um processo em que o modo melodramático ganha corpo como “um campo semântico de força” produzindo “sentidos de experiência” (BROOKS, 1995, p. xvii). Essa chave de leitura em relação aos K-dramas possibilitou estabelecer relações entre eles e as telenovelas brasileiras, considerando conteúdo temático e construção composicional. Consideramos, dessa forma, o modo melodramático (BROOKS, 1995) como a característica comum entre os K-dramas e as telenovelas que proporcionam os sentidos de experiência que, por sua vez, podem alicerçar os processos de produção de sentido do público brasileiro.

Este artigo se configura, em termos de desenvolvimento de pesquisa, como uma primeira etapa de um projeto que começa a ganhar corpo. Por fim, ressaltamos que, apesar das barreiras linguísticas e culturais existentes entre Brasil e Coreia do Sul, a proximidade e a familiaridade com o tipo de acabamento estético e temático (BAKHTIN, 2003) dos K-dramas

em que se mesclam diversos gêneros dramáticos em uma mesma obra integram a literacia do brasileiro em geral, amplamente desenvolvida por meio das telenovelas, entendidas como matrizes culturais, conforme discutido neste trabalho, o que pode ser fator para a aceitação e popularidade dos K-dramas no Brasil.

Referências

ABELMANN, N. Melodramatic Texts and Contexts: Women's Lives, Movies and Men. In: MCHUGH, K; ABELMANN, N (Orgs.). *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2005. p. 43-60.

AN, J. Y. New directions in K-drama studies. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Londres, v. 14, n. 2, p. 91-97, 2022.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2008.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Heaven: Londres: Yale University Press, 1995.

CALABRESE, O. *A idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CARVALHO, L. M. Repensando o melodrama no contexto asiático: um estudo sobre a série televisiva sul-coreana Dae Jang Geum. *Contemporanea*, São Carlos, v. 6, n. 1, p. 2-19, 2008.

CASTELLS, M. *Communication Power*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

CHOI, E.; RALEY, R. K-streams: Global Korea and the OTT Era. *Post45*, 23 fev. 2023. Disponível em: <https://post45.org/2023/02/k-streams-global-korea-and-the-ott-era/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

ECO, U. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

FRATER, P. Asia Pay-TV Sector Set for Further Weakness, Not Elimination, Says Study. *Variety*, 5 dez. 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/biz/news/asia-pay-tv-sector-further-weakness-1235450027/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1982

FUENZALIDA, V; CORRO, P; MUJICA, C. *Melodrama, subjetividade e história no cinema e na televisão chilena dos anos 90*. Santiago: Pontifícia Universidade Católica do Chile, 2009.

GRASSAU, D; MUJICA, C; BRUNA, A. Distancias y afinidades entre doramas y ficciones locales según guionistas chilenos: el melodrama en Switched. *Comunicación y Medios*, Santiago, v. 29, n. 42, p. 16-29, 2020.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12ª ed. São Bernardo do Campo: Lamparina, 2019.

JOO, J. Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of 'Pop' Nationalism in Korea. *Journal of Popular Culture*, [S.l.], v. 44, n. 3, p. 489-504, 2011.

KOREAN CULTURE AND INFORMATION SERVICE SOUTH KOREA. K-DRAMA: A New TV Genre with Global Appeal. Ministry of Culture, Sports and Tourism and Korean Culture and Information Service, 2011.

LEE, H. *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*. Manchester: Manchester University Press: 2000.

LEE, K. Morae Sigye: "Social Melodrama" and the Politics of Memory in Contemporary South Korea. In: MCHUGH, K.; ABELMANN, N. (Orgs.). *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2005. p. 229-245.

LEE, J. H; YU, S. Y. The Influence of the Aspects of K-drama on the Favourability of Korean Wave Contents, Viewing Motivation and Purchasing Intention of Korean Products: Targeting Chinese Consumers. *International Journal of Pure and Applied Mathematics*, Sófia, v. 118, n. 19, p. 429-443, 2018.

LOTZ, A. *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Londres: The MIT Press, 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2009.

MAZUR, D. A Indústria Televisiva Sul-Coreana no Contexto Global. *Ação Midiática*, Curitiba, n. 22, p. 172-191, 2021.

MAZUR, D.; MEIMARIDIS, M.; RIOS, D. O Mercado de Streaming na Coreia do Sul: Disputas Internas e a Invasão Estrangeira. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 88-101, 2021.

MEDIA PARTNERS ASIA. *Asia Pacific Pay-TV Distribution 2022: the future of pay-tv & fixed broadband in Asia*. Hong Kong: MPA, 2022.

MITTELL, J. A cultural approach to television genre theory. *Cinema Journal*, Austin, v. 40, n. 3, p. 3-24, 2001.

MITTELL, J. *Genre and television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nova York: Routledge, 2004.

MOTTER, M. L. O que a ficção pode fazer pela realidade? *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 75-79, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p75-79

MUNGIOLI, M. C. P. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas. Construindo um sentido identitário de Nação*. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NYE JR., J. S. The benefits of soft power. *Working Knowledge*, 8 fev. 2004. Disponível em: <https://hbswk.hbs.edu/archive/the-benefits-of-soft-power>. Acesso em: 7 nov. 2023.

PAQUET, D. Genrebending in Contemporary Korean Cinema. *Koreanfilm*, 6 jul. 2000. Disponível em: <https://www.koreanfilm.org/genrebending.html>. Acesso em: 7 nov. 2023.

PARK, J. H; KIM, K. A; LEE, Y. Netflix and Platform Imperialism: How Netflix Alters the Ecology of the Korean TV Drama Industry. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 17, p. 72-91, 2023.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. *MATRIZES*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020.

ROMANI, B; ARIMATHEA, B. Netflix ganha 2,4 milhões de assinantes e recupera perdas de 2022. *Terra*, 18 out. 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/byte/netflix-ganha-24-milhoes-de-assinantes-e-recupera-perdas-de-2022,9b61232e49f5dc588d57154fd1677488bq58mf47.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

RUFINO, L. *A bem-sucedida experiência Sul Coreana no Audiovisual*. *Ancine*, 8 nov. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/OsucessosulcoreanonoAudiovisual.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2023.

RYAN, M-L. Storyworlds across Media: Introduction. In: RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël. (Orgs.). *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. p. 1-21.

SCHULZE, M. Korea vs. k-dramaland: the culturalization of k-dramas by international fans. *Acta Koreana*, Daegu, v. 16, n. 2, p. 367-397, 2013.

SHIM, D. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Ásia. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 28, n. 1, p. 25-44, 2006.

SILVA, M. V. Origem do drama seriado contemporâneo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

THOMASSEAU, J-M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

URBANO, K; ARAUJO, M. Beyond japanese lenses: reflections on the korean diaspora and the hallyu in Brazil. *Revista ALAIC*, São Paulo, v. 20, n. 37, p. 203-213, 2021.

YOKE; S. K, JAMIL, N. I. The Influence of K-Drama among Youths: A Malaysian Case Study. *International Journal of Research in Business and Social Science*, Bahawalpur, v. 12, n. 1, p. 1709-1720, 2022.

YUAN, Y. Woo Young-Woo's Whale: A Response to K-streams. *Post45*, 23 fev. 2023.

submetido em: 22 ago. 2023 | aprovado em: 15 out. 2023

Os realismos do *true crime*: estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*

True crime realism: narrative strategies of The Staircase documentary series pilot episode

Marina Burdman¹, Tatiana Helich² e Vera Follain de Figueiredo³

1 Doutoranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: marina.burdman@gmail.com.

2 Doutoranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: tatihelich@gmail.com.

3 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: verafollain@gmail.com.

Resumo

Recentemente, duas produções audiovisuais foram lançadas no serviço de streaming, inspiradas no caso real do julgamento do romancista americano Michael Peterson, acusado de matar a esposa Kathleen Peterson: a série *The Staircase*, pela HBO, em 2022, e a série documental de mesmo nome, pela Netflix, em 2018. A partir dos episódios-piloto, tenciona-se pensar a construção narrativa de ambas, entendendo que se utilizam de recursos das linguagens documental e ficcional para referenciar o crime e gerar no espectador um efeito de realidade. Para isso, objetiva-se refletir sobre manifestações contemporâneas do realismo e como elas, ao lado do uso de estratégias narrativas do gênero policial, tornam-se formas de engajar o espectador, que assume um papel de detetive na trama. Pretende-se, assim, indagar como cada um dos pilotos adota pontos de vista diferentes, fazendo uso das lacunas deixadas pelo caso real para construir suas próprias versões sobre o crime.

Palavras-chave *True crime*, audiovisual, realismos, gênero policial, *The Staircase*.

Abstract

Recently, two audiovisual productions were released on streaming services, inspired by the trial of the American novelist Michael Peterson accused of killing his wife Kathleen Peterson, namely, the series *The Staircase*, by HBO (2022), and the documentary series of the same name, by Netflix (2018). By analyzing the pilot episodes, we reflect on the narrative construction of both, understanding that they use documentary and fictional language resources to reference the crime and generate an effect of reality on the spectator. We reflect on contemporary manifestations of realism and how they, alongside the use of true crime narrative strategies, become ways of engaging the spectator, who assumes a detective role in the plot. We therefore inquire how each of the pilots adopts different points of view, making use of the gaps left by the real case to build their own versions of the crime.

Keywords True crime, audiovisual, realisms, police genre, *The Staircase*.

Nos últimos anos, nota-se um aumento do número de produtos no formato *true crime*. Se pensarmos na produção brasileira recente, a exemplo do podcast *A mulher da casa abandonada*, da Folha de S.Paulo, lançado em 2022, da sequência de filmes *A menina que matou os pais* e *O menino que matou meus pais*, de 2021, disponível na Amazon Prime

Video e da série *Era uma vez um crime*, produzida pela Netflix em 2021, entre tantos outros, constatamos, a dizer pelos índices de audiência, um crescente interesse do público em consumir conteúdos inspirados em crimes reais.

Apesar de terem sido noticiados na época em que aconteceram, os crimes ganham outras dimensões quando narrados e serializados, abrindo espaço para uma série de indagações: no caso de documentários *true crime*, que procedimentos ficcionais são utilizados para engajar o espectador? Nas narrativas ficcionais de crimes reais, que estratégias são usadas para referenciar o conteúdo à chamada realidade, e como isso desperta o interesse de quem assiste? Até que ponto, ao construírem mundos ficcionais próprios, esses conteúdos não se aproximam e se afastam na mesma proporção da realidade externa a eles? Ou mais: em um mundo constantemente ficcionalizado pelas mídias, as próprias notícias jornalísticas não habitariam, de alguma maneira, esse mesmo mundo ficcional dos conteúdos serializados, acrescentando à pretensa realidade pitadas de gênero policial?

Antes que se possa tentar responder a essas perguntas, é preciso voltar a atenção para o debate, realizado no campo teórico, sobre a tenuidade das fronteiras entre a realidade e a ficção – assunto que, apesar de ser abordado há pelo menos dois séculos, tem merecido atenção especial com a popularização das mídias digitais. A ficção se confunde com a realidade em diferentes dimensões, gerando camadas de leitura e interpretação de conteúdos que se sobrepõem.

No caso dos *true crimes*, essa dinâmica se torna ainda mais complexa, uma vez que pode envolver casos ainda não solucionados, lacunares, como acontece nas produções audiovisuais homônimas *The Staircase*, inspiradas no caso real do julgamento do romancista americano Michael Peterson, acusado de matar a esposa Kathleen Peterson. Levando isso em consideração, pretende-se discutir os pilotos das duas séries e analisar como cada um deles se utiliza das lacunas do caso para criar suas próprias versões sobre a dúvida que perdura ao longo do tempo: seria um caso de crime ou de acidente? Analisaremos como as narrativas são estruturadas de modo a gerar um efeito de real – usando a expressão notabilizada por Roland Barthes (2012) – e se aproximar, cada uma delas a seu modo, da chamada verdade, construindo teorias sobre o crime e apresentando diferentes pontos de vista.

Como caminho metodológico, primeiro serão discutidos os gêneros documental e ficcional para entender como a ficção se apropria de aspectos do real e, da mesma forma, como os documentários também utilizam procedimentos ficcionais na costura de fragmentos do mundo real. Nessa linha de pensamento, serão tomadas como referências obras de autores como Cássio Tomaim (2013), Fernão Pessoa Ramos (2008), Vera Follain de Figueiredo (2010a) e Bill Nichols (2016). Em seguida, a discussão será em torno do processo de serialização, colocando-se em diálogo textos de Mungili e Pelegrini (2013), Umberto Eco (1989) e Marcio Serelle (2022). Com isso, busca-se entender as produções seriadas de *true crime*, considerando a estrutura do gênero policial que tem fácil adaptabilidade ao modelo em série (FIGUEIREDO, 2020; REIMÃO, 2005) e o uso do paradigma indiciário, segundo Carlo Ginzburg (1989), na investigação dos casos narrados.

Finalmente, a análise dos episódios-piloto da série ficcional produzida pela HBO, em 2022, e da série documental original Netflix, de 2018, será realizada, destacando-se as estratégias narrativas utilizadas para gerar no espectador efeitos de realidade.

Os realismos na ficção e a ficcionalização do real

Para analisar esses episódios, é importante entender como os gêneros documental e ficcional têm sido vistos e discutidos por pensadores do audiovisual e como supostas fronteiras rígidas entre eles vêm sendo abaladas. Cássio Tomaim (2013), por exemplo, defende que a narrativa documental se aproxima do público, pois, por meio de recursos como as imagens de arquivo e o uso de personagens reais e não atores, permitiria ao telespectador rever em detalhes minuciosos algum episódio ou tema de seu interesse sobre determinado caso noticiado pela mídia. Segundo o autor:

Recentemente temos acompanhado um “boom do documentário”, mais precisamente a partir de 2002 quando este tipo de cinema conquistou novas plateias, atraíram novos e experientes realizadores e diversificou-se esteticamente. Não podemos afirmar que a crescente produção contemporânea de documentários seja consequência do “boom da memória”, entretanto, é inquestionável a atração que uma significativa parte dos documentaristas tem pelo tema da memória. (2013, p. 12-13)

Apesar de não ser o intuito deste artigo propor a retomada de um debate sobre a memória, é importante refletir sobre a afirmação do documentário, em detrimento da ficção, como um gênero relacionado à memória, à produção de sentidos sobre a realidade e à revisitação a personagens e fatos históricos. Para Michel Marie (2008, p. 11) a hora do documentário finalmente teria chegado: "Gênero marginal que atravessa a história do cinema, sempre apareceu como vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção". Segundo Fernão Ramos (2008), o documentário acabaria legitimando discursos ao trabalhar com documentos, pessoas reais e não atores, imagens de arquivo com trechos de reportagens televisivas, trazendo múltiplos olhares para os personagens, o que atrairia a atenção do público.

Já Vera Lúcia Follain de Figueiredo, nos artigos "Novos realismos, novos ilusionismos" (2010b) e "Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?" (2010c), apesar de também apontar para uma popularização do gênero documental nas últimas décadas, refuta a ideia de que este estaria mais próximo da realidade do que as narrativas ficcionais, uma vez que ambos lançariam mão de artifícios na construção das narrativas. Ela lembra que, na ficção, o tensionamento da ideia de realismo já podia ser visto, de alguma forma, com o romance moderno, em que autores como Thomas Mann e Proust, entre outros, questionavam, por meio de comentários de seus narradores, o preceito épico da objetividade, chamando a atenção para a subjetividade da voz que narra (FIGUEIREDO, 2010a, p. 71).

A pesquisadora destaca também a observação de Adorno, para quem a própria pretensão de narrar a realidade já poderia ser considerada ideológica: contar, em qualquer gênero que seja, é imprimir ordem a acontecimentos e conferir sentido ao que por si só não tem sentido (FIGUEIREDO, 2010a, p. 71). Ela cita como exemplo os filmes de Eduardo Coutinho, que, ao exibir ao espectador os aparatos de filmagem, mostram que mesmo os documentários têm pontos de vista, enquadramentos, montagens, entre outros artifícios. O próprio diretor, como lembra Figueiredo (2010, p. 94), afirma que não se interessa pela "verdade em si", e, sim, pelo processo de fabulação. Para ele, se a pessoa souber contar uma história, ela se torna verdade (VALENTE, 2001).

Nesse sentido, Bill Nichols (2016, p. 47) explica que o documentário "não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos", apresentando

uma determinada visão de mundo. Afinal, em suas palavras, os documentaristas com seus filmes desejam “nos envolver nas questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (ibidem, p. 20). O autor ressalta que alguns cineastas vão reforçar a singularidade da obra a partir de sua lente de leitura do mundo: “vemos o mundo que compartilhamos como se [fosse] filtrado por uma percepção individual dele” (ibidem). De todo modo, o documentário se torna “um veículo de expressão” que direciona a atenção para o mundo vivido, do mesmo modo que fazem os cineastas que trabalham com ficção.

Entendendo, portanto, que o realismo, seja no documentário ou na ficção, não pretende, hoje, manifestar-se como uma reprodução fiel e imparcial da realidade, é possível indagar como o efeito de real se dá nos conteúdos audiovisuais contemporâneos para refletir sobre como acaba servindo de estratégia para o engajamento do espectador de crimes reais. Em um mundo com tecnologias cada vez mais avançadas, contraditoriamente, como lembra Figueiredo (2010, p. 80), esse realismo tem se afirmado pelo desvendamento das próprias mediações, pela valorização da espontaneidade do que seria precário, aparentemente desprovido de artifícios.

Dessa forma, estamos constantemente diante de narrações, e, embora os artifícios possam estar ocultos, eles estão sempre ali: “Nos reality-shows televisivos, o formato aberto, a duração do programa ao longo do dia, que se confunde com o tempo real, cronológico, leva o espectador a esquecer que há edição, seleção das imagens que vão ao ar” (FIGUEIREDO, 2010b, p. 80). A ficção confunde-se com a realidade, ela está em todo lugar, contaminando e sendo contaminada pelo real.

Além disso, como lembra Figueiredo, o realismo contemporâneo, no campo da arte, afirma-se também com o aumento de popularidade da narração em primeira pessoa, testemunhal, e com a proliferação de pontos de vista. A proximidade do narrador com o fato narrado e o lugar de onde ele fala tornam-se elementos essenciais para garantir a veracidade e até a autenticidade de algum conteúdo. No lugar das grandes narrativas, cresce o interesse pelas histórias comuns, pela vida privada, pelo subjetivo.

Assim, na impossibilidade de se atingir objetivamente o real partilhado, o real de cada indivíduo se impõe e abre espaço para uma infinidade de versões e testemunhos.

Nesse sentido, é válido refletirmos sobre como esse realismo testemunhal dialoga com o aumento de popularidade das narrativas *true crime*. Ao apresentar ao espectador as versões e pontos de vista sobre um crime real, esses conteúdos dialogam com a fascinação contemporânea por tentar imprimir uma ordem a esses fragmentos do real. O *true crime*, seja documental seja ficcional, pode apresentar versões do criminoso, da vítima, das testemunhas e dos investigadores – e, ao mesmo tempo em que se aproxima de uma linguagem mais crua e realista, utiliza-se também de recursos ficcionais, referenciando, muitas vezes, o gênero policial para contar as histórias – o que embaralha, definitivamente, as distinções marcadas entre o real e a ficção.

Na onda das séries *true crime*: o gênero policial e o efeito de realidade

Apesar do *true crime* ser um assunto em pauta e ter se tornado uma fonte de *infotimento* (entretenimento com informação), ele não é, como já observamos, nenhuma novidade e vem despertando o interesse do público há tempos. No século XVIII, por exemplo, existiam os panfletos “*Execution broadsides*” (MOREIRA; BONAFÉ, 2022), que eram distribuídos e vendidos antes das execuções, contando sobre o crime, trazendo um perfil do acusado e, em muitos casos, inclusive com uma lição de moral para mostrar para a sociedade que não valia a pena cometer determinados delitos.

Essas execuções ocorriam em praças públicas, conforme explicado por Foucault (1989), pois, ao castigar os acusados em público, o rei mostrava seu poder e intimidava o povo. Contudo, ao mesmo tempo em que se assistia às execuções, novas ficções eram geradas e compartilhadas entre os indivíduos. Da mesma forma, na Paris do século XIX, como observou Vanessa Schwartz (2004), o necrotério poderia ser visto como “teatro do crime”, afinal, o povo, após saber de um crime pelos jornais, corria para o necrotério para acompanhar o caso em sua materialidade⁴.

Mais recentemente, entre as décadas de 1980 e 2000⁵, muitos programas de televisão sobre crimes reais tiveram altas audiências (MOREIRA; BONAFÉ, 2022).

4 Cabe ressaltar que o conto “O mistério de Marie Rogêt”, de Edgar Allan Poe, publicado em 1842, baseava-se em um crime real largamente noticiado pelos jornais.

5 Lembre-se, ainda, a título de exemplo, que, na década de 1960, é publicado o livro *A sangue frio*, de Truman Capote, obra do chamado novo jornalismo, que projetou a não ficção como gênero.

No Brasil, um deles foi o *Linha Direta* que ficou no ar de 1999 a 2007, na Rede Globo. O programa, que está previsto para retornar à programação da emissora⁶, mostrava casos sem solução ou cujos criminosos estavam foragidos da polícia, sempre mostrando as reconstituições dos casos. No fim do episódio, divulgavam um número de telefone para, caso o telespectador soubesse de alguma informação relevante, pudesse fazer uma denúncia anônima. Aparentemente, foram cerca de 400 criminosos identificados e presos (MOREIRA; BONAFÉ, 2022).

A partir dos anos 2000, cresce o número de filmes e séries sobre casos reais e, nos últimos anos, também temos a onda de podcasts de *true crime*, como exemplo: *Modus Operandi* (2020), *Assassinos em série* (2020), pelo Spotify, *Ficha criminal* (2019) do UOL, *Projeto Humanos: O caso Evandro* (2018), pelo Projeto Humanos e *Praia dos Ossos* (2020), da Rádio Novelo.

Quando se fala em narrativas serializadas, percebe-se que estas atendem a um conjunto de regras que permitem contar uma só história de forma sequencial – em episódios ou em capítulos –, tendo no gancho narrativo uma possível forma de prender o telespectador para a continuidade da trama. Elas são definidas pelo limite do arco dramático, que pode ser resolvido em uma temporada (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013) ou em um único episódio. Umberto Eco (1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. As séries – ou seriados – são produtos feitos para durarem mais tempo que uma novela ou minissérie, sendo divididas em episódios e temporadas com intervalos de exibição.

Cada vez mais, em séries criminais, réus e vítimas ganham papéis equivalentes: a visibilidade, promovida por produções contemporâneas, da figura da vítima e do criminoso, em muitos casos colocando este como protagonista, faz com que se constituam como personagens centrais de uma história narrada em capítulos. Cabe, então, lembrar que,

⁶ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/o-que-esta-por-tras-da-volta-do-linha-direta-agora-com-pedro-bial>. Acesso em: 3 mar. 2023.

no século XIX, o protagonismo nas narrativas policiais era apanágio do show da razão do detetive. Mais tarde, no século XX, essa racionalidade pura do detetive passa a dar lugar às suas emoções e questionamentos de cunho ético e social.

Contemporaneamente, é comum perceber nas histórias sobre crimes, sejam elas baseadas em fatos reais sejam em ficções, a possibilidade de o detetive ser um mero coadjuvante do caso e o protagonismo ficar totalmente com o criminoso, que tem a chance de contar sua versão do caso e, mais que isso, aproximar o telespectador de seu ponto de vista ao mostrar sua história familiar muitas vezes marcada por sofrimento, agressão ou invisibilidade social.

A cultura da visibilidade acaba promovendo a espetacularização da vida cotidiana explorada no campo da narrativa ficcional: os criminosos ou supostos culpados pelo crime, em casos como *The Staircase*, tornam-se foco de uma extensa biografia em doses de jornalismo diário, pois os antecedentes do crime são transformados em espetáculo a ser conferido de perto, ganhando caráter de entretenimento.

Em cada episódio da série analisada, o telespectador descobre um pouco mais sobre a personagem já conhecida e vai desvendando o mistério pelos depoimentos de amigos e familiares que também são recorrentes na narrativa. Marcio Serelle (2022), a partir da série *A maldição da mansão Bly*, adaptada do livro *A outra volta do parafuso*, de Henry James, argumenta que a ficção seriada contemporânea teria acrescentado outras camadas à adaptação, que seria marcada não mais pela contração da trama, mas pela expansão do universo ficcional. No texto, Serelle argumenta que a ficção expandida democratiza a população ficcional, permitindo que mais personagens e subtramas sejam trabalhadas.

A tese defendida por Serelle pode ser também pensada em relação às séries de crimes reais, uma vez que abrem espaço para inúmeros pontos de vista e versões, aprofundando a investigação e dialogando de forma intensa, ainda que espetacularizada, com a chamada realidade. Nesse contexto, como ocorre em textos do gênero policial, o leitor ganha importância e vai em busca de vestígios, agindo como um detetive: ele vai adentrando as lacunas, desvendando as camadas e cria suas próprias versões sobre os crimes.

É possível, nesse sentido, fazer um paralelo com o que Carlo Ginzburg (1989) chama de paradigma indiciário, em que se parte de sinais, índices, aparentemente imperceptíveis, e por isso, geralmente negligenciados, para se descobrir a verdade. O autor apresenta três personagens, dois reais e um ficcional: o crítico de arte Giovanni Morelli que constrói uma teoria sobre autoria na pintura, desvendando falsificações a partir de indícios como detalhes da orelha, do nariz, pedaços não vistos pelos que avaliam a arte; Sigmund Freud, que propõe o seu modelo analítico baseado em “atos falhos”; e o detetive ficcional Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle, que desvendava os crimes nas narrativas do romance policial a partir de pistas ignoradas, como guimbas de cigarro, pelos, pegadas na lama, cheiros, indícios que cruzados com outros signos levam à descoberta do todo.

Da decifração de sinais como pegadas, fios de cabelo etc. os detetives do romance policial de enigma relacionam esses índices com outras leituras de pistas, que podem ser obtidas por meio das reportagens dos jornais para chegar a uma verdade final, ressaltando que o fascínio gerado pelo crime está no mistério que o envolve, no desafio à lógica racional daquilo que se oculta. Apesar dos romances policiais atuais não contarem mais com a mente brilhante, sem erros, de detetives como Sherlock Holmes e Auguste Dupin, é comum em narrativas *true crime* que o público acompanhe o julgamento e a perícia, inclusive, episódios são dedicados a mostrar o ponto de vista de especialistas sobre pistas deixadas nas cenas, até as mais imperceptíveis aos olhos do indivíduo comum, o que faz determinadas descobertas reabrirem o caso e gerarem o *plot twist*.

O romance policial como gênero, portanto, tem sua origem na fronteira entre literatura e jornalismo. Publicados nos rodapés dos jornais, diversos folhetins traziam narrativas baseadas em casos reais já noticiados na imprensa, o que confundia ainda mais o leitor. No Brasil, por exemplo, o caso que ficou conhecido como *O Bilontra*, crônica policial que ganhou as páginas da revista de ano, exibida no teatro, com mesmo nome, contava com a narrativa de Arthur Azevedo e trazia o julgamento de Miguel José de Lima e Silva, que havia tomado três contos de réis do comendador Joaquim José de Oliveira em troca de um título falso de barão.

O fato de 1884 que ocorria no Rio de Janeiro teve sua estreia na revista de ano em 1886 e apresentava um final em que o personagem principal, chamado de Faustino, o bilontra, não chegava a ir a julgamento e prometia se regenerar. Dois meses após sua estreia, a peça, que já havia deslanchado perante o público, ganhou um final diferente com um novo ato: agora, o bilontra, além de se regenerar, faz-se absolver pelo Tribunal do Júri. De acordo com Fernando Antonio Mencarelli (1999) e Tatiana Siciliano (2011), o processo tornou-se motivo de riso na cidade a partir da estreia da peça e tudo leva a crer que o sucesso desta acabou influenciando o desfecho do processo, ajudando a absolver o réu. Para Siciliano (2011, p. 109), “a polêmica seria um ótimo ingrediente para o sucesso de uma peça” sobre um processo judicial noticiado nos jornais, o que “interferiu nos rumos do julgamento que tomou como inspiração”.

Esse episódio de *O Bilontra* já relacionava a discussão em torno de uma peça de teatro, um caso policial, as repercussões da opinião pública e as páginas de um periódico literário, mostrando a linha tênue entre jornalismo, literatura e as esferas do real e da ficção.

The Staircase: o true crime nos gêneros documental e ficcional

O julgamento de Michael Peterson foi acompanhado e gravado por uma equipe de cinegrafistas franceses, o que deu origem à série documental, exibida em 2004 pelo canal francês Canal +. Contudo, após cinco episódios no ar, a série foi interrompida. A Netflix, então, em 2018, comprou os direitos e desenvolveu, com a mesma equipe e elenco, os últimos três episódios⁷. Contando com oito episódios de cerca de 45 minutos cada, a série traz o ponto de vista do acusado – iniciando, inclusive, com a reconstituição do fato narrada por ele.

Na Figura 1, temos fotos de arquivo que são usadas na série documental. A primeira, do casal em momento feliz e, ao lado, a escada manchada de sangue, o que revela a contradição da imagem de família feliz com a possibilidade de uma família em crise.

⁷ Disponível em: <https://www.nit.pt/cultura/nova-serie-viciante-da-netflix-um-crime-verdadeiro-imperdivel>. Acesso em: 3 mar. 2023.

É a partir desse suposto conflito entre o casal que a promotoria levanta a hipótese sobre o motivo do possível assassinato.



Figura 1: Álbum de família – foto de arquivo usada na série documental. Ao lado, a Escada – local do crime

Fonte: *Cosmopolitan* e *The Sun*. Disponível em: <https://www.cosmopolitan.com/uk/reports/a20963079/netflix-the-staircase-michael-kathleen-peterson-children-where-are-they-now/> e <https://www.thesun.co.uk/news/18487837/the-staircase-mystery-michael-peterson-wife-death/>

Acessos em: 8 nov. 2023.

Em 2022, a HBO lançou a série de ficção sobre o caso, e esta cita o documentário de diferentes modos – na reprodução fiel das imagens captadas pela equipe dos cinegrafistas franceses, na apresentação dos discursos e ações dos personagens e, inclusive, na incorporação do processo de feitura da série documental em seu enredo. O diretor da série documental é um personagem da série ficcional, adicionando mais uma camada na discussão sobre o caso e suas diferentes versões. Ao colocar em questão as relações estabelecidas entre a equipe do documentário e Michael Peterson, é a ficção que questiona o lugar de veracidade do documental – explicitando a existência de interesses, emoções e opiniões por trás da suposta imparcialidade da linguagem documental.

João Eduardo Silva de Araújo e Maria Carmen Jacob de Souza (2020) analisam como a série *The Wire* gera no espectador efeitos de realidade a partir de diversas estratégias, entre elas, por exemplo, a grande quantidade de personagens secundários e sem função dramática, o uso de apelidos e a apresentação de muitos pontos de vista. A partir disso, é possível pensar também os pilotos de *The Staircase*, entendendo que ambos trabalham,

de formas diferentes, o efeito de real, assim como se utilizam de estratégias narrativas para reforçar suas teses sobre o suposto crime.

A série documental se assemelha ao traçado de uma narrativa ficcional a partir do momento em que segue um roteiro elaborado nas nuances de suspense, principalmente no caso das temáticas policiais, posicionando – e não criando – o clímax da história em determinado ponto da narrativa e levando o telespectador a querer acompanhar o desenrolar da trama no próximo episódio. Acrescentam-se a isso os elementos sonoros, como música de suspense e a centralização de um protagonista, no caso de *The Staircase*, o escritor Michael Peterson. Mesmo que abra espaço para diferentes personagens, é em torno de uma mesma figura, o protagonista, que a história será contada. Em alguns momentos, há uma repetição de informação entre os episódios, para retomar temas ou detalhes necessários que sejam evidentes ao longo da trama.

Outro ponto é a edição, pois a série documental precisa ter recortes que interliguem cenas e cruzem a narrativa de forma original, sem perder o fio condutor. Sua edição se assemelha à de uma série ficcional, pois, mesmo ao interpor depoimentos, relatos de especialistas e reprodução de imagens de arquivo, mantém um ritmo intenso de informações que contribuem para a aceleração dos acontecimentos num movimento crescente.

Sabemos que a forma narrativa supõe uma linearidade que, a critério do roteiro, pode ser quebrada para enaltecer um fato ou experiência que deve ser apresentada como importante ao espectador. Na ficção, isso pode ocorrer como ferramenta de coesão, ou unidade lógica para o que está sendo proposto. No documentário não é diferente – um depoimento é inserido para reforçar uma contradição ou enaltecer uma linha de raciocínio, mantendo uma constância de fatos rumo ao clímax. A intriga, portanto, e a reviravolta constituem o fio narrativo, independente do gênero, a fim de manter o interesse de quem assiste:

É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite [...] e, conseqüentemente uma extensão [...]. É certo que esta extensão só pode ser temporal: a reviravolta leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo [...]. As qualificações éticas vêm do real. O que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência. (RICOEUR, 2010, p. 70-84)

Seguindo a lógica da coerência, é importante que cada episódio termine com um *plot twist*, ou seja, com um fato novo a ser relevado, que promova surpresa e cause curiosidade para que se acompanhe imediatamente seus desdobramentos no próximo episódio. Esse recurso, muito utilizado em séries, mantém aceso o interesse do espectador, condicionado à prática de *binge-watching* (SACCOMORI, 2016) – ou assistir a vários episódios interligados em sequência.

Em relação à construção dos pilotos, ao observar a estrutura de seus roteiros e outros elementos estéticos, é possível perceber que cada um deles assume pontos de vista diferentes, aproveitando-se das lacunas do caso de Michael Peterson. As versões do acusado e da promotoria se chocam, se contradizem e ocupam papéis diferentes dentro de cada um deles. Os dois produtos, então, apresentam versões sobre o caso, e não à toa a série ficcional abre com um diálogo bíblico entre Pilatos e Jesus (João 18:37) indagando o que seria, afinal, a verdade: “Eu nasci para isso. Eu vim ao mundo para isso: ‘testemunhar a verdade; e todos aqueles que estão do lado da verdade escutam a minha voz’, disse Jesus. E Pilatos respondeu: ‘Verdade? O que é isso?’”.

A série da HBO trabalha em diversas camadas a impossibilidade da verdade e coloca o espectador diante de versões da realidade. O personagem de Michael, por exemplo, é apresentado como um homem que mente: em uma cena, ele assiste na televisão a uma entrevista que deu e se irrita ao ser confrontado pela repórter sobre mentiras que havia contado em relação a um possível ferimento de guerra.

Se analisarmos a própria estrutura do roteiro, as reviravoltas mais importantes da história acontecem com base na revelação das mentiras de Michael. Na primeira metade do piloto, os personagens são apresentados, assim como as diversas possíveis versões sobre o crime. No entanto, em torno da metade do episódio, no primeiro grande ponto de virada, o espectador vê o escritor fazer uma ligação misteriosa ao telefone, o que indica que ele está escondendo alguma coisa – é nessa cena que podemos começar a entender o ponto de vista da série, que vê Peterson como culpado pelo crime – ou, ao menos, como um grande criador de histórias falsas.

Na virada do segundo para o terceiro ato, um momento tradicionalmente importante na estrutura das narrativas clássicas, Michael encontra seu escritório todo revirado pela

promotoria e pede ajuda para o irmão. Os dois observam atônitos alguns papéis, que, apesar de não terem seu conteúdo revelado ao espectador, evidenciam que o escritor tem segredos guardados que podem incriminá-lo. Peterson diz para o irmão que está ferrado com a nova descoberta da promotoria, assumindo, finalmente, alguma culpa.

A partir dessa cena, Michael aceita pagar um advogado e começa a trabalhar em discursos sobre a sua inocência. Assume, assim, a autoria de versões de si mesmo: o advogado manda ele levar uma Bíblia ao julgamento e, apesar de Michael dizer que preferiria levar o Alcorão, acaba cedendo, criando mais um personagem para si. Em um crescente de acusações, o episódio termina com a revelação ao espectador do conteúdo dos papéis achados no escritório, que são fotos de homens nus, representando o que a série acredita ser o maior segredo de Michael até então: seu interesse por homens, que poderia ter sido descoberto por Kathleen e gerado conflitos no casamento. Tem-se, então, a hipótese do episódio sobre o crime.

Outro exemplo de explicitação da versão adotada pela série ficcional é o uso da música “You always hurt the one you love” (você sempre machuca quem você ama) em momentos importantes da narrativa, sendo, inclusive, a música escolhida para encerrar o episódio. Como contraponto, o piloto da série documental termina com uma cena em que os peritos contratados pelo acusado concluem que os gritos de Kathleen não poderiam ser ouvidos da piscina, onde Peterson alegava que estava na hora da morte da esposa – o que poderia, então, comprovar sua inocência.

É importante ressaltar que o fato de ambas as séries assumirem pontos de vista sobre o crime não significa, necessariamente, que elas concordem plenamente com as versões do acusado ou da promotoria. A opção por uma linha narrativa é também uma estratégia para conduzir os acontecimentos e guiar o espectador pelo universo a ser retratado. O realismo das séries se dá, também, quando elas seguem essa linha – desde que, como fazem os pilotos de *The Staircase*, haja espaço para que as versões criadas sejam questionadas e refutadas pelos próprios personagens ou pelo espectador.

Considerações finais

Após as análises dos episódios-piloto, percebe-se as diversas estratégias para gerar um efeito de real, seja por meio da construção de versões, da abertura para a dúvida, do uso de

imagens com estética jornalística e de reportagens reais. Além disso, não se pode deixar de mencionar que o fato de os *true crimes* serem conteúdos que têm como objetivo referenciar a realidade – afinal, são histórias de crimes *reais* – já abre espaço para que, automaticamente, um nível de realismo seja alcançado, não importando as estratégias adotadas.

Também é importante pontuar que, por mais que a ideia de verdade se veja abalada ao longo dos últimos séculos, há um compromisso ético desses conteúdos *true crime* com a veracidade, buscando-se construir versões o máximo possível próximas do que teria de fato ocorrido. O questionamento do conceito de verdade e a aceitação do ato de narrar como uma construção não significa que se pretenda, aqui, associar esses conteúdos a mentiras.

A diversificação de um acontecimento em vários “reais” deixa entrever o compromisso de cada artista com suas próprias versões, que podem ser contrapostas e discutidas sem que, no entanto, os artifícios sejam utilizados para enganar o espectador ou mascarar acontecimentos. Por outro lado, como observou Saer (2016), ainda que a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos – o que nem sempre é assim – segue existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a toda construção verbal.

O escritor argentino lembra ainda que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, assim como a ficção não é uma reivindicação do falso:

Mas que ninguém se engane: as ficções não são escritas para evitar, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores exigidos pelo tratamento da “verdade”, mas justamente para evidenciar a complexidade da situação, natureza complexa cujo tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. (SAER, 2016, p. 113, tradução nossa)⁸

Dessa forma, pode-se abordar os *true crimes*, seja no gênero documental seja no ficcional, como conteúdos que permitem usar as lacunas da realidade como instrumentos para o engajamento dos espectadores, que acabam por construir, ao lado dos roteiristas, produtores e diretores, suas próprias verdades. Embora não deixem de tirar partido da

⁸ Texto original: “Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la «verdad», sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento”.

atitude ingênua que consiste em pretender atingir uma verdade última, as versões *The Staircase* condensam questões relevantes a serem discutidas ao apresentarem narrativas que assumem seus pontos de vista e, ao mesmo tempo, trabalham com a impossibilidade de chegar ao real absoluto, abrindo espaço para diferentes personagens e discursos – narrativas que, lançando mão de vários artifícios, acabam por colocar o espectador diante do mesmo impasse que enfrenta no cotidiano, imerso na infinidade de versões dos fatos que o circundam.

Referências

ARAÚJO, J. E. S.; SOUZA, M. C. J. A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de *The Wire*. *Rumores*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 126-148, 2020.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: FIGUEIREDO, V. L. F. de. (Org.). *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio: 7Letras, 2010a. p. 67.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras, 2010b.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? In: FIGUEIREDO, V. L. F. de. (Org.). *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio: 7Letras, 2010c. p. 83.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Ficção equilibrada: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1989.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARIE, M. Prefácio. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 11.

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.

- MOREIRA, C.; BONAFÉ, M. *Modus Operandi: guia de true crime*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.
- MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas complexas na ficção televisiva. *Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, 2013.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2016.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- REIMÃO, S. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 1 v.
- SACCOMORI, C. *Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Rayo Verde, 2016.
- SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 411.
- SERELLE, M. Mansão Bly ou a adaptação como ficção expandida. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 31., Imperatriz, 2022. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3SznzIto>. Acesso em: 31 out. 2023.
- SICILIANO, T. *“O Rio que passa” por Arthur Azevedo: cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- TOMAIM, C. S. *O documentário e sua “intencionalidade histórica”*. *Doc On-line*, [S.l.], n. 15, p. 11-31, 2013.
- VALENTE, A. Eduardo Coutinho fala de seu trabalho. *Aruanda*, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/47ekA5L>. Acesso em: 12 dez. 2022.

submetido em: 2 ago. 2023 | aprovado em: 14 out. 2023

#ANJO: Explorando a produção e o consumo de memoriais a vítimas de crimes reais em plataformas de redes sociais

#ANGEL: *Exploring the production and consumption of memorials to true crime victims in social media platforms*

Bianca Souza Biadeni¹ e Gisela G. S. Castro²

1 Doutoranda em Comunicação e Práticas do Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Pesquisadora integrante do Conex.lab, grupo CNPq de Comunicação, Consumo, Subjetividade e Sociabilidade. E-mail: biancabiadeni@gmail.com.

2 Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado em Sociologia no Goldsmiths College, University of London. Docente titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Coordenadora do Conex.lab. E-mail: castro.gisela@gmail.com.

Resumo

Este artigo investiga a produção de narrativas em homenagem às vítimas de crimes, compartilhadas em plataformas digitais. Debateu-se o consumo simbólico da morte e do luto por meio de produtos comunicacionais, mobilizando no referencial teórico autores dos estudos da mediatização e do consumo. Utilizou-se a Análise de Conteúdo e a Análise Discursiva Comunicacional para examinar três perfis memoriais dedicados à mesma pessoa, com o objetivo de discernir os processos de produção de conteúdo e avaliar as dinâmicas de interação nesses espaços, bem como as possíveis motivações subjacentes. Compreender essas produções como um componente integral da linguagem social contemporânea nos permite pensar os produtos e processos comunicacionais que fazem parte das inquietantes questões do mundo em que vivemos.

Palavras-chave

Comunicação e consumo, morte e redes sociais, Instagram.

Abstract

This article investigates the production of narratives dedicated to victims of crimes, shared on digital platforms. We discuss the symbolic consumption of death and mourning by means of communication products, mobilizing in our theoretical framework authors from the fields of mediatization and consumption studies. We rely on Content Analysis and Discursive Communicative Analysis to examine three memorial profiles dedicated to the same individual, aiming to discern content production processes and assess interaction dynamics within these spaces and the potential underlying motivations. Understanding these productions as an integral component of contemporary social language allows us to contemplate these communication products and processes that are part of the disquieting issues of today's world.

Keywords

Communication and consumption, death and social media, Instagram.

Para começar: morrer não é mais para sempre?

Em novembro de 2015, Roman Mazurenko, 34, estava atravessando a rua em uma faixa de pedestres, quando foi atingido por um carro e faleceu³. Embora trágica, sua morte

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/HelloStampsy/photos/yesterday-roman-mazurenko-founder-of-stampsy-passed-away-after-being-struck-by-a/929492347158911/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

seria um acontecimento que marcaria apenas aqueles que o cercavam, se não fosse pelo fato de que uma de suas melhores amigas não conseguiria se despedir assim tão rapidamente. Eugenia Kuyda, que trabalhava com desenvolvimento de aplicativos, estava na época com dificuldades em suas recentes criações quando foi surpreendida pela notícia do acidente. Sem a possibilidade de falar pela última vez com o amigo, ela começou a reler o histórico de mensagens trocadas entre eles e decidiu vivenciar o luto a partir de sua especialidade de trabalho: criando um chatbot, com inteligência artificial, capaz de responder mensagens de forma semelhante como Mazurenko responderia.

O jovem russo não era um usuário assíduo das plataformas de redes sociais, então não era possível rememorar sua existência por meio de publicações feitas por ele próprio em seus perfis. Para a criação do projeto, Kuyda reuniu naquele mesmo ano não apenas as mensagens trocadas entre os dois, mas todos os arquivos de conversas dos amigos e familiares que aceitaram contribuir para, conforme ela declarava, “reviver a memória de Mazurenko”.

A notícia da criação e “sucesso” na construção do *bot* se espalhou em sites pelo mundo e levou a história a outros rumos. No entanto, o que inicialmente parecia uma homenagem se tornou o princípio da empresa Replika⁴, um aplicativo de chatbots com avatares personalizados, que usa inteligência artificial para responder mensagens dos usuários e para estabelecer conversas triviais: uma espécie de melhor amigo virtual. O sistema permite escolher o gênero do interlocutor com o qual se deseja conversar, o nome e até a aparência do avatar.

Apesar da relação de proximidade estabelecida com a ideia de falar com entes queridos que morreram, ou mesmo de criar versões dessas pessoas utilizando inteligência artificial, não são apenas as conexões íntimas que geram o desejo de romper a barreira da morte. Mesmo morto desde 2011, o fundador da Apple, Steve Jobs, “reapareceu” em 2022 para uma conversa com o *podcaster* Joe Rogan. A empresa de síntese de voz Play.ht utilizou arquivos das palestras do empresário para ensinar a IA a falar como Jobs, que durante 19 minutos participa de uma entrevista com uma versão também digital de Rogan⁵.

4 Esse era o funcionamento até esta data. Temos em mente que essas tecnologias mudam constantemente. Disponível em: <https://replika.com/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

5 Disponível em: <https://podcast.ai/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

No Brasil, uma campanha publicitária de uma empresa automobilística “reviveu” em 2023 a cantora Elis Regina. Utilizando inteligência artificial, a artista aparece dirigindo e propicia um dueto de vozes com a filha, Maria Rita⁶. A canção “Como Nossos Pais” é entoada por ambas em um apelo para pensar o carro do passado e sua nova versão elétrica. Para elaborar a peça foi utilizada a técnica de *deepfake*, que utilizou um dublê para criar o rosto fidedigno de Elis. A resposta do público à produção não foi unânime. Embora alguns tenham se emocionado ao ver mãe e filha cantando juntas pela primeira vez (à época da morte de Elis, em 1982, Maria Rita tinha apenas 4 anos), para outros não pareceu uma atitude ética reviver uma pessoa a fim de atuar em uma propaganda⁷. Conforme ponderam Duarte e Miné (2014, p.1), “estas produções que conjugam de modo paradoxal elementos do ‘ineditismo’ com o ‘saudosismo’ somente se tornam possíveis em um espaço-tempo tecnológico, transformando as maneiras de produzir e consumir entretenimento musical”, memórias e homenagens.

A produção aqueceu o debate sobre o uso de inteligência artificial para trazer de volta à cena pessoas falecidas, sem sua prévia autorização. Embora esse tipo de ação fosse impensável na época de Elis. Alguns artistas atuais são levados a considerar se desejam ou não retornar ao trabalho depois da sua morte. A atriz norte-americana Whoopi Goldberg, por exemplo, relatou em uma entrevista ter determinado em testamento que não autoriza tal procedimento⁸.

Ainda que a tentativa de estabelecer conexões com indivíduos falecidos pareça estar ganhando impulso com base em sofisticadas tecnologias digitais, a interação com a morte por meio de plataformas sociais é uma prática que já perdura há algum tempo. Desde o Orkut⁹, os usuários criavam comunidades em homenagem a entes queridos e pessoas conhecidas pelo grande público, tais como atores e músicos falecidos, e interagiam em grupos a partir desse interesse em comum.

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aMI54-kqphE>. Acesso em: 8 ago. 2023.

7 Disponível em: <https://www.terra.com.br/byte/tecnologia-recria-elis-regina-em-video-veja-repercussao-nas-redes-sociais,041e3e15b693a9e82a9fc9ca4ed1cac777pdk1g5.html>. Acesso em: 8 ago. 2023.

8 Disponível em: <https://people.com/whoopi-goldberg-will-forbids-anyone-from-making-a-hologram-after-death-7560272>. Acesso em: 8 ago. 2023.

9 Rede social criada em 24 de janeiro de 2004 e desativada em 30 de setembro de 2014.

Embora as comunidades com a temática da morte existam desde o princípio desses formatos de interações online, os modos de se relacionar no ambiente digital se transformaram significativamente, dando origem a certas práticas que constituem diferentes formas de lidar com a morte a partir da tecnologia. Assim, compreendemos que seja oportuno observar como os memoriais são feitos atualmente. Além da sua produção inerente, investigamos as formas de interação e os discursos que circulam dentro desse contexto. Entendendo que essas questões são abrangentes, compreendemos que o escopo precisaria ser mais bem delimitado por meio da seleção de apenas uma plataforma de rede social. Desse modo, elegemos o Instagram por ser a plataforma em maior crescimento no Brasil depois do WhatsApp e YouTube, os quais têm formatos específicos e não contemplariam nossos questionamentos.

Partindo da premissa inicial de investigar memoriais, percebemos que nosso estudo apresentava uma abrangência ampla. Como estratégia para delimitar nosso recorte, utilizando plataformas de redes sociais, optamos por incorporar um segundo elemento. Observou-se que outra abordagem em relação à morte, especificamente a crescente popularidade do gênero *true crime* dentro do âmbito do entretenimento, representava um fenômeno de interesse. Essa categoria de narrativa é disseminada em diversas mídias e concentra-se na apresentação de crimes reais em formatos como livros, dramatizações, documentários, podcasts, entre outros formatos. Esse tipo de produção cresceu nos últimos anos, o que pode ser demonstrado por um investimento das empresas de streaming que lançaram diversos produtos com esse tema, assim como pode ser notado pela volta do programa *Linha Direta*¹⁰, atração popular de reconstituição de crimes da Rede Globo exibida dos anos 1990 até 2007.

Tendo esses fatores em consideração, conduzimos uma investigação com o objetivo de identificar por memoriais relacionados às vítimas de crimes que se tornaram amplamente conhecidos pelo público. Elegemos nosso objeto empírico (que optamos em apresentar mais adiante) a partir de uma pesquisa exploratória inicial, realizada na plataforma Instagram. Para fundamentar nossa análise, nos inspiramos na abordagem metodológica da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011), respeitando as etapas de pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, complementando com análise discursiva comunicacional

10 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/linha-direta/t/DzQYkq7tM8/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

(SODRÉ, 2014, p. 259), que toma o discurso como “‘linguagem social’, ideologicamente reconhecida como ‘natural’ ou inerente identidade cultural de uma comunidade específica”. Com base nesse delineamento metodológico, mobilizamos nosso referencial teórico para explorar qualitativamente as amostras selecionadas.

Sobre a comoção, o luto e as plataformas de redes sociais

As pesquisas sobre a representação da morte relacionada às plataformas de redes sociais têm procurado examinar as experiências em cada espaço específico. Ao olhar para o lugar do Facebook no processo de luto, Rossetto, Lanutti e Strauman (2014) observam que o modo como a morte é abordada nessa plataforma pode oferecer tanto benefícios quanto desafios no enfrentamento da perda de entes queridos. Entre as principais funções, a plataforma de rede social serviria inicialmente como um meio de comunicação, cumprindo a função de notificar sobre o falecimento, semelhante a um obituário publicado em um jornal, mas com o intuito de chegar aos amigos e familiares. No entanto, para alguns participantes do estudo, mesmo esse modo de divulgação poderia modificar o significado do óbito, uma vez que os comentários das publicações podem tornar um evento tal acontecimento social, com comentários que nem sempre são apropriados ou respeitosos.

Diferente do Instagram, quando uma pessoa morre o perfil do Facebook pode ser transformado em um memorial que preserva as imagens postadas e permite que os amigos escrevam mensagens, algo que costuma se repetir durante anos nos aniversários daquele antigo usuário. Do mesmo modo que essa lembrança serve como apoio, alguns outros sistemas da plataforma dificultam o enfrentamento da dor, como os próprios lembretes de aniversário, ou à notificação quando a pessoa é marcada em alguma foto fazendo essa imagem aparecer de surpresa nas linhas do tempo daqueles que faziam parte de sua rede. Como relataram Rossetto, Lanutti e Strauman (2014), mesmo entre aqueles que participaram do estudo foi difícil estabelecer um consenso sobre como a plataforma atua no enfrentamento do luto, que costuma ser uma vivência extremamente pessoal. Nesses espaços virtuais, a lembrança se apresenta para todos da mesma forma, mas pode afetar de maneira diferente cada um daqueles que compartilham a mesma perda.

Ao explorar a literatura acadêmica¹¹ nacional e internacional que aborda a relação entre a morte e o Instagram, nos deparamos com pesquisas que se voltam mais para o campo da psicologia. Apenas um estudo, na área da Ciência da Computação (VERHALEN, 2020), se dedicou a tratar da construção de memoriais nesta plataforma social. O estudo propôs um planejamento antecipado destes legados feito pelos sujeitos ainda em vida. Na mesma área, outros pesquisadores procuraram se dedicar às relações de amigos e familiares com os perfis dos entes queridos em blogs e páginas do Facebook (BRUBAKER; VERTESI, 2010).

Ao examinarem publicações compartilhadas em perfis públicos do Instagram identificadas com hashtag "funeral", Gibbs et al. (2015) encontraram imagens que buscavam destacar luto e tristeza, além do reencontro com familiares e amigos. Por outro lado, alguns registros apontavam para uma transformação no ritual, direcionando para uma celebração da vida daquele indivíduo que partiu e dando maior destaque a sua rede de amigos reunida por esse evento.

Para os autores, o compartilhamento das imagens que é feito por meio de hashtag sobre funerais é uma forma de comunicação que, ao ser partilhada, cumpre a função de marcar presença naquele evento e comunica uma situação emocional específica a uma rede mais ampla, a qual pode não fazer parte presencialmente daquele momento, mas que contempla as relações afetivas cotidianas do usuário da plataforma. Em sua compreensão, não seriam modos de apresentação, "mas podem ser entendidas como parte de uma conversa em rede contínua que estende a subjetividade do ritual social dos presentes aos não presentes, por meio do vernáculo particular da plataforma Instagram"¹² (GIBBS et al., 2015, p. 264, tradução nossa).

Aos buscar por imagens relacionadas a nascimento e morte no Instagram, Leaver e Highfield (2015) utilizaram as hashtags #ultrasound e #funeral para entender como esses dois acontecimentos eram compartilhados na rede social. No que tange ao evento de despedida, os pesquisadores perceberam que não se tratava apenas de espaços de luto, mas marcavam conexões afetivas que traziam tons de celebração, com ênfase em lembranças felizes.

11 Para realizar o levantamento bibliográfico sintetizado nesta seção, a busca se concentrou nos sites Google Acadêmico, ResearchGate e no banco de teses da Capes.

12 No original: "These images are not so much presentations of self, but can be understood as part of an ongoing networked conversation extending the subjectivity of the social ritual from those present to those not present, through the particular vernacular of the Instagram platform".

Memorial: A vítima eternizada

Em março de 2008, um crime cometido na zona norte de São Paulo ganhou notoriedade em escala nacional. Isabella de Oliveira Nardoni, uma menina de cinco anos, foi arremessada do sexto andar de um prédio e morreu no local. O pai e a madrasta da criança foram investigados pelo homicídio e considerados culpados. O crime provocou grande comoção pública e tanto as investigações como o julgamento tiveram ampla cobertura da imprensa.

Quando Isabella morreu, o Instagram, que só viria a ser lançado em 2010, ainda não existia. No entanto, na data dessa investigação foi possível encontrar mais de 40 perfis¹³ dedicados à memória da criança na plataforma. A partir de uma exploração dessas contas, entendemos que para fins da pesquisa sobre memoriais utilizando o critério de *true crime*, esses perfis nos ofereceriam uma base pertinente de estudos. Não só exemplificam o uso da rede para essa função, como mostram, por exemplo, entre os seguidores das contas, outros perfis relacionados a diferentes casos envolvendo crianças vítimas de homicídio no Brasil e mesmo em outros países.

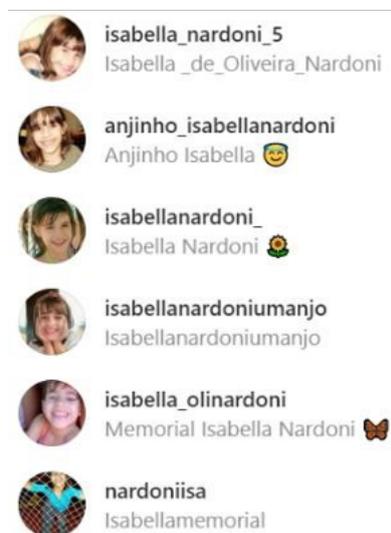


Figura 1: Busca livre no Instagram por “Isabella Nardoni”, em outubro de 2022

Fonte: Reprodução/Instagram.

¹³ Dados coletados em outubro de 2022.

Para estabelecer as reflexões sobre a produção de memoriais, iniciamos a etapa de pré-análise observando todos os perfis encontrados a partir da busca livre pelo termo “Isabella Nardoni” no Instagram (Figura 1). O principal critério de elegibilidade foi voltar a atenção às contas que reuniam o maior número de seguidores com o intuito de encontrar a maior amostragem tanto em compartilhamento de conteúdo quanto em interações. Desse modo, foi possível estabelecer como objeto de análise os perfis [Isabellanardonimemorial](#)¹⁴, [Isabella_nardoni2008](#)¹⁵, e [My_princess_isabella_nardoni](#)¹⁶.

As três contas escolhidas foram analisadas sem o uso de ferramentas tecnológicas. Todo o conteúdo publicado foi explorado manualmente e categorizado. Desse modo, foi possível verificar as estratégias comunicacionais que se repetem, assim como a sazonalidade e outros fatores relacionados às publicações.

A primeira publicação disponível do perfil @Isabellanardonimemorial (Figura 2), realizada em fevereiro de 2019¹⁷, é uma junção com seis imagens que formam uma fotografia maior de Isabella acompanhada pela mãe, Ana Carolina Oliveira. A partir da observação das 354 fotos publicadas, foi possível identificá-las nas seguintes categorias: a) imagens da infância (em brincadeiras e ações do cotidiano); b) fotos com a mãe, com familiares; c) fotomontagens que retratam a criança como anjo; d) crianças vítimas de crimes semelhantes; e) datas comemorativas como dia das mães e dos avós; e f) a memória ao aniversário da menina.



Figura 2: Perfil memorial 1

Fonte: Reprodução/Instagram.

14 Disponível em: <https://www.instagram.com/isabellanardonimemorial/>. Acesso em: 2 set. 2023.

15 Disponível em: https://www.instagram.com/isabella_nardoni2008/. Acesso em: 2 set. 2023.

16 Disponível em: https://www.instagram.com/my_princess_isabella_nardoni_/. Acesso em: 2 set. 2023.

17 Não há como estimar quando de fato esses perfis foram criados, uma vez que as fotos podem ser apagadas. Para fins de análise, registramos a data que consta na publicação mais antiga disponível no dado perfil.

Em todos os perfis observados, as fotos em que a criança aparece acompanhada pela mãe têm o maior número de interações, sempre expressando solidariedade. De fato, existe um perfil dedicado a homenagear mãe e filha em conjunto, o qual possui ainda mais seguidores do que os demais¹⁸. Na conta @Isabellanardonimemorial, no Dia das Mães foram publicadas três imagens com homenagens dirigidas para Ana Carolina. Dentre os muitos comentários gerados por estas publicações, diversas pessoas expõem ali o desejo de seguir a mãe de Isabella nas redes sociais. Entretanto, ela utiliza um perfil fechado e não admite pessoas desconhecidas em sua conta pessoal¹⁹.



Figura 3: Perfil memorial 2

Fonte: Reprodução/Instagram.

Entre suas mais de 600 publicações, a conta @Isabella_nardoni2008 (Figura 3) exhibe conteúdos semelhantes aos da primeira página observada. A partir da exploração do material foi possível chegar às categorias: a) imagens da infância; b) eventos familiares; c) fotos com avós maternos; d) registros com a mãe; e) fotos em que apenas a matriarca aparece; f) representações que retratam a menina como anjo com asas e auréola; assim como g) retratos de outras crianças vítimas de crimes semelhantes. A relação de proximidade estabelecida no primeiro perfil observado se repete e pode ser evidenciada nos comentários de uma publicação que mostra o túmulo de Isabella. Em comentários para esse post, diversos seguidores relatam o desejo de fazer uma visita ao local.

¹⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/anacarolina_oliveiraa1/?hl=pt. Acesso em: 15 mar. 2023.

¹⁹ Não temos a intenção de adentrar detalhes da vida pessoal de Ana Carolina Oliveira nesse recorte. As citações à mãe de Isabella Nardoni se resumem ao conteúdo divulgado nas páginas examinadas neste estudo e em entrevistas que ela forneceu à imprensa.

A primeira publicação disponível nesse perfil data de julho de 2018. Diferente da conta anterior, além das categorias inicialmente encontradas há outros registros que mostram homenagens tais como cartazes e manifestações feitas para a criança durante a época da cobertura deste caso realizada pela imprensa logo após o crime ser cometido, em 2008. Outro diferencial em relação aos demais perfis é a presença de imagens da menina com o avô paterno, Antônio Nardoni, e com o tio materno, Felipe. Esses parentes não estão incluídos nas imagens disponibilizadas pelos outros perfis selecionados.

Há nos perfis uma série de imagens de Isabella acompanhada por uma prima, o que levanta questionamentos sobre a exposição de uma outra infância atrelada à tragédia em questão. O fato nos parece preocupante no que diz respeito à privacidade da criança, mas não há como saber de fato como essa segunda jovem se sente em relação aos registros que circulam no Instagram.

Ambas as contas publicam imagens retratando como anjo o menino Henry Borel, que foi assassinado aos quatro anos, em março de 2021. O caso trouxe à grande imprensa uma série memórias que relembavam a morte de Isabella, visto que os acusados pelo crime²⁰ são a mãe e o padrasto do menino, o que reviveu em sentimentos de comoção.



Figura 4: Perfil memorial 3

Fonte: Reprodução/ Instagram.

A terceira conta examinada, @My_princess_isabella_nardoni_ (Figura 4), traz em suas 390 publicações imagens semelhantes às outras amostras aqui observadas. O primeiro

20 Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/11/01/monique-e-jairinho-va-o-a-juri-popular-pela-morte-de-henry-borel.ghml>. Acesso em: 15 mar.2023.

conteúdo disponível nas publicações data de abril de 2020²¹ e aponta um diferencial entre os outros perfis: um tipo de marca d'água que garante que esse Ig²² será identificado como fonte caso a imagem seja compartilhada. Além desse detalhe técnico, o formato de compartilhamento não se limita a fotografias, mas inclui montagens e frases em uma linha do tempo que segue um determinado padrão estético²³.

Além da opção por um formato que utiliza modos mais atuais de publicações do Instagram, como galerias e *reels*²⁴, essa conta tem em sua descrição de perfil outro diferencial: um link para ver publicações semelhantes no TikTok. Algumas fotografias não aparecem nos perfis anteriores, mas o conteúdo se repete em fotos com a mãe, a avó, os primos e demais familiares, momentos da infância como aniversários, brincadeiras e eventos escolares. Todas as contas continham publicações recentes, do mês em que foram analisadas²⁵.

Na ocasião em que o crime foi cometido, a mãe de Isabella publicou diversas fotos da criança no Orkut, plataforma de rede social popular na época. Essas imagens teriam dado origem à criação de comunidades relacionadas ao crime e em apoio aos familiares da menina. Acreditamos que as imagens que se repetem nos perfis selecionados para este estudo tenham sido recolhidas nesse ambiente e se eternizado nos registros online mais atuais. Atualmente, a mãe de Isabella tem apenas contas privadas nas plataformas digitais, reforçando que os registros exibidos nos memoriais teriam sido obtidos a partir do que havia sido disponibilizado no período que se sucedeu ao crime. Novamente, aqui, nos parece importante marcar nossa preocupação com a questão da privacidade dos registros pessoais disponibilizados em ambientes online.

O perfil @My_princess_isabella_nardoni_ também se diferencia pelo uso da ferramenta *stories* – pequenas publicações no Instagram que desaparecem em 24 horas, mas que

21 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_ISY6XFJEq/?hl=pt. Acesso em: 15 mar. 2023.

22 Como são chamados os perfis no Instagram.

23 Optamos por disponibilizar os links ao invés de reproduzir as imagens ao longo do texto, pois compreendemos que pode ser perturbador rememorar imagens de uma criança vítima de crime.

24 Modelo de vídeos curtos do Instagram.

25 As análises ocorreram entre outubro e novembro de 2022.

podem ser fixadas como publicações destacadas para consulta. Essa possibilidade nos levou a alguns achados específicos, tais como constatar que o administrador do perfil não conhecia pessoalmente a criança homenageada. Há uma série de elogios ao memorial como um tipo de conta, uma espécie de nicho de comunicação e relacionamento no Instagram.

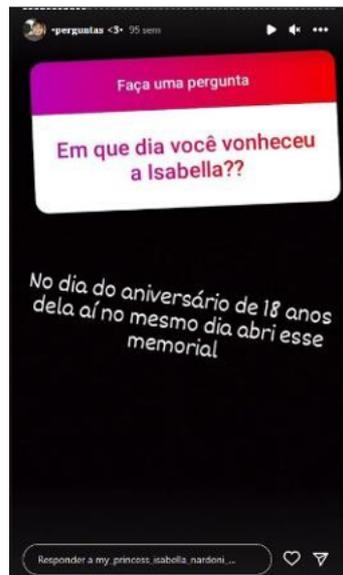


Figura 5: Destaque do perfil @My_princess_isabella_nardoni_

Fonte: Reprodução/Instagram.

Um fator que nos chama a atenção é que algumas pessoas interagem com a conta mesmo sem ter conhecimento do caso. Perguntam, por exemplo, do que teria falecido a criança homenageada. Embora o caso Nardoni tenha sido um acontecimento marcante que foi amplamente noticiado pela mídia, trata-se de um evento ocorrido em uma época anterior à criação da plataforma de rede social em questão, o Instagram. Sendo assim, esse perfil encontra uma gama de pessoas nascidas depois da ocorrência do crime.

Acreditamos que os indivíduos que interagem com o perfil da forma descrita acima possam ter chegado à página por influência dos algoritmos do Instagram. A mediação algorítmica opera ao analisar o comportamento do usuário e sugerir conteúdos que possam interessar, tanto situando um dado perfil entre as publicações que vão ser vistas no rolar da tela, quanto listando-o na função "explorar". Nossa suposição foi reforçada pelo fato de que após a finalização da fase de análise das contas selecionadas, passamos a receber

sugestões para ver publicações de perfis semelhantes, não apenas relacionados a Isabella, mas a outras pessoas homenageadas da mesma forma.

Em agosto de 2023, a Netflix lançou o documentário *Isabella: o caso Nardoni*. Nos quatro primeiros dias após seu lançamento, a produção figurou entre os filmes de língua não inglesa mais assistidos da plataforma de streaming, atraindo uma audiência de 5,7 milhões de espectadores. Ao revisar o número de perfis dedicados à memória de Isabella, após o lançamento do documentário, foi possível encontrar pelo menos 56 contas em homenagem à menina. Tal aumento indica que o consumo de memoriais também é impulsionado pela exploração dos casos em formato audiovisual. Como algo que se retroalimenta, a produção passou a gerar a criação e proliferação de mais conteúdo nos memoriais online.

Como produções de veículos de comunicação, as obras audiovisuais representam produtos comerciais de interesse para seus realizadores, buscando alcançar elevados índices de audiência. Todavia, é relevante observar que essas representações desempenham um papel significativo para os familiares, em particular em relação a crimes ocorridos antes da era da perpetuação possibilitada pelos ambientes online. Nesse contexto, essas produções pretendem proporcionar uma voz às vítimas, tendo como objetivo evitar a repetição de tragédias. A exemplo, a produção da plataforma de streaming foi lançada no ano em que a madrasta de Isabella recebeu progressão para o regime prisional aberto. Em entrevista ao portal *UOL*, a mãe de Isabella afirmou que inicialmente não tinha interesse em que a história de sua filha fosse retratada. No entanto, concordou em participar do projeto para “[...] que essa história e tantas outras que não foram contadas não sejam esquecidas” (RODRIGUEZ, 2023).

Midiatização e consumo simbólico

A midiatização é um termo utilizado pelos pesquisadores da comunicação em discussões que abordam a predominância de interações mediadas pelas mais diversas plataformas e ferramentas de comunicação nas sociedades atuais. O termo mobiliza diferentes ângulos de pesquisa e se estende em discussões que fogem ao escopo deste trabalho. Em linhas gerais, entendemos aqui que o conceito trata da “inter-relação entre

mudanças na mídia e na comunicação, de um lado, e da cultura e sociedade, de outro” (COULDRY; HEPP, 2013, p. 197, tradução nossa)²⁶.

Ao abordar a midiaticização, Hjarvard (2014) trata dos processos que tornam o cotidiano progressivamente mais entrelaçado às lógicas midiáticas. O autor compreende as mídias como ferramentas com o poder de controlar o modo como as informações são representadas ou, melhor dizendo, como uma dada informação pode ser “por exemplo, enquadrada ideologicamente ou narrada artisticamente” (Ibidem, p. 40). Também diz respeito às categorias temáticas que geram conexões entre pessoas, referindo-se em especial aos gêneros discursivos por meio de quais esses encontros acontecem, tais como entretenimento, trabalho, educação etc.

Uma vez que as plataformas online, tal como outros tipos de mídia, são utilizadas para diversas funções sociais e culturais, aprendemos que o luto pessoal, bem como a comoção por casos de violência e morte que chegam ao grande público, podem encontrar lugar de narrativa configurado por esse, por vezes inquietante, olhar midiaticizado nas trocas informacionais nas redes.

No que se refere à interação póstuma, Maciel e Pereira (2012) apontaram que os chamados *millennials*²⁷ chegaram à idade de compreensão sobre a morte junto com os usos mais sociais das ferramentas tecnológicas. Assim, embora possa parecer perturbador para alguns, muitos indivíduos se dedicam a construir imagens e fomentar interações sobre o tema ao partilhar e consumir esse tipo de conteúdo nas plataformas de redes sociais. Para esse público, um modo de lidar com a morte seria por meio de uma relação estreita com dispositivos de mídia. Nesses casos, as interações online contribuiriam para mediar e facilitar a elaboração do luto e da revolta pelas circunstâncias trágicas em que ocorreu a morte em questão para públicos de diferentes idades e gerações.

Semelhante ao tema da morte, a doença também encontra uma legião de seguidores online. Ao pesquisar a motivação para acompanhar a temática do câncer no Instagram,

26 No original: “Generally speaking, mediatization is a concept used to analyze critically the interrelation between changes in media and communications on the one hand, and changes in culture and society on the other”.

27 Termo utilizado pelo mercado para se referir àqueles que nasceram entre os anos 1980 e 1996, podendo haver algumas diferenças quanto às datas.

Oliveira et al. (2019) relatam que os usuários encontram nesses espaços locais para falar de si e dos familiares abordando o assunto da doença e estabelecendo um relacionamento sobre questões em comum. “Nesse sentido, ficou nítido que a escolha da mídia para seguir e se informar se dá pela vontade da audiência que não é passiva, mas ativa nesse relacionamento on-line” (Ibidem, p. 799).

Não são apenas os administradores de páginas memoriais e seus seguidores que rememoram vítimas que ficaram conhecidas por meio de imagens. Em março de 2022, um artista especializado em utilizar softwares e inteligência artificial para gerar rostos humanos em personagens animados utilizou a tecnologia para mostrar como Isabella Nardoni se pareceria se estivesse viva aos 19 anos²⁸. A imagem rapidamente se tornou popular nas plataformas online e foi replicada em incontáveis ambientes, inclusive em duas das contas analisadas neste estudo. Após a mobilização causada pelo retrato em sites de notícias e nas plataformas, o artista fez o mesmo com outras quatro crianças vítimas de crimes reais.

Entendemos que ao produzir, partilhar e consumir hashtags, fotos, vídeos e outros modelos de interação no Instagram, o usuário se sente participando de algo maior que ele próprio, pertencendo a uma comunidade de semelhantes. Ao fazer uma aproximação que leva em conta apenas esse aspecto, poderíamos dizer que um memorial se assemelharia a um fã-clube. Nesse caso, um aspecto central que os diferencia é se tratar de um tema que não traz “novidades” como no caso de quem acompanha artistas, mas que se aproximaria de quem rememora uma série de livros já finalizada, como uma trilogia antiga, por exemplo.

Silverstone (2005) entende o consumo como uma atividade social, cujo objetivo não seria apenas mostrar aptidão para acumular produtos, mas que traz uma preocupação como algo “que desejamos partilhar e que propicia um momento de sociabilidade numa vida, em outros aspectos, solitária” (Ibidem, p. 158). Desse modo, compreendemos que as narrativas envolvendo vítimas de crimes, em sua intensidade e circulação na mídia por vezes criam no espectador uma relação de proximidade. Ao fazer parte de um grupo que

28 Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2022/03/29/apos-homenagens-a-mamonas-assassinadas-e-sertanejos-artista-mostra-como-isabella-nardoni-estaria-se-estivesse-viva-aos-19-anos.ghtml>>. Acesso em mar. 2023.

relembra e presta homenagens às vítimas, o indivíduo pode se sentir como alguém que continua fazendo parte de uma história com a qual se identificou. E mais, pode se sentir tomando parte ativa em uma narrativa cujo desfecho causa revolta e dor.

Quando se trata do ambiente virtual, a concepção de conteúdo pode ser tida como um formato de produção. Isso é evidente no que se refere às profissões relacionadas às plataformas de redes sociais, entre elas a de “produtor de conteúdo”. Quem atua nesse segmento cria materiais em diferentes formatos que sejam úteis ou especialmente atraentes para determinados públicos. Esse tipo de estratégia utilizada por marcas, empresas, influenciadores de diversos matizes busca atrair espectadores visando torná-los possíveis consumidores, seja das publicações, quanto de outras espécies de vendas promovidas nestes espaços de trocas online.

Evidentemente, o consumo nos espaços memoriais estudados se dá pelo simbólico. Ao rememorar imagens de uma vítima de crime, desenvolve-se uma comunidade de semelhantes que têm valores e interesses em comum. Embora existam, são raros os comentários nas publicações das três contas examinadas que questionam a necessidade de se reviver uma história atroz como essa, tantos anos depois. Em geral, as interações partilham de valores, desejos de solidariedade, palavras de apoio, de indignação e de raiva contra e a favor dos mesmos sujeitos.

Conforme observa Saad (2020), a midiaticização permite que o conteúdo que circula online se desvincule do contexto original e seja empregado em diferentes contextos. Nesse aspecto, embora as contas analisadas apresentem milhares de seguidores, entendemos que entre eles pode haver *bots* ou mesmo usuários direcionados pela mediação dos algoritmos que não têm nenhuma relação de identificação direta com o caso Isabella. Ainda que isso ocorra, tal fato não tornaria irrelevante esse modo de interação com o tema da morte em geral e, de modo especial, com o tema da morte violenta de crianças vítimas de crimes que causaram grande comoção pública. Sendo assim, os memoriais podem ser entendidos como uma narrativa feita para ser partilhada e vivenciada em comunidade. Embora para alguns possam parecer fora de propósito e descabidas, tais produções midiáticas encontram sujeitos que desejam partilhar da conversa sobre o ocorrido, se unir a outros com quem possam partilhar seus sentimentos de tristeza, raiva, solidariedade e indignação. Esse fenômeno nos leva a considerar que evitar

falar sobre algo que nos choca não invalida o interesse daqueles que expressam essa relação de outra forma.

Ainda que o objetivo de memoriais online não seja o de reviver as pessoas que partiram para criar experiências, a produção constante de conteúdo online transforma a morte em materiais em vídeo, sequências fotográficas e outros recursos utilizados no espaço digital. Diferente das possibilidades exploradas nas IAs, os memoriais não revivem as pessoas falecidas, porém tampouco as deixam partir. Ademais, esses produtos são desconsiderados quando são discutidos os modos de circulação de imagens *post-mortem* em plataformas digitais.

Para terminar: a comunicação como vínculo e a linguagem social dos memoriais

Neste breve estudo, investigamos a produção e o consumo de memoriais de vítimas de crimes publicados na plataforma de rede social Instagram. Nossa discussão acerca dessas produções culturais contemporâneas apontou que mesmo quando tratam de um tema tão forte quanto a morte cruel de uma criança, as linhas do tempo podem ensejar narrativas midiáticas munidas de intensa carga afetiva, criando a possibilidade de gerar visibilidade, identificação e sensação de pertencimento.

Ao tratarmos de registros *post-mortem* que podem ser classificados por alguns como estranhos, bizarros ou mesmo grotescos, não pretendemos estabelecer juízo de valor a respeito do objeto de análise. Como apontado no início desta reflexão, entendemos ser intrigante esse tipo de conteúdo. Pela especificidade de sua função em relação ao tema tratado, entende-se que essas produções tanto podem gerar identificação quanto podem causar forte rejeição, assinalando de modo exemplar o papel da comunicação na estruturação dos vínculos sociais (SODRÉ, 2014).

A discussão apresentada aqui também estimula a reflexão de que pessoas que não possuem bens materiais e não têm a intenção de redigir testamentos tradicionais podem eventualmente reconhecer a necessidade de registrar seus últimos desejos no que diz respeito à sua presença digital após a morte. Como mencionado anteriormente, Roman Mazurenko não era um usuário que compartilhava extensivamente informações pessoais online, portanto, permanece incerto como ele se sentiria ao ter algumas de suas ideias

usadas como base para criar uma representação póstuma de sua pessoa. Do mesmo modo, Isabella enquanto criança, não teria idade para ter uma conta na plataforma. Entendemos que seria desafiador, cansativo e julgamos dizer mesmo impossível para seus familiares solicitar que todos esses registros fossem apagados. Explorações adicionais poderiam relacionar esse tema à pesquisa sobre o direito ao esquecimento.

Compreendendo o modo midiaticizado como a sociedade se relaciona, podemos entender os memoriais online como uma forma de lidar com um tema tão chocante perturbador que pode vir a requerer a sua elaboração em grupo, por meio de canais midiáticos específicos para esse fim.

Sendo assim, nossa abordagem procurou conhecer modos de produção dessas narrativas online, entendidas aqui como parte da linguagem social de nosso tempo. Acreditamos que pesquisas futuras poderiam investigar esse fenômeno a partir da recepção, voltando o olhar para o público que acompanha as contas desse tipo e trazendo renovados modos de entendimento das intrigantes interações midiáticas atuais.

Outro aspecto a ser observado em possíveis desdobramentos de um estudo como este seriam os perfis mantidos por familiares de vítimas de crimes reais e outras causas de morte. Entendemos que tal estudo pode revelar aspectos ainda pouco conhecidos, tanto sobre as relações de enfrentamento do luto por pessoas que perderam seus entes queridos, como daqueles que consomem essas narrativas, tendo ou não conhecido em vida as pessoas homenageadas, como forma de se solidarizar com a dor da perda incomensurável dos que ficam. Desse modo, complementa-se o nosso entendimento sobre os modos de sociabilidade no contemporâneo por meio do que foi comunicado – ou daquilo que colocamos “em comum” nos produtos e processos comunicacionais que caracterizam o conturbado mundo em que vivemos.

Referências

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BRUBAKER, J. R.; VERTESI, J. Death and the Social Network. *In*: ACM CONFERENCE ON HUMAN FACTORS IN COMPUTING SYSTEMS, 28., 2010, Atlanta. *Anais* [...]. Atlanta: ACM, 2010.

COULDRY, N.; HEPP, A. Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments. *Communication Theory*, Hoboken, n. 23, p. 191-202, 2013.

DUARTE, G. A.; MINÉ, T. Z. Ao vivo post mortem: música, entretenimento, tecnologia e negócios. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. [...] *Anais*. São Paulo: Intercom, 2014.

GIBBS, M.; MEESE, J.; ARNOLD, M.; NANSEN, B.; CARTER, M. Funeral and Instagram: death, social media, and platform vernacular. *Information, Communication & Society*, Abingdon, v. 18, n. 3, p. 255-268, 2015.

HJARVARD, S. Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, 2014.

LEAVER, T.; HIGHFIELD, T. Imagining the ends of identity: birth and death on Instagram. *Information Communication & Society*, Abingdon, v. 21, n. 1, p. 1-16, 2016.

MACIEL, C.; PEREIRA, V. C. The internet generation and its representations of death: considerations for posthumous interaction projects. In: BRAZILIAN SYMPOSIUM ON HUMAN FACTORS IN COMPUTING SYSTEMS, 11., 2012, Cuiabá. *Anais* [...]. Porto Alegre: Brazilian Computer Society, 2012. p. 85-94.

OLIVEIRA, E. M.; SALGADO, T. J.; THOMER, L.; JURBERG, C. Esperança x sofrimento nas mídias sociais: O que motiva seguidores do Instagram a seguir a temática câncer? *RECIIS*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 784-802, 2019.

RODRIGUEZ, B. Mãe de Isabella Nardoni desabafa sobre progressão na pena de madrasta: “Minha filha não volta”. *UOL*, 15 ago. 2023. Disponível em: <https://paisefilhos.uol.com.br/familia/mae-de-isabella-nardoni-desabafa-sobre-progressao-na-pena-de-madrasta-minha-filha-nao-volta/>. Acesso em: 22 set. 2023.

ROSSETTO, K. R.; LANNUTTI, P. J.; STRAUMAN, E. C. Death on Facebook: Examining the roles of social media communication for the bereaved. *Journal of Social and Personal Relationship*, Washington, DC, v. 32, n. 7, p. 974-994, 2015.

SAAD, E. A comunicação das organizações diante de públicos, esfera pública e opinião pública: como as plataformas sociais digitais se encaixam nisso?. *Organicom*, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 39-48, 2020.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2005.

SODRÉ, M. *A ciência do comum: notas sobre o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

VERHALEN, A. E. C. *Perfis, lembranças e histórias: Projetando memórias digitais para o Instagram via design participativo*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência da Computação) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2020.

submetido em: 22 set. 2023 | aprovado em: 4 out. 2023

“O sofrimento amoroso do homem”: misoginia e discurso de ódio na literatura masculinista de autoajuda

“The amorous suffering of man”: *misogyny and hate speech in manosphere self-help literature*

Mayka Castellano¹ e Vinícius Machado Miguel²

1 Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Professora do departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: maykacastellano@gmail.com.

2 Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: vinicius.machado.miguel@gmail.com.

Resumo

Neste artigo, examina-se a literatura de autoajuda que circula nos ambientes marcados pelo pensamento masculinista. Os movimentos masculinistas ganharam destaque midiático recentemente, a partir da divulgação de influenciadores e criadores de conteúdo que compartilham nas plataformas de redes sociais misoginia disfarçada de “opiniões polêmicas”. Como objeto, analisa-se a obra de Nessahan Alita, pseudônimo de um autor cuja identidade é desconhecida, mas que funciona como uma espécie de “guru” para homens que se queixam de seu sofrimento no amor. A partir de uma investigação sobre a forma e o conteúdo do que é propagado por esse autor, e repercutido na comunidade que o cerca, avalia-se a relação entre o formato do aconselhamento disseminado pela literatura de autoajuda e o crescimento do discurso de ódio voltado contra as mulheres, assim como pretende-se refletir sobre o impacto dessa mentalidade na formação dos sujeitos contemporâneos que consomem esse tipo de conteúdo.

Palavras-chave Autoajuda, masculinismo, misoginia.

Abstract

This article examines self-help literature that circulates in manosphere environments. Masculinist, or manosphere, movements have gained media prominence recently thanks to the dissemination of influencers and content creators who share misogyny disguised as “controversial opinions” on social platforms. We analyze the work of Nessahan Alita, pseudonym of an anonymous author who acts as a kind of “guru” for men who complain about their suffering in love. By investigating the form and content of what is propagated by this author and echoed in his community, we evaluate the relations between the format of the advice disseminated by self-help literature and the growth of hate speech against women and reflect on the impact of this mentality on contemporary subjects who consume this type of content.

Keywords Self-help, manosphere, misogyny.

A interseção entre o filão editorial da autoajuda e a questão de gênero costuma ser abordada academicamente a partir da profícua produção de livros de aconselhamento voltados às mulheres, manuais para “vencer na vida”, prosperar no trabalho, arrumar um namorado, casar, cuidar de forma adequada de sua casa, de seus filhos, emagrecer,

corresponder a um padrão de beleza socialmente compartilhado etc. (BRUNELLI, 2012; CASTELLANO, 2018). Neste artigo, no entanto, nos dedicamos a analisar outro aspecto dessa relação: a literatura masculinista de autoajuda. Se boa parte da bibliografia de aconselhamento sobre relacionamentos voltada para o público feminino se apropria de uma linguagem que incorpora pressupostos importantes do que ficou conhecido como o pós-feminismo, a literatura masculinista se baseia, de forma geral, em uma resposta (ressentida) de alguns homens ao recrudescimento dos debates sobre gênero e do avanço das pautas feministas.

Os movimentos masculinistas são compostos por homens que compartilham, até certo ponto, uma mesma cosmovisão misógina. De acordo com Scott, Trott e Jones (2020), eles surgiram nos anos 1960, nos Estados Unidos, com pequenos grupos de discussão que debatiam as maneiras pelas quais o patriarcado prejudicava os homens. No entanto, esses grupos se fragmentaram e pouco tempo depois alguns passaram a ter como principal objetivo se opor aos avanços dos movimentos feministas. Hoje, em linhas gerais, reúnem sujeitos, basicamente em ambientes online, para se queixar de seu sofrimento amoroso, criando e propagando teses sobre a inferioridade intrínseca feminina, elaborando estratégias para tentar seduzir “as mulheres como elas são” ou, simplesmente, produzindo memes e piadas que têm como alvo pessoas do sexo feminino, sobretudo aquelas em situação vulnerável ou pertencentes a grupos minoritários.

Assim como o crescimento do debate racial descortinou grupos racistas e fascistas que endureceram suas posições diante dos (ainda modestos) avanços sociais vivenciados por grupos historicamente subalternizados, no âmbito do gênero, essa resposta veio a partir da articulação de grupos masculinistas. Embora não possamos caracterizá-los como uma comunidade uniforme, sua principal agenda está relacionada às queixas sobre uma disparidade entre os gêneros a partir de uma lógica contrária a que costumamos ver: seu argumento central é que, na “guerra do sexo”, as mulheres têm conseguido muitas vantagens, o que as colocaria em uma posição privilegiada em relação aos homens, agora *desempoderados* e vulneráveis. A própria legislação criada para proteger as mulheres vítimas de violência, como a Lei n. 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha, é apontada por esses indivíduos como prova do beneficiamento que as mulheres estariam recebendo por parte do Estado.

Mesmo quem não está imerso em ambientes online em que essas temáticas são fortemente discutidas provavelmente já foi exposto a algum tipo de conteúdo que flerta com, ou difunde, o masculinismo. Diversos cortes de videocasts (trechos editados para serem divulgados em redes sociais como TikTok e Instagram) mostram homens debatendo tópicos sobre relacionamentos sempre a partir de opiniões ditas “polêmicas”, como o direito de o homem não desejar se relacionar com mulheres gordas, mais velhas³ ou fora do padrão de beleza, ou ainda, se ressentindo do comportamento delas, consideradas vulgares, promíscuas ou interesseiras. Não por acaso, muitos desses materiais circulam a partir do incômodo de mulheres, que compartilham a postagem em tom de denúncia ou escárnio.

Em fevereiro de 2023, um caso ganhou bastante repercussão: um corte de podcast em que o influenciador Thiago Schutz, conhecido por produzir conteúdo misógino, aparece dando dicas para os homens “pararem de ser bonzinhos” e dizerem o que pensam. Para exemplificar, ele conta o caso de uma mulher que queria que ele tomasse uma cerveja com ela, mas ele foi forte e se recusou, preferindo beber Campari. O trecho viralizou principalmente depois de ser compartilhado por muitas mulheres em tom de deboche, dado o ridículo do episódio. Além de vídeos de reação, elas também produziram paródias. Em uma delas, a atriz e roteirista Lívia La Gato publicou no Instagram um vídeo em que imita um influenciador intitulado macho alfa, que dá dicas a outros homens e cita a questão do Campari. Após a publicação, Schutz mandou uma mensagem privada para Lívia: “Você tem 24 horas para retirar seu conteúdo sobre mim. Depois disso processo ou bala. Você escolhe”. A atriz divulgou a mensagem e registrou um boletim de ocorrência. O caso jogou luz sobre o masculinismo, que passou a ser tema de notícias em grandes portais de jornalismo nas semanas seguintes, com a divulgação, inclusive, do seu léxico característico, formado por termos como “red pill”, “blue pill”⁴ etc.

3 Vale ressaltar que, dentro desse discurso, já são consideradas “velhas” mulheres que se aproximam dos 30 anos.

4 Segundo Miguel (2019, p. 135), “No filme Matrix (1999), dirigido pelas irmãs Wachowski, em determinado momento, Morpheus (Laurence Fishburne) oferece para Neo (Keanu Reeves) uma escolha. Uma pílula vermelha, que seria a verdade, e a pílula azul, que, no caso, seria voltar para a vida numa simulação virtual que todas as pessoas aprenderam a viver. Uma analogia ao Mito da Caverna que se encontra na República de Platão. Os masculinistas se apropriaram dessa metáfora da pílula vermelha como simbolismo para “aceitar a verdade”. No caso, essa realidade que eles defendem é uma bomba ideológica baseada em visões deterministas e biologizantes de gênero. Em que mulheres sempre se interessarão por homens de maior valor social para fazer sexo e depois vão se casar com aqueles mais estáveis. Mas jamais serão felizes com eles e nunca terão vontade real de fazer sexo com seus parceiros, apenas querem alguém para sustentá-las”.

Durante a análise de diferentes grupos masculinistas que se articulam em torno desses criadores de conteúdo, como vloggers e podcasters⁵, um nome apareceu em destaque: Nessahan Alita. Esse pseudônimo⁶ esconde um autor cuja identidade não é conhecida, o que não o impediu de ter uma vasta obra dedicada a revelar “Toda a verdade sobre os relacionamentos modernos que as mulheres não querem que você saiba!”. Embora não tenha nenhum livro publicado por editora, suas obras estão disponíveis na Amazon⁷, com venda de versão impressa sob demanda, a partir de uma editora de autopublicação, e podem ser baixadas gratuitamente em seu site, onde também há uma grande quantidade de conteúdo produzido pelo autor em outros espaços.

Seus principais textos são organizados em torno do título *O sofrimento amoroso do homem*, que conta com quatro volumes: *Como Lidar com Mulheres: Aparentamentos sobre um Perfil Comportamental Feminino nas Relações Amorosas com o Homem* (2004); *O Profano Feminino: Considerações Sobre a Face da Mulher que Ninguém Quer Encarar* (2005); *A Guerra da Paixão: as artimanhas e os truques ardilosos da mulher no amor* (2005); e *Reflexões masculinas sobre a mulher e o amor: algumas heresias que faltaram dizer* (2008). Em um dos volumes ele se apresenta como “Especialista em Abordagem Junguiana, professor de história e geografia, estudioso da consciência e musicista” (ALITA, 2005).

As ideias expressas em seus livros são repetidas tanto por criadores de conteúdo, apresentadores de videocasts, vloggers, podcasts, quanto pela audiência, e são utilizadas por ambos com o intuito de disseminar o pensamento masculinista e dar legitimidade acadêmica para aquilo que está sendo dito. Nos grupos antifeministas no Facebook e em outros espaços desse tipo em redes sociais, usuários costumam comentar “leiam nessahan”, como uma espécie de mantra, e usam frases do autor em seus perfis. No YouTube, muitos canais antifeministas fazem vídeos refletindo sobre suas ideias e todas as suas obras contam com uma versão audiolivro disponível pela plataforma. Dos usuários que dizem “Nessahan Alita nos adverte” antes ou depois de um parágrafo misógino aos que só compartilham

5 Sendo alguns dos principais os canais: Social Arts; Projeto Conselho; Platinho; Copini; Atitude Alfa; A Lei dos Homens; e Submundo Intelectual.

6 Nessahan Alita ao contrário significa Átila Nahassen. Disponível em: <https://amordissidente.wordpress.com/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

7 Disponível em: https://www.amazon.com.br/s?i=stripbooks&rh=p_27%3ANessahan+Alita&s=relevancerank&text=Nessahan+Alita&ref=dp_byline_sr_book. Acesso em: 2 mar. 2023.

suas frases, passando por aqueles que fazem vídeos dissecando suas ideias, fica clara a popularidade desse autor dentro dessa comunidade. Desconhecido de grande parte da população brasileira, Nessahan Alita foi bastante lido, teve seu pensamento espalhado em grupos de viés conservador e ajudou a formar uma geração de antifeministas no Brasil.

Neste artigo, procurou-se compreender o espaço da cultura da autoajuda na formação dessa cosmovisão, a partir da avaliação de que tipos de enunciados, conceitos e usos são considerados legítimos para esse grupo. Para isso, analisou-se o primeiro volume da obra de Alita. Ao falarmos em “cultura da autoajuda” (CASTELLANO, 2018), estamos nos referindo, basicamente, ao cenário cultural e social experimentado no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1990, quando o filão editorial da autoajuda começou a se destacar por aqui, com o espraiamento de uma lógica corporativa importada dos Estados Unidos, que ressaltava princípios como eficiência e produtividade. Com o passar dos anos, o gênero começou a ter como objeto não só o universo do trabalho, mas todos os âmbitos da vida:

Os aspectos que aparecem como suscetíveis à intervenção variam de forma espetacular. De consultores de moda a médicos oncologistas, os peritos em múltiplos domínios da vida humana proliferam nos meios de comunicação e estabelecem diretrizes “confiáveis” para ajudar os sujeitos a se vestir, comer, educar os filhos, decorar a casa, cuidar da saúde, da beleza, da autoestima, da carreira, dos animais de estimação, a fazer amigos, economizar dinheiro, emagrecer, engordar e mais uma série de questões subjetivas, como tornar-se mais assertivo, responsável, corajoso, confiante, sexy, controlado, positivo, popular, proativo, ou menos ansioso, estressado, tímido, medroso, dependente, pessimista. (CASTELLANO, 2018, p. 14)

Se, a princípio, a lógica do aconselhamento estava muito associada ao mercado editorial, a partir da publicação de inúmeros best-sellers, na mídia em geral, verificamos um processo que Bauman (1998, p. 222) traduziu como um “surto do aconselhamento”. Ou seja, a presença constante de experts dos mais variados tipos em programas de televisão, de rádio e em colunas específicas de jornais e revistas que incorporam, com peculiares adaptações, o tipo de linguagem propalada pelos livros. Ainda em 2011, Freire Filho já chamava atenção, por exemplo, para a existência de um “jornalismo de autoajuda”. Nos últimos anos, no entanto, a força das plataformas de redes sociais, sobretudo de divulgação de vídeos curtos como o Instagram e o TikTok, criou mais um espaço importante para a presença de

especialistas em absolutamente tudo, muitos deles atuando, agora, sob o título de coach. Partindo da premissa que a atual onipresença dos *coaches* é mais um desdobramento da cultura da autoajuda, este artigo é dedicado a avaliar um tipo específico de aconselhamento e de formação de um tipo particular de influenciador: a autoajuda de base masculinista, a partir do caso de Nessahan Alita.

A forma de Nessahan

Nessahan introduz seu primeiro volume de *Sufrimento Amoroso do Homem: Como lidar com as mulheres* (2005, p. 2) com um texto de advertência. Nele, afirma que seu livro deve ser lido “sob a perspectiva do humor e da solidariedade, jamais da revolta”, que sua obra não apoia “a formação de nenhum grupo sectário”, além de se desresponsabilizar por “más interpretações, leituras tendenciosas, generalizações indevidas ou distorções intencionais”. Tal advertência, no entanto, só deixa explícito que o autor está consciente do tipo de uso que é feito de suas ideias, além de afirmar coisas que são contrapostas ao longo da edição. Nessahan utiliza uma série de táticas para fugir das críticas que ele sabe que vai receber e busca, inclusive, afastar-se dos setores mais odiosos dos movimentos masculinistas, estratégia constantemente utilizada por outros membros de grupos de ódio para se blindar de acusações e dialogar com setores menos radicais. É sintomática, nesse sentido, a quantidade de vezes em que se vê obrigado a repetir coisas como “Espero não ser confundido com um simples machista extremista e dogmático” (2005, p. 9).

Essa estratégia é comum na maneira pela qual os ativistas do ódio se comunicam pela internet. Ela consiste em uma introdução simulando um tom moderado, afastando-se de ideias radicais, para em seguida destilar o discurso violento da maneira historicamente conhecida. Algo que parece ter sido bem aceito, por exemplo, pelo algoritmo do YouTube, que não deleta os vídeos, e nem o da Amazon, que segue disponibilizando para os consumidores os livros do autor. No entanto, é importante notar que não existe diferença substancial entre as crenças dos membros moderados e dos radicais, a discrepância costuma estar nas performances públicas, logo, o que importa para eles é “circular as ideias” e essa estratégia parece ser eficiente.

Em primeiro lugar, ele faz questão de dizer que está falando apenas de um tipo de mulher, “a trapaceira amorosa espertinha” (ALITA, 2005, p. 5), que está somente narrando

seu aspecto “infernado e monstruoso”. Isso, por si só, já constituiria misoginia de acordo com Carlson (2021), pois é um ataque às mulheres que se recusam a se encaixar em padrões de gênero específicos. No entanto, mesmo com seus recortes⁸, ele segue usando o termo abrangente “as mulheres” durante a maior parte do texto. Do mesmo modo, ele diz que homens também apresentam tais características, mas que não caberia conversar sobre isso ali, pois o assunto já teria sido “amplamente debatido”. Apesar disso, o autor não utiliza termos inclusivos como “as pessoas” ou “os humanos” em momento algum, optando por direcionar suas elaborações para o feminino.

Nessahan lança mão da tradicional retórica de muitos autores de autoajuda: afirmar que não escreve autoajuda. Consciente da pecha que o gênero carrega, muitos escritores preferem dizer que fazem outro tipo de escrita, seja ela aspirante à literatura “séria” ou à ciência. Não obstante, apresentam o aconselhamento como fio condutor da sua obra e recorrem às características que tradicionalmente conformam o gênero. Embora seja um filão editorial que comporta títulos muito diferentes entre si, como característica comum podemos apontar o “objetivo de aconselhar/guiar o leitor em suas práticas diárias e em suas relações consigo mesmo e com os outros” (CASTELLANO, 2018, p. 13). Ou seja, são livros que fornecem “dicas, manuais, reflexões que pretendem auxiliar os indivíduos a tomar decisões e a pautar seu comportamento, com o propósito de garantir um aprimoramento emocional, profissional, espiritual, intelectual” (ibidem).

A construção do discurso na autoajuda se dá, normalmente, a partir da figura dos especialistas autoproclamados. E Nessahan não foge a essa regra. O autor se coloca como um “Guru do Amor” para os homens que sofrem nas mãos das mulheres e, seguindo a cartilha do gênero, utiliza sua própria vivência para se impor como um expert no comportamento feminino, afirmando que resolveu compartilhar o conhecimento que adquiriu “em duras experiências” (ALITA, 2005, p. 7).

Segundo Illouz (2008), a cultura do aconselhamento precisa necessariamente ser generalista e ignorar os detalhes e as nuances da formação fragmentada das sociedades

⁸ Logo no início da introdução, no entanto, o autor reforça que, no livro, retrata “o lado negativo, a face obscura e destruidora do feminino, a qual infelizmente corresponde nos decadentes dias atuais a uma boa parte das mulheres existentes” (sic) (ALITA, 2005, p. 6).

contemporâneas. É um gênero textual que só funciona por meio de um sujeito que consegue se vender como legítimo⁹, que adquiriu um conhecimento amplo em um determinado campo do saber e se apresenta como aquele que pode ajudar quem precisa. Nesse caso específico, Nessahan se coloca como um sujeito que descobriu “a verdade” e quer espalhá-la para todos os homens que sofrem por amor.

Para isso, usa frases de autores legitimados na Academia e no imaginário, em sua maioria filósofos famosos usados fora de contexto. A frase “Quando eu era jovem, não entendia porque certos filósofos e escritores diziam que necessitávamos nos desapegar das mulheres” (ALITA, 2005, p. 6) é bastante significativa dessa estratégia. Aqui, o autor se refere a figuras como Nietzsche, Schopenhauer e Kant, além de mencionar as “advertências” feitas sobre as mulheres em livros sagrados como a Bíblia e o Alcorão. Além de passar a impressão de que é um grande especialista nesses autores e um pensador experiente, Nessahan ignora totalmente as sociedades e os tempos históricos em que esses intelectuais viveram e as relações de gênero existentes nesses momentos, construindo correlações absolutamente anacrônicas, mas a partir dessa desonestidade retórica ele inventa um vínculo fundador entre o pensamento filosófico e o ódio de gênero.

O pretense intelectualismo masculinista se legitima por fugir dos contextos 1) histórico em que as obras foram escritas; 2) da obra daquele autor; e 3) dos diálogos de formação do campo em que aquelas obras foram inscritas. Existe um esvaziamento dos signos e de todo o debate que envolve esses sujeitos. Então, para Nessahan, o fato de Nietzsche e Schopenhauer terem produzido obras misóginas tem mais a ver com “a natureza das mulheres” do que com a relação de gênero da Alemanha do século XIX. A mulher é apresentada como um ser desprovido de história e cultura, que simplesmente passa a existir com a função central de atrapalhar o homem. Argumenta-se, neste artigo, que essa fraqueza teórica é, na verdade, um dispositivo necessário para a construção do enunciado de autoajuda que promove discurso de ódio, constituindo-se como um subgênero da literatura de aconselhamento.

⁹ O autor afirma que esse é um campo quase científico: “A habilidade em lidar com o lado obscuro das mulheres consiste na assimilação de um conjunto de conhecimentos que quase chegam a constituir uma ciência” (ALITA, 2005, p. 5).

Outra questão a ser analisada é a natureza Romântica (CAMPBELL, 2001) e autêntica, presente no trabalho de Nessahan, que o enquadra em uma estratégia de posicionamento que lembra a figura de Olavo de Carvalho. Em sua página na Amazon¹⁰, ele se descreve como um “livre pensador”. Essa postura do sujeito individualista que se sente fora dos dogmas da sociedade e da Academia e se coloca como um intelectual original e rebelde ajuda a consolidar uma posição em que, desprendido das limitações éticas e institucionais e dos rigores científicos, pode reciclar pensamentos misóginos, tentando trazê-los para o debate político.

Conforme Taylor (2011) descreve, vivemos em um período da história em que a diferença entre os seres humanos passa a ter um valor moral, o que ele chama de ética da autenticidade. Esse efeito é mais profundo se o sujeito consegue de maneira carismática construir um vínculo com seu público. No caso de Nessahan, em sua maioria, homens frustrados com relacionamentos românticos. Pessoas que já se sentem alheias à sociedade. O autor, então, coloca-se como aquele que tem conhecimento teórico para validar as maneiras vulgares com que os argumentos são frequentemente descritos.

Nessahan insiste para seus interlocutores que quer ser lido de forma cômica¹¹, utilizando todo tipo de piada durante a tecitura de sua narrativa. Esse tipo de enunciado, comum nas direitas conservadoras, na verdade faz parte de uma estratégia de lembrar aos outros sujeitos de sua posição de inferioridade (CARLSON, 2021). Oring (2003) aponta como o discurso de ódio disfarçado de piada tem o efeito de criar a ilusão que essas ideias são normais e amplamente compartilhadas, algo que ninguém deveria ter vergonha de pensar. Ou seja, o humor implica um pano de fundo comum capaz de criar um senso de comunidade.

10 “O autor NÃO É PSICÓLOGO, sua formação profissional é em outro campo. Ele NÃO É MESTRE e NÃO QUER DISCÍPULOS E NEM SEGUIDORES. Ele NÃO É LÍDER DE NENHUMA RELIGIÃO. Ele apenas gosta de pensar livremente sobre a questão amorosa e acha que possui esse direito. Seus pareceres são PROVISÓRIOS E INDEPENDENTES. O autor publicou suas ideias apenas para que as pessoas as estudassem e discutissem criticamente e recomenda às pessoas que leiam outros livros sobre o assunto. Suas ideias são somente um ponto de partida para aprofundamento e pontes para outros autores e outros pontos de vista. Ele NÃO DÁ ORDENS, apenas faz sugestões que devem ser recebidas criticamente”. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Nessahan-Alita/e/B09SGXHTHX%3Fref=dbs_a_mng_rwt_scns_share. Acesso em: 9 set. 2022.

11 “Esta obra deve ser lida sob a perspectiva do humor e da solidariedade, jamais da revolta” (ALITA, 2005, p. 2). “É um ensaio bem humorado, mas que às vezes dá asas ao desabafo, sobre o comportamento feminino e sobre o autopoder masculino” (Ibid, p. 10).

O conteúdo de Nessahan: a mulher

Uma das primeiras estratégias que grupos de ódio (HUNTER, 1991) costumam utilizar nos contextos das guerras culturais é tentar provar que as minorias sociológicas não estão, de fato, em uma posição de fragilidade social. A tentativa de inversão da situação busca colocar os enunciadores no papel da vítima que está perdendo direitos políticos. Essa tática foi amplamente utilizada pelos movimentos masculinistas em seu início (WRIGHT; TROTT; JONES, 2020) e pelo Ku Klux Klan (ORING, 2003).

As mulheres não são oprimidas, elas são perigosas. É a partir desse argumento que Nessahan tenta substituir a ideia de “sexo frágil” por uma visão manipuladora e demoníaca do que é uma mulher. Assim, ao longo do texto, elas aparecem como sujeitos incapazes do uso pleno da razão, que sempre utilizam de artimanhas sádicas de forma inconsciente, instintiva. Ou seja, na visão masculinista, elas não podem nem ser responsabilizadas por seus erros. Dessa forma, cabe ao autor apenas propor estratégias para que o homem se defenda.

Esse tipo de leitura pautada no trope da Guerra dos Sexos reivindica e aprofunda as divisões que já foram historicamente construídas. Ao colocar as mulheres como incapazes de razão, elas adquirem o que Gagliardone (2019) define como *fala extrema*. Primeiramente, ele coloca as mulheres, principalmente as feministas, como pessoas que fazem parte de um antagonismo que “não vale a pena ouvir”. Elas teriam a opinião enviesada por suas próprias limitações intrínsecas.

Em um segundo momento, o descrédito da racionalidade também se transforma na negação da moralidade. Porque “o outro”, no caso a mulher, é incapaz de se portar de forma moral, ele é colocado, então, como a antítese dos valores iluministas. Aquelas que são incapazes de chegar no “bem comum” por meio do pensamento lógico e racional, logo, são interpretadas como se estivessem mais próximas de “um estado de natureza” ou da infância. Jamais adquirindo as características necessárias para um amadurecimento completo, que seriam condições para uma convivência cívica plena.

Embora possamos buscar as origens da relação entre o feminino e um estado primitivo, assim como do medo desencadeado por essa associação, em crenças de povos originários e em livros sagrados (como a Bíblia e o Alcorão, não por acaso citados por Nessahan), é na história mais recente do desenvolvimento da Filosofia Política e das

Ciências Sociais que esse tipo de pensamento criou bases que até hoje reverberam em textos como o que analisamos aqui. Ao comentar o tipo de teoria produzida sobre o tema no final do século XIX e início do XX, época de significativas transformações sociais, e da emergência de uma discussão sistemática sobre o fenômeno das sociedades de massa na Europa, Huyssen (1997, p. 52) afirma que “o medo das massas [...] é também o medo da mulher, um medo da natureza fora de controle, do inconsciente, da sexualidade, da perda de identidade e de bases estáveis para o ego”.

A comparação faria sentido a partir da semelhança entre o comportamento irracional e altamente influenciável encontrado tanto nas massas quanto nos indivíduos do gênero feminino. Tal ideia foi elaborada, por exemplo, por Gustave Le Bon, no livro *Psicologia das multidões*, de 1895, que se tornou um clássico da Psicologia Social. Na obra, o autor comenta o caráter impulsivo, autoritário e regressivo encontrado nas massas, ou multidões, em contraposição à conduta dos indivíduos isolados. Para Huyssen (1997, p. 52), esse texto é bastante exemplar do tipo de pensamento que circulava à época na Europa (produzido por homens brancos das classes altas): “os medos masculinos de uma feminilidade que vai envolvendo tudo estão aqui projetados nas massas metropolitanas, que realmente representavam uma ameaça à racional ordem burguesa”. Quase 130 anos depois, o medo das mulheres segue como leitmotiv em obras produzidas por homens que veem seus privilégios de alguma forma ameaçados. Como já comentamos, no estágio atual, foram os avanços conseguidos pelos movimentos feministas que criaram o terreno fértil para o discurso sobre perda e intimidação.

Voltando ao conteúdo da obra aqui analisada, Nessahan faz uso de palavras como “vadia”, “desocupada”, “perua”, “fêmea” e justifica nas notas de rodapé que está utilizando os usos dicionarizados, em um tipo de construção enunciativa perversa, que serve para colocar as mulheres em uma posição de inferioridade (BUTLER, 2021). Mas, para além do que já foi afirmado em relação ao humor, Nessahan usa esse tipo de chiste para disfarçar o que seria lido como preconceituoso em outros contextos, ou seja, o discurso de ódio aqui se manifesta em um riso possível apenas em uma comunidade que partilha as mesmas concepções misóginas que dão sentido à piada.

Uma outra premissa presente em Nessahan é que as mulheres são incapazes de se entregar verdadeiramente para alguém. Elas sempre teriam algum tipo de interesse por trás de suas ações, e, para conquistar seus objetivos, elas se utilizariam de todos os expedientes à sua disposição: o estímulo ao ciúme, torturas mentais, uma força mental superior, simulação de desinteresse e de fragilidade. Toda a dor emocional do homem seria, então, só mais uma ferramenta no arsenal manipulativo das mulheres.

A mulher inventada por Nessahan não difere muito do negro inventado pelo Ku Klux Klan. Incapazes de terem qualquer forma de compromisso, responsabilidade e capacidade de trabalhar por si, sustentam-se somente pelo ego e pela arrogância. Utilizarão todas as ferramentas possíveis para o benefício próprio e não oferecerão nada em troca. Na bibliografia sobre o discurso de ódio, há bastante ênfase na competição pelos recursos (GAGLIARDONE, 2019; ORING, 2003). A premissa é que existe uma quantidade limitada de recursos e determinado grupo fará o possível para conquistá-los. A mulher de Nessahan é o parasita emocional, com habilidades míticas de manipulação e vontade de acumulação de todos os valores sociais possíveis¹².

Elas só vão amar os homens desinteressados por elas e que sejam destacados em vários ambientes da vida. Apenas homens fortes, seguros, distantes, decididos e calmos podem ser considerados atraentes. Logo, apenas o amor daqueles melhores em todos os sentidos lhes é suficiente. Conseqüentemente, a vasta maioria das mulheres não estará feliz com os homens com quem construirão relações.

O relacionamento romântico com a mulher seria, então, sempre um perigo. As mulheres só veem valor no homem enquanto ele tem algo material para oferecer. As taxas de divórcio são utilizadas como argumento contra o estabelecimento de compromissos como namoro ou casamento, relações sempre fadadas ao fracasso. São convenientemente deixados de lado tópicos como neoliberalismo, hiperindividualização dos sujeitos, enfraquecimento dos laços comunitários, questões teorizadas por Bauman (2001), Illouz (2008), Lasch (1991), Riesman (1995), Sennett (2001) e vários outros para tratar do mesmo tema.

12 O mesmo tipo de discurso foi utilizado antes do genocídio em Ruanda, em 1994, na Alemanha hitlerista e previamente no KKK. Não é de se surpreender que outros crimes de ódio já tenham sido cometidos por pessoas influenciadas por esses movimentos. Tanto no Brasil quanto em outros países. Mais detalhes em Vilaça e D'Andrea (2021).

Nos grupos, esse tipo de enunciado gera um sistema de competição sobre quais atitudes seriam verdadeiramente *Alpha* e quais são *Beta*¹³, gerando discussões internas e debates sobre qual modelo de masculinidade seria mais viril e adequado. Homens considerados gentis, que pagam pensão alimentícia sem reclamar e cuidam de seus filhos após o término dos relacionamentos costumam ser bastante ridicularizados. Já as posturas elogiadas tendem a ser aquelas em que homens recusam a companhia de mulheres para qualquer fim que não seja estritamente sexual.

No livro de Nessahan, o discurso é bastante contraditório, o que é uma característica comum na autoajuda (CASTELLANO, 2018). Embora as mulheres sejam o tempo todo apresentadas como indignas de afeto, por serem perigosas e interesseiras, o autor orienta seus leitores no sentido de serem notados por elas. Assim, para que seja percebido por uma mulher, o homem é incentivado a coisas como *horrorizá-la*, mesmo que para isso precise, por exemplo, exibir um comportamento deliberadamente machista¹⁴. Temos aqui uma literatura de aconselhamento que visa guiar “homens bons”, defendendo uma postura invasiva e violenta para chamar a atenção. O homem de elite de Nessahan é o sujeito neoliberal por excelência. Ele seria autêntico (TAYLOR, 2011) e por consequência não poderia ser comparado com outros milhares de Betas que existem por aí. Para além disso, seria competitivo, um *self made man*, que consegue se destacar, a despeito de qualquer questão social existente, e avalia todos os fatores de sua vida como um consumidor olha para um produto (ILLOUZ, 2008; 2019).

No entanto, não surpreende que os conselhos de Nessahan sejam todos visando um medo enorme de qualquer proximidade sentimental com qualquer ser humano do

13 Esses conceitos vieram de uma pesquisa sobre lobos que anos depois foi desmentida pelo próprio autor, o biólogo Rudolph Schenkel, em 1947. Em seu primeiro estudo, feito apenas com lobos em cativeiro, alguns deles se destacavam pelo seu comportamento violento e esses tinham muito mais chances de reproduzir. Schenkel chamou esses lobos de *Alpha* e os demais, que não competiam com esses, ele chamou de *Beta*. Esses resultados não sobreviveram às observações dos lobos em ambiente natural (e raramente entre cativos), logo essas teses foram desmentidas. Essa história pode ser lida em: <https://wolf.org/headlines/44265/>. Acesso em: 8 mar. 2023. No entanto, autores de autoajuda masculinista adotaram o termo e passaram a usá-lo para criar categorias de humanos. Sendo os Macho Alpha homens agressivos e dominantes que todas as mulheres querem e os Macho Beta homens fracos, que seriam sempre preteridos (MIGUEL, 2019).

14 “Em casos extremos, é necessário impressioná-la muito, ‘horrorizando-a’ de forma calculada. Não vá ‘horrorizá-la’ (SIC) de qualquer modo: impressione-a da forma correta, para que o resultado não seja um desastre. Uma boa forma de marcar-lhe a imaginação para que fique pensando em você por um bom tempo é assumir-se como machista (esclarecido, consciente, pacífico e protetor, é claro) pois seus rivais sempre fingirão que são feministas para agradar. O que interessa aqui é sobressair-se como um cara diferente, seguro, que não teme mostrar suas convicções e que não precisa de ninguém” (ALITA, 2005, p. 20).

sexo feminino, repetindo diversas vezes dogmas de não aproximação e criação de vínculo. Nos relacionamentos de Nessahan, a regra é não se relacionar. O “homem confiante” é aquele que tem medo de sofrer e demonstra isso o tempo todo.

E nada disso pode ser modificado, porque parte de premissas do determinismo biológico e de uma leitura enviesada do que Nessahan entendeu de Freud e Jung¹⁵. O autor mobiliza termos como “estrutura psíquica”, que prende os papéis de gênero à formação cerebral, tornando-os imutáveis, porque, de acordo com essa abordagem, essas questões são inerentes ao ser humano como espécie, a despeito do contexto social. Logo, em todas as sociedades, a meta existencial das mulheres seria a reprodução da família. E, por isso, a melhor maneira de atraí-las seria acumular poder para ser considerado um bom provedor. Toda dimensão socialmente construída dessa relação é ignorada, o que também é uma característica bastante comum no gênero da autoajuda.

O conteúdo de Nessahan Alita: o homem

O Homem de Nessahan é o tempo todo desresponsabilizado por seus erros. O ciúme, a agressividade e o ódio passional são vistos como algo da natureza masculina, o que retira da construção social todo tipo de agência do indivíduo. Ele também é ensinado a manipular o tempo todo, a lidar com as “espertinhas” e as “fujonas”. Ao longo do livro, o autor recomenda aproximações agressivas e defende que as mulheres, na verdade, gostam desse tipo de perseguição. Mais de uma vez afirma que elas gostam de ser assediadas, porque isso faz com que se sintam bem, afirma que elas “querem ser perseguidas para que possam rejeitar o perseguidor” (ALITA, 2005, p. 92).

O homem de Nessahan aparenta ser aquele que precisa acostrar a mulher para conseguir qualquer envolvimento sexual com ela. O autor narra situações em que, claramente, as mulheres não desejam o sujeito da história, mas, para isso, apresenta técnicas para que ainda assim eles obtenham as atividades sexuais que procuram, como, por exemplo, impor um *ultimatum* na relação ou manipulá-la: “Costuma ser muito

15 “A sexualidade humana é semelhante à dos cavalos, zebras e jumentos selvagens. As fêmeas espontaneamente se dirigem ao território de um garanhão, que se instala próximo às melhores fontes de alimento e água (recursos materiais), e oferecem-lhe seu sexo à vontade” (ALITA, 2005, p. 33).

eficiente também comunicar de maneira explícita que, ao recusar o sexo, a fujona está nos autorizando moralmente a trocá-la por outra, mesmo que o negue e não articule formalmente tal autorização” (ALITA, 2005, p. 92).

O autor afirma que todo contato da mulher com outros homens significa que elas estão, na verdade, desenvolvendo um plano de infidelidade. Não perceber a vida social da sua namorada/esposa como um perigo é lido como falta de experiência e ingenuidade¹⁶. E toda tentativa de negar as paranoias do homem de Nessahan são lidas como uma complexa rede de manipulação, que serve apenas como um esforço sádico de fazer aquele sujeito sofrer. Logo, ele precisa ser ativamente ciumento e regular toda a socialização da mulher com outros homens, sendo esse um “direito masculino:

Não se envergonhe e não aceite que digam que você é ciumento ou inseguro quando quiser que sua fêmea mantenha seus potenciais rivais a cem quilômetros de distância. Não aceite gratuitamente, sem explicações satisfatórias, que a mesma deixe que os machos se aproximem. É um direito masculino legítimo. (ALITA, 2005, p. 162)

Nessahan ainda acredita que, caso a namorada/esposa não se enquadre nos limites que o homem colocou, ela deve ser punida e tratada como “vadia”, “como um objeto, sem compromisso emocional algum”¹⁷ (ALITA, 2005, p. 156). Incentivar o ciúme e a posse nas relações heterossexuais no país em que quatro mulheres são mortas por dia por feminicídio¹⁸ só faz sentido dentro de uma narrativa paralela à realidade, que parece ser essa incentivada por escritos como o de Nessahan e alimentada pela comunidade na qual se insere.

16 “Está muito difícil encontrar companheiras que prestem para o casamento. Muitas mulheres estão adquirindo o hábito de se exporem às traições de forma sutil, facilitando-as por meio de situações ambíguas de aparência inocente, que costumam definir como sendo ‘sem maldade’ e que nos confundem completamente quando não somos experientes o bastante para desmascará-las. Tais situações, na verdade, são princípios de envolvimento com outros machos ou, no mínimo, de exposição voluntária e consciente aos desejos destes. Por seu caráter ambíguo, proporcionam um refúgio confortável às infielis para que se exponham e camuflam suas verdadeiras intenções, confundindo seus parceiros e esquivando-se de suas possíveis e justas iras” (ALITA, 2005, p. 156).

17 “Para cada uma destas atitudes excusas (sic), estabeleça uma consequência (sic) punitiva correspondente e moralmente justificável. [...] Se sua parceira faz isso, é potencialmente adúltera e você provavelmente deve ser corno. Então tome cuidado. Obrigue-a a assumir as consequências (sic) do que faz. E, neste caso, as consequências (sic) por flertar dissimuladamente com outros machos é ser tratada como uma “vadia” e como um objeto, sem compromisso emocional algum. Esta é a “punição” (ALITA, 2005, p. 163).

18 Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/12/07/femicidios-batem-recorde-no-1o-semester-de-2022-no-brasil-quando-repasse-ao-combate-a-violencia-contra-a-mulher-foi-o-mais-baixo.ghtml>. Acesso em: 1 out. 2023.

Considerações finais

Se o masculinismo ou a “luta pelos direitos dos homens”, que se manifesta em diversos espaços sociais, constitui um objeto a ser cada vez mais pesquisado, é fundamental que busquemos entender as bases de sua argumentação. Entender seus conteúdos e mecanismos retóricos se torna ainda mais importante em um momento em que esses discursos aparecem difundidos dentro de uma grande rede que se fortalece na mídia, na mesma medida em que debates sobre o feminismo e as diversas formas de violência de gênero ganham espaço, como uma resposta, uma espécie de *backlash*.

Dentro desse contexto, Nessahan chama atenção ao aparecer com bastante frequência nos espaços de discussão sobre os “direitos dos homens”, como nos exemplos citados ainda na Introdução deste artigo. No entanto, se ele tem algum “mérito”, é compilar boa parte desses argumentos utilizando o nome de pensadores legitimados para defender uma visão agressiva, misógina e violenta. Ignorando todas as vertentes das ciências sociais e da filosofia que não colaboram com determinismo biológico e compreendem seres humanos como consequências de estruturas sociais de poder.

O tipo de pensamento descrito nesses livros é uma versão elaborada, refinada, do que encontramos em materiais do que ficou conhecido como Pick Up Artists, espécie de *coaches* de sedução e conquista que fazem sucesso na internet. Essa obra, no entanto, contém todas as características de um manual de assédio, que relativiza o direito ao espaço privado feminino¹⁹ e naturaliza aproximações e manipulações emocionais. O texto é violento por duas razões principais: primeiro ele desumaniza as mulheres e depois ensina como utilizar força e manipulação para tirar proveito delas. E, a partir do princípio de que Nessahan não as vê como iguais, o uso das mais baixas formas de manipulação passa a ser legitimado.

A estrutura do discurso de ódio em forma de aconselhamento, aqui, baseia-se na constante negação do que se está fazendo. Nessahan afirma sua racionalidade

19 “É preciso que ela sinta o peso de sua determinação e o poder de sua sentença. Quase nunca é possível alcançá-las para falar-lhes pessoalmente, já que elas desligam o telefone e costumam ridiculamente se esconder e evitá-lo nas ruas para que você se sinta como se fosse um assediador. Então deve-se dispor de meios alternativos. O que importa é alcançá-las e chocá-las (sic), atingindo-as pesadamente nos sentimentos. Isso exige muita coragem e disposição para perder” (ALITA, 2005, p. 93). “Acostume-se a falar em tom imperativo, porém amável. O tom de voz imperativo forma uma frase musical descendente, do agudo para o grave (ex. ‘Vem cá.’ ou ‘Me encontre às três horas’). Não discuta, não suplique, não peça permissão porque a permissão das mulheres é para ser dada aos filhos e não aos homens” (Ibid, p. 136).

todo o tempo, inclusive admitindo ter pretensões científicas, mas escreve um texto permeado por um profundo ressentimento e desprezo em todas as partes em que fala das mulheres. Ele se entende como “livre-pensador” mas, na prática, reescreve o cânone masculinista com outras palavras. Embora afirme que não escreve autoajuda, adere fielmente às características principais do gênero, ou seja: escreve o texto em tom de conselhos baseados fortemente em uma experiência pessoal, autointitula-se um especialista no campo de abordagem e ignora as questões mais amplas, coletivas e materiais na construção de seu discurso.

Objetos de estudo como o que apresentou-se neste artigo costumam, muitas vezes, ser encarados a partir de uma lógica da “curiosidade excêntrica”, que passa por uma espécie de estranhamento quanto à relevância de colocarmos luz sobre essas obras. Alguns anos atrás poderíamos pensar nos textos produzidos por Nessahan como uma “bizarrice” típica da *deep web*, algo que não ganharia mais importância do que aquela reservada aos milhões de enunciados que surgem e desaparecem todos os dias na internet, ou até mesmo encará-lo como algo “engraçado”, de tão absurdo. O avanço da extrema direita e do discurso de ódio, que trouxe consigo não só a importância de figuras antes tidas como “folclóricas” como a de Olavo de Carvalho, além do aprofundamento de pautas morais nos debates cotidianos, escancarou a necessidade de aprofundarmos as pesquisas relativas a esse tipo de fenômeno comunicacional.

Esse tipo de enunciado promovido por figuras como Nessahan circula bastante em grupos de memes e em nichos majoritariamente masculinos na Internet. Se podemos pensar a dinâmica social a partir de um jogo de ação e reação, em que momentos de recrudescimento dos debates sobre pautas progressistas vêm sempre acompanhados de uma refutação por parte daqueles que têm seus poderes contestados, precisamos avaliar como isso é sentido em determinadas comunidades. Grupos formados por homens frustrados por rejeições são bastante comuns, principalmente jovens que não têm tantas referências reais de contato afetivo com mulheres. Presenciamos, nesse sentido, uma geração de homens que está crescendo com essas asserções, recebendo uma pedagogia de relacionamento sexual baseado nos problemáticos pressupostos citados.

Referências

- ALITA, N. *A Guerra da Paixão: As artimanhas e os truques ardilosos das mulheres no amor*. [S. l.]: Nessahan Alita, 2005. Disponível em: <https://nessahanalita.com/>. Acesso em: 18 jan. 2023.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRUNELLI, A. F. Estereótipos da mulher no discurso de autoajuda. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, DF, v. 13, n. 2, p. 102-116, 2012.
- BUTLER, J. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Unesp, 2021.
- CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CARLSON, R. C. *Hate Speech*. Massachusetts: MIT Press, 2021.
- CASTELLANO, M. *Vencedores e fracassados: o imperativo do sucesso na cultura da autoajuda*. Curitiba: Appris, 2018.
- FREIRE FILHO, J. O poder em si mesmo: jornalismo de autoajuda e a construção da autoestima. *Famecos*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 717-745, 2011.
- GAGLIARDONE, I. Defining Online Hate and Its “Public Lives”: What is the Place for “Extreme Speech”? *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 13, p. 3068-3087, 2019.
- HUNTER, J. D. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. Nova York: Basic Books, 1991.
- ILLOUZ, E. *Saving the modern soul: therapy, emotions, and the culture of self-help*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- ILLOUZ, E. *Why Love Hurts: a sociological explanation*. Cambridge: Polity Press, 2019.
- LASCH, C. *Culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. Nova York: Norton Company, 1991.
- MIGUEL, V. M. *Discutindo amor romântico: classe média, cultura terapêutica e neoliberalismo*. 2021. Dissertação (Mestrado em Culturas e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- ORING, E. *Engaging humor*. Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- RIESMAN, D. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SCOTT, W.; TROTT, V.; JONES, C. "The pussy ain't worth it, bro": assessing the discourse and structure of MGTOW. *Information, Communication & Society*, Londres, v. 23, n. 6, 2020.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAYLOR, C. *A ética da autenticidade*. São Paulo: Realizações, 2011.

VILAÇA, G.; D'ANDRÉA, C. Da manosphere à machosfera: Práticas (sub)culturais masculinistas em plataformas anonimizadas. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 410-440. DOI: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i2.27703>

submetido em: 17 jul. 2023 | aprovado em: 14 out. 2023

Justiça com a própria câmera: imagens vigilantes e cultura participativa nas mídias

Taking matters into one's own camera: surveillance images and participatory culture in media

*Felipe da Silva Polydoro*¹

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). E-mail: felipepolydoro@gmail.com.

Resumo

Discute-se aqui o avanço do fenômeno da vigilância participativa nas mídias, tendo como objeto de análise produtos do jornalismo policial. Parte-se da hipótese de que, nas quatro décadas aqui englobadas, a ênfase na relação com a audiência passou da disciplinarização repressiva para a criação de agentes privados de justiça. O desenvolvimento da argumentação enfoca quatro produtos de diferentes períodos: o programa radiofônico de Gil Gomes (1977-1988), o televisivo *Linha Direta* (1999-2007) e os telejornais *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente* (2020-2023). Nos casos mais recentes, há a incorporação de variadas imagens vigilantes na construção de um olhar policial homogêneo, que simultaneamente transfere funções securitárias ao espectador privado e intensifica o imaginário do medo que sustenta a necropolítica de segurança. Nota-se ainda o transbordamento crescente no papel e no lugar social de três instâncias – as mídias, a audiência e as instituições de justiça.

Palavras-chave Cultura visual; vigilância participativa; jornalismo policial; Cidade Alerta; Brasil Urgente.

Abstract

This paper discusses the widespread phenomenon of participatory surveillance in media, taking police journalism products a research object. In the four decades analyzed here, the emphasis on audience engagement has shifted from repressive discipline to the generation of private agents of justice. We focus here on Gil Gomes' radio program (1977-88), the TV show *Linha Direta* (1999-2007), and the TV news *Cidade Alerta* and *Brasil Urgente* (2020-2023). Recent productions use a variety of amateur images to construct a homogeneous police gaze which simultaneously transfers security functions to the private viewer and intensifies the imaginary of fear that sustains surveillance necropolitics. We also identified a growing overflow in the role and social place of three actors: the media, the audience, and justice institutions.

Keywords Visual culture; participatory surveillance; police journalism; Cidade Alerta; Brasil Urgente.

A onipresença de câmeras em dispositivos de uso pessoal e de equipamentos voltados à segurança integra um fenômeno mais amplo de distribuição dos mecanismos de vigilância, que se acelera e aprofunda em fins do Século XX e nas duas primeiras décadas do XXI. A finalidade de controle não se restringe apenas aos equipamentos estritamente

de segurança, mas seria um dos sentidos ocultos de uma configuração social – apoiada em novas tecnologias de produção e distribuição de imagens – na qual os sujeitos incumbem-se da função de vigiar a si e aos próximos. A profusão das imagens de si e dos acontecimentos privados e públicos seria apenas uma das expressões mais visíveis da sofisticação de métodos de controle que incluem também o monitoramento da navegação nas redes e o extrativismo de dados comportamentais dos sujeitos.

Um dos vetores desse novo regime de atenção e controle distribuídos é a “vigilância participativa” (POSTER apud BRUNO, 2008, p. 12), calcada exatamente na incitação aos indivíduos para que documentem a si, suas ações e os acontecimentos que testemunham. Nessa “implantação progressiva e dispersa de uma nova forma de dominação” (DELEUZE, 1992, p. 225), a construção das subjetividades incorpora procedimentos de controle sobre si e sobre os outros, já não numa lógica de confinamento e de normatização em instituições disciplinares como a escola, os hospitais, as prisões – conforme a formulação consagrada de Foucault (1987) – mas em práticas voltadas à autonomia e ao autocontrole. A construção subjetiva nas diversas telas e redes é inseparável dos processos de pulverização e privatização da vigilância.

Pesquisadores de áreas diversas como comunicação, sociologia e direito apontam a correlação entre o avanço da governamentalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016), a privatização da segurança pública e a disseminação de câmeras, que conta com o ecossistema das redes para difusão imediata de imagens. Sistema de vigilância e controle que abarca tanto equipamentos específicos para segurança quanto câmeras instaladas em dispositivos pessoais como smartphones, gerando o que aqui estamos chamando de imagens vigilantes. O modelo panóptico, de olhar centralizado, dá lugar gradativamente a uma estrutura distribuída, na qual muitos observam muitos².

2 Importante mencionar que há também inúmeros casos em que vídeos de câmeras de vigilância e de cinegrafistas amadores servem para denunciar violações por parte das forças de segurança, seja por parte de policiais, seja por agentes privados. Tais imagens subsidiam processos criminais contra esses agentes e desencadeiam debates públicos sobre violência da polícia e de vigilantes, sobre controle social por meio da violência e do racismo estrutural. Acontecimentos históricos como o espancamento de Rodney King pela polícia de Los Angeles, em 1991, e a série de torturas perpetradas por policiais militares paulistas na região de Favela Naval, em 1997, partiram de denúncias registradas em vídeo por cinegrafistas amadores. Em episódios recentes como o homicídio de George Floyd por policiais em Minneapolis, Estados Unidos, e de João Alberto Freitas por seguranças do Carrefour, em Porto Alegre (RS) – para citar apenas dois exemplos entre muitos outros – flagrantes em celular revelaram toda a brutalidade desses crimes de cunho racista. Em outros trabalhos já publicados, discutimos o potencial de denúncia das imagens amadoras e de vigilância (POLYDORO, 2016, 2017, 2020). Para abordagem semelhante, ver também: Mirzoeff (2017), Neves (2000), Nichols (1994) e Richardson (2020).

Nessa sociedade do controle, os veículos tradicionais de comunicação contribuem tanto no estímulo à produção de imagens, textos, áudios, quanto na apropriação desse material nos seus conteúdos. Já habita a lógica produtiva dos meios tradicionais a incorporação desses conteúdos da alçada dos espectadores, leitores, internautas. Cabe aos editores gerir esse fluxo de material colaborativo. Basta ligar a televisão para perceber que os noticiários contemporâneos estão repletos de imagens amadoras e de câmeras de segurança. Assim, a polícia, a mídia e agora um exército de informantes e de câmeras públicas e privadas constituem um “assemblage” de vigilância (HAGGERTY; ERICSON apud DOYLE, 2006) que funciona em conjunto.

Neste trabalho, demonstramos algumas transformações na relação entre os veículos de mídia e o público rumo a uma participação mais efetiva na produção dos conteúdos midiáticos, participação fundada na ideia de fazer justiça. Enfocamos o jornalismo policial, hoje pródigo no uso de vídeos produzidos pelo próprio público ou por câmeras de segurança e cujas atrações – seja no rádio ou na TV – sempre buscaram acentuar, na estética e na linguagem, a proximidade com sua audiência popular. A temática criminal e o estilo excessivo desse gênero o tornam especialmente revelador do sentido de vigilância que perpassa o regime visual contemporâneo.

Parte-se da hipótese de que, no percurso de cerca de quatro décadas aqui englobado, há uma mudança na ênfase da enunciação e dos enunciados desses programas. Uma interpelação de cunho pedagógico – que visa conscientizar e introjetar valores – daria lugar a um endereçamento que incita a audiência a respostas ativas e de curso prazo, convertendo o espectador em um agente de vigilância na sua realidade imediata. Pode-se pensar tal passagem como transição de um modo de contenção disciplinar, baseada na imposição de normas e repressão de instintos transgressores, para uma lógica de regulação externa de comportamentos (hiper)ativos. Partindo dessa moldura teórica que diagnostica a intensificação da vigilância participativa, vamos examinar rupturas e continuidades na interação de produtos midiáticos de temática criminal com seu público.

Sem a pretensão de ser exaustiva, esta análise vai se deter em objetos midiáticos de diferentes períodos: 1. O programa radiofônico de Gil Gomes, veiculado na Rádio Record de 1977 a 1988, exemplo em que uma figura de autoridade produz narrativas de cunho

pedagógico que visam coibir desvios à norma; 2. Também calcado na dramatização de casos reais, o televisivo *Linha Direta* (1999 a 2007) incita a participação direta do público nos crimes narrados, ao solicitar aos telespectadores que denunciem criminosos foragidos; e 3. A incorporação de imagens amadoras e de segurança em telejornais sensacionalistas de grande audiência, o *Cidade Alerta* (Rede Record) e o *Brasil Urgente* (Band), expressão de um regime de vigilância participativa e de um contexto de suspeição generalizada. Importante salientar que a contribuição pretendida por este trabalho não se limita à análise das reportagens dos telejornais contemporâneos, mas sobretudo à formulação de um percurso transformativo na história recente, retornando, em alguns casos, a objetos já estudados por outros pesquisadores.

A narrativa moral de Gil Gomes

Gil Gomes foi uma figura popular do jornalismo policial paulista e brasileiro, primeiro no rádio, no fim da década de 1960, e depois na televisão, ao longo dos anos 1970 e 1980, apresentando alguns dos programas de maior audiência em São Paulo, nas emissoras Record e Globo (COSTA, 1992). No início dos anos 1990, integrou a equipe do *Aqui Agora*, telejornal do SBT de viés sensacionalista. A marca registrada do estilo de Gomes era a dramatização dos casos reais que narrava, a maioria deles sobre crimes ambientados em espaços periféricos.

Nosso enfoque aqui é o tipo de interação proposto pelo programa, cuja participação do ouvinte na construção do relato se dá principalmente no plano imaginário, eixo no qual a justiça punitiva acaba por se impor. Um sentido muito diferente, portanto, da cultura participativa que dominará a relação entre público e veículos de mídia no futuro. Embora a profusão de telefonemas e cartas enviadas ao programa, esse conteúdo praticamente não era incorporado aos enunciados radiofônicos (COSTA, 1992). Isso porque, naquele contexto, o público não era considerado um agente ativo da proposta de justiça vicária que é constitutiva desse jornalismo – como vai acontecer dali a alguns anos no *Linha Direta*, por exemplo. No esforço para analisar as cartas enviadas pelos ouvintes no período de 1977 a 1987, Costa (1992) deparou-se com centenas de correspondências jamais abertas e armazenadas em uma sala desorganizada na emissora Record. Nem Gil Gomes, nem qualquer pessoa de sua equipe lia as cartas. Na leitura, a pesquisadora encontrou até

mesmo mensagens de ouvintes envolvidos diretamente nos casos narrados, algumas das quais capazes de esclarecer narrativas. Tais respostas eram ignoradas, embora revelem um ímpeto de participação e retroalimentação voltados a preencher as lacunas.

Os textos das cartas confirmam o tipo de autoridade que Gil Gomes exercia sobre seu público: um agente da justiça que ocupa o vácuo das instituições oficiais; um educador também percebido como um amigo. “A imagem de alguém acima do bem e do mal que, através da eficiência, da probidade, consegue realizar justiça, realizar tarefas que seriam das instituições policiais e judiciárias” (COSTA, 1992, p. 30).

A eficácia da narrativa de Gomes reside no movimento ambíguo que produz ao mesmo tempo reconhecimento e distanciamento (LOPES, 1988). Espera-se que o público alvejado pelo programa, predominantemente popular, identifique-se com os sujeitos, situações e lugares que compõem a história, localizada no seu espaço cotidiano. Em compensação, os personagens desviantes, ainda que vizinhos, são representados como um outro, habitantes de um mundo do crime ao qual o público não pertence. Tal efeito é obtido graças à combinação das “funções referencial e emotiva” da linguagem (LOPES, 1988, p. 173). O traço informativo do discurso torna o ouvinte um observador distanciado dos fatos. Já os recursos dramáticos da narração – incluindo a variabilidade característica da entonação de Gomes – apelam ao envolvimento emocional. Dessa forma, produz-se uma identificação até mesmo com o criminoso, ainda que este ocupe a instância da maldade no esquema maniqueísta da narrativa.

O ouvinte, destinatário do discurso policial, é considerado potencialmente desviante, vulnerável a formas de ação “ilegítimas”. Daí que a função socializadora do discurso de GG deve necessariamente passar pela identificação dramática, na história, com o desvio e seus actantes. Essa função é produzida de maneira particularmente eficiente pelo discurso moralizante de GG. (LOPES, 1988, p. 173)

A repressão moral opera sobretudo na estrutura narrativa, cujo percurso e desenlace manifestam a ideologia punitivista. É a reiterada punição dos desvios e danos que visará reprimir a afronta à ordem, pois toda transgressão às normas – sociais e judiciais – trará consequências trágicas ao desviante. Ao efetuar sua análise estrutural da narrativa de Gil

Gomes, Lopes (1988) identifica um arcabouço narrativo invariante de lógica conservadora e normatizante. Independentemente do conteúdo, todas as histórias percorrerão um movimento em que a regra é subvertida até ser novamente restabelecida.

O desenvolvimento sintagmático é formado pelos seguintes movimentos:

- I) Imposição da regra (interdição);
- II) reação do actante (transgressão);
- III) consequência da reação do actante (dano);
- IV) consequência da reação do actante coletivo [a sociedade] à reação do actante (punição);
- V) resultado do movimento (reforço da regra). (LOPES, 1988, p. 175)

Um marido ciumento agride a esposa e incendeia a própria casa, matando os três filhos. Acaba preso. Portanto, transgredir a ordem familiar (interdição) e produz um dano. É penalizado. Agora está preso, assassino dos próprios filhos (regra restabelecida). Os casos são contados em detalhes, com explicitação das mazelas sociais e das condições precárias de vida dos envolvidos. Mesmo os transgressores são, em alguma medida, vítimas de um ambiente dominado pela carência e agem influenciados por determinações externas à consciência individual.

Se, por um lado, o discurso dos textos deste programa possui a característica de não imputar totalmente ao sujeito as faltas que cometeu, por outro lado, vai fornecendo aos pobres uma imagem deles próprios marcada por atributos negativos, onde o principal, talvez, seja o fato de que as classes populares aparecem como se fossem, geralmente, dominadas pelas paixões (e o meio social em que vivem é considerado desordenado, promíscuo e imoral), o que as impede de agir e proceder dentro da ordem e da lei (COSTA, 1992, p. 53).

É aqui que o discurso pedagógico e a figura de autoridade associados a Gil Gomes procuram exercer uma função de controle. Tal ímpeto repressivo opera no plano do imaginário, ao produzir um efeito-demonstração sobre as consequências dos delitos. Conforme declaração do próprio Gomes: “Faço meu programa e conto os crimes para que sirvam de exemplo para a população. Para tentar diminuir a dose de violência que a sociedade desigual criou em cada cidadão (apud COSTA, 1992, p. 42)”.

O ciclo narrativo demonstra que o crime não compensa, pois, ao final, sempre resta algum tipo de castigo. Além disso, no plano imaginário da história contada, a justiça

imperou. Se as instituições são percebidas como falhas na realidade imediata, essa justiça substituta da narração radiofônica – presente sobretudo no esquema narrativo que restabelece a regra – reforça a ordem dominante e o status quo. Dada a necessidade de simplificação maniqueísta dos personagens e suas ações, as raízes da criminalidade e sua relação com as dinâmicas sociais jamais são abordadas em sua complexidade. Ainda que as condições de desigualdade apareçam relacionadas a escolhas desviantes, o discurso de Gomes não irá questionar a ordem dominante, mas vincular a opção pelo crime ao império das paixões. Mais uma vez, um efeito de controle que apela à racionalidade. Esse efeito está potencializado por outro – denominado por Lopes (1988) “sentido de participação” – que “cria no ouvinte a ilusão de estar sendo objeto de preocupação e de estar sendo atendido em suas necessidades” (1988, p. 173). O acolhimento imaginário legitima o discurso pedagógico de Gil Gomes, figura de educador cuja autoridade se impõe, hierarquicamente, de cima – trata-se de uma relação vertical, e não horizontal.

Linha Direta e o espectador delator

Se em programas policiais tradicionais como o de Gil Gomes preponderava um ciclo narrativo completo que restabelecia a norma, o *Linha Direta* ancora seus enredos exatamente na falta de soluções. Veiculado pela Rede Globo entre 1999 e 2007, o *Linha Direta* apresentava, por cerca de uma hora, casos reais envolvendo crimes nos quais os suspeitos estivessem foragidos. As histórias eram recriadas por meio de um discurso audiovisual complexo que conciliava linguagem informativa (testemunhos, reportagens) com reconstituições dramáticas. O público era convocado a contribuir com denúncias e pistas que levassem à prisão dos criminosos. A emissora instava as pessoas a comunicar-se, via telefone ou pela internet, com a produção do programa, que repassaria as informações para a justiça – embora, muitas vezes, as delações fossem endereçadas diretamente à polícia. A Globo informa que, nos oito anos de exibição, as denúncias levaram à prisão de mais de 380 foragidos.

O *Linha Direta* propunha não apenas um novo modo de participação do público nas atrações televisivas, mas também no tipo de intervenção dos veículos tradicionais de comunicação nas instituições de justiça. Percebe-se o aprofundamento de um novo modo de interação entre espectador e mídia que irrompe simultaneamente em um fenômeno

que parece ser correlato: a ocupação crescente, pela mídia, de espaços e práticas da justiça. Trata-se de um transbordamento crescente no papel e no lugar social de três instâncias – as mídias, o público em geral e as instituições ligadas à justiça (inclusive a polícia) – fenômeno que vai acelerar-se ainda mais nos anos 2000 com a expansão das mídias digitais.

O telejornalismo de pauta policial que ganhou espaço na TV brasileira a partir da década de 1990 já cumpria crescentemente, em sua narrativa, essa função de justiça vicária, “praticada de acordo com leis simplificadas e rituais desburocratizados, ditados pelos seus produtores” (RONDELLI, 1995, p. 103).

*O *Aqui Agora*, por exemplo, se constitui num tribunal público que rouba os atos de outras instituições sociais: da polícia, ao simular uma investigação quando busca identificar o crime, localizar os criminosos, especular sobre os seus motivos, fazendo com que o programa opere como um misto de vida real e filmes policiais; do Ministério Público, quando seus repórteres atuam em defesa de consumidores lesados; do Tribunal de Justiça, quando antecipadamente julga e prenuncia a sentença dos crimes. [...] Apresenta-se, assim, como uma justiça imediata, praticada através de rituais sumários facilmente compreendidos por leigos, em que seus repórteres simulam ser policiais, advogados, promotores e juízes e onde o crime passa a ser solucionado fora do direito formal e instituído. (RONDELLI, 1995, p. 103)*

Batista (2002) diagnostica, na passagem dos anos 1990 para os 2000, uma interferência crescente dos veículos de comunicação de massa em atividades anteriormente restritas às instituições do sistema penal. Seja na apropriação, por parte de jornalistas, de tarefas de investigação, denúncia e outras atividades próprias ao processo penal, seja na adoção de formas jurídicas em conteúdos jornalísticos, por exemplo, em programas televisivos de auditório dedicados a discutir conflitos familiares, para o autor, as reportagens são organizadas na forma de denúncia, demandando uma resposta das autoridades cujo único desfecho possível é a punição. Nessa narrativa, o rito processual penal é tratado como um “estorvo”, o discurso de defesa é “malicioso” e a presunção de inocência não faz sentido diante de tantas evidências apresentadas pelos repórteres, sobretudo quando algum fato está documentado em filmagens (BATISTA, 2002, p. 4).

Segundo o autor, quando as empresas de mídia assumem tarefas como “investigação direta de delitos”, circulam “pautas de interesse criminal” e intervêm “francamente sobre processos em andamento”, funcionam como agências de comunicação social do sistema

penal. Em certo momento, essas agências ultrapassam a “mera função comunicativa” e passam por um processo de “executivização”, pelo qual visam substituir instituições tradicionalmente incumbidas dessas atividades (BATISTA, 2002, p. 13). O *Linha Direta* representa, portanto, um passo adiante nessa escalada.

Em extensa pesquisa sobre o programa, Mendonça (2001) evidencia que o *Linha Direta* produz o tipo de demonização do criminoso que vemos no jornalismo sensacionalista do rádio e dos noticiários vespertinos. No entanto, já sem o tipo de ambiguidade e problematização social das narrativas de Gil Gomes. Lá, ainda que o criminoso representasse o polo do mal numa narrativa maniqueísta, buscava-se algum nível de identificação do público com o personagem desviante, um discurso pedagógico voltado à repressão moral. O criminoso do *Linha Direta* – diferentemente de Gil Gomes, nem sempre um sujeito oriundo da periferia – carrega menos ambivalência. As ações criminosas não decorrem de fatores externos, fraquezas, pulsões e paixões incontroláveis, tampouco resultam de meios degradados. São produto da vontade de seres maléficos.

Uma estratégia recorrente apontada no programa é apagar o passado do criminoso (MENDONÇA, 2001). Sobre o bandido, fala-se exclusivamente do envolvimento no crime em si ou de traços que anunciavam uma índole perversa. Nada de uma infância precária, falta de perspectivas ou outro condicionamento social para o comportamento transgressor. Já as vítimas têm seus projetos, sonhos e realizações interrompidas pela vilania. Mendonça (2001) menciona outros dois silenciamentos. Primeiro, não há uma versão contada do ponto de vista do acusado: em geral, a própria produção cuida de avisar que as simulações são construídas com base na peça de acusação do Ministério Público. Além disso, quando há cobertura jornalística da prisão do suspeito, a este jamais é concedida a chance de falar.

No ímpeto de representar um ser perverso, o programa – de resto atravessado por uma estética realista – torna-se caricatural. Alguns diálogos e situações cuja ficcionalização seria apenas um recurso de dramatização transparecem um outro sentido associado à demonização. No programa exibido em 8 de julho de 1999, por exemplo, dois assassinos de aluguel executam o marido de uma ex-chacrete. A reconstituição mostra como os criminosos espancaram e depois queimaram o corpo da vítima, ainda vivo, no porta-malas do próprio carro. Nessa cena, antes de atear fogo no sujeito já ferido, o assassino sorri

maliciosamente para o comparsa (MENDONÇA, 2001). Ambos os criminosos estão foragidos e, portanto, o diálogo é uma invenção dos roteiristas.

Em outro episódio, este do dia 22 de setembro de 1999, o vilão é um estelionatário que fugiu para Miami com a esposa. Enquanto o casal desfruta de um espumante na beira da piscina – ele sempre com um riso cínico – uma senhora, vítima do golpe financeiro, tenta o suicídio. A montagem intercala as duas situações: o vilão com a taça de espumante, a senhora no banheiro, pronta para tirar a vida. Esse acusado foi preso durante a exibição do programa, em Feira de Santana (BA), onde possuía uma locadora de automóveis. Não fica claro, portanto, se a fuga para Miami ocorreu de fato. Mas é evidente que o espumante e o riso são criações do *Linha Direta* (MENDONÇA, 2001), pois as únicas testemunhas desses instantes são o marido e a esposa, ambos foragidos.

A polarização maniqueísta entre vilão e vítima alinha-se a uma tradição melodramática de narrativas populares com a qual as atrações televisivas policiais dialogam (MARTÍN-BARBERO, 1997). No caso da proposta de interatividade do *Linha Direta*, porém, a indignação funciona também como incitamento a respostas ativas e imediatas dos telespectadores, nessa junção da lógica ao vivo do discurso televisivo com a crescente convocação do público à participação. A construção do enredo e dos personagens vai perseguir a identificação total com a vítima e sua família. Já ao criminoso, encarnação da pura maldade, não deve restar outro destino senão o enjaulamento urgente – ou até mesmo a morte em confronto da polícia, como aconteceu mais de uma vez com foragidos identificados por meio do programa.

A eficácia do *Linha Direta* depende, além da indignação imediata, da difusão do medo entre os espectadores, cuja percepção de perigo tende a suplantar a realidade das estatísticas criminais. Esse estado de alarme e desconfiança permanentes – afinal, um foragido pode estar escondido na casa ao lado – é também expressão do regime de vigilância e controle a se alastrar entre todas as relações sociais (BRUNO, 2008). Soma-se ainda o ingrediente do descrédito nas forças de justiça, cujo vazio deve ser ocupado por intervenções da mídia e do público para localizar suspeitos. O “pânico social fruto de catástrofe iminente e o consequente desejo de vingança” vêm acompanhados de um discurso que “constrói também a certeza da incompetência do poder público” (MENDONÇA, 2001, p. 42). Naturalmente, o público sente-se impelido a agir e produzir justiça com as próprias mãos.

Uma tragédia – ampliada ainda mais pela constatação da total incompetência e despreparo do poder judiciário – que só poderá ser evitada pelo acatamento, por parte do telespectador, do papel bem pouco moderador que a mídia pretende (e vai) ocupar. (MENDONÇA, 2001, p. 41)

A conciliação de gêneros discursivos ficcionais e documentais (simulação dramática intercalada com testemunhos) alcança um efeito de identificação que supera o do jornalismo convencional, uma linguagem híbrida voltada a mobilizar respostas ativas do público. Mendonça (2001) demonstra como, nesse programa, a espetacularização da violência agravada pelo recurso ficcional é compensada pelo encadeamento com registros documentais (fotografias reais de suspeitos sempre parecidos com os atores, testemunhos de parentes e amigos que também viram personagens representados por intérpretes), originando um efeito de realidade que resulta em indignação mobilizadora. Embora o formato híbrido no qual oscilam imagens de estatutos diversos, o sentido do discurso é fechado e imposto integralmente pelo texto. As imagens apenas confirmam a narrativa esquemática da perspectiva da acusação e há apenas um vazio a ser completado pelo público: o da punição do criminoso solto.

Apropriação de imagens vigilantes

Paradigmática na mídia brasileira pelo grau de intervenção nos procedimentos policiais, a convocação à participação do *Linha Direta* veiculado no período 1999-2007 é contemporânea do fenômeno mais amplo da massiva difusão de câmeras nos espaços públicos e privados, bem como da multiplicação de imagens pessoais nas redes. Uma observação sistemática de programas com a temática criminal na atualidade revela a incorporação massiva de imagens vigilantes nas telerreportagens, sejam oriundas de câmeras de segurança, sejam filmagens com celular. Para conhecer as características dessa apropriação e os modos como interpela o espectador, esta pesquisa tomou como objetos de análise reportagens veiculadas pelos telejornais *Cidade Alerta*, da Rede Record, e *Brasil Urgente*, da emissora Band. Foram selecionadas para análise mais detida reportagens calcadas em imagens vigilantes e/ou com discursos explícitos sobre os usos privados de equipamentos de registro.

A presença de filmagens de câmeras de segurança é significativamente maior do que vídeos pessoais tomados com o celular. Assim, priorizamos matérias compostas com

filmagens de cinegrafistas amadores, a maioria das quais também recorre a registros de câmeras de vigilância. O objetivo principal foi, no sentido de compreender a interação proposta pelos programas, delinear os contornos do espectador ideal a partir dos endereçamentos explícitos e implícitos, incluindo a decifração das características do olhar construído.

Iniciemos com os exemplos do *Cidade Alerta*, da Record, um dos líderes de audiência no segmento. Uma reportagem veiculada pelo telejornal no dia 22 de fevereiro de 2020 é ilustrativa sobre a inserção dos novos dispositivos de registro pessoal no jornalismo sensacionalista³. Um sujeito chamado Odair alega ter sido enganado pela própria prima, que usou o nome dele para financiar um automóvel. Ela revendeu para outra pessoa, que não pagou os empréstimos. Agora Odair está com o nome sujo e tem que conviver com os oficiais de justiça, fora a enxurrada de multas que o novo condutor acumula. Importante: ainda não há qualquer encaminhamento judicial, mas a acusação de Odair e uma negociação com a prima. O quadro em questão chama-se “Patrulha do Consumidor” e é apresentado por Celso Russomano. Orientado pelo apresentador, Odair filma, com sua câmera pessoal, uma conversa privada com a prima, que ignora a gravação.

A filmagem é de baixa qualidade e há a inserção de legendas para que o telespectador entenda o que é dito. Em certos momentos a imagem treme, indicando que há um cinegrafista (embora a reportagem não esclareça sobre a presença de uma terceira pessoa). No diálogo, a prima admite ter mentido que quitara o carro e alega que a instituição financeira não quis transferir o automóvel para o novo proprietário. É uma conversa informal e amistosa, em certos momentos um pouco confusa. O vídeo pessoal de Odair é tratado como prova do golpe, pois ali haveria a confissão da mentira. A imagem combina a retórica realista do registro amador com o sentido de veracidade da câmera escondida, diante da qual o réu midiático confia o delito. O instante da confissão é repetido três vezes durante a reportagem de mais de 20 minutos, uma delas logo após a veiculação de um áudio no qual a moça alega ter agido de boa-fé. Ao mesmo tempo que evidencia a existência de estelionato, funcionando como prova, o vídeo expõe a moça à punição da vergonha pública. Embora não haja sequer um boletim de ocorrência, a mulher, cujo nome e rosto são expostos, é repetidamente

3 Há uma versão dessa reportagem no link: https://www.youtube.com/watch?v=JjA4AcG-0_E&t=935s. Acesso em: 18 out. 2023.

apontada como culpada. Punição pela imagem especialmente danosa em tempos em que os processos de construção subjetiva tendem a arremessar a vida para as telas, num paradigma em que a “ex-timidade” substitui o que era de ordem íntima (SIBILIA, 2016).

O vídeo que é núcleo da reportagem aqui analisada está carregado desse efeito de exposição de intimidade. É um vídeo caseiro, tecnicamente precário (enquadramento instável, som abafado). Capta uma conversa íntima, sem o conhecimento da interlocutora. Chamamos a atenção para o tipo de solução operada pelo espectador-produtor, que aponta para uma mudança de regime na participação do público nas mídias. A solução pela produção pessoal representa um fortalecimento dos remédios baseados nas iniciativas individuais e na convocação a um trabalho da imagem que se difunde entre os sujeitos.

Nota-se, nessa reportagem, a convivência de dois regimes. Há ainda a recorrência à mediação do show televisivo – antes de qualquer instituição de ordem judicial – para a solução do conflito. Nessa dinâmica, o apresentador ocupa uma posição de autoridade a orientar os passos do espectador, inclusive sobre como registrar o diálogo com a prima. Trata-se de uma relação de poder vertical, em que Russomano também adota um discurso pedagógico, reafirmando exaustivamente os riscos de se “emprestar” o nome para outrem contratar financiamento. Percebe-se o tom moral da narrativa, cujo objetivo, como o próprio apresentador revela, é ensinar uma lição – procedimento mais alinhado à tradição do jornalismo policial representado por Gil Gomes. Mas há outro aprendizado: o de como valer-se de ferramentas tecnológicas, das mídias e das redes para lidar com conflitos nas mais variadas esferas. Aqui, sobre como produzir evidências em situações de desentendimento. Esse caminho da participação ativa e do esforço individual, em contrapartida, envolve a aposta em soluções extrainstitucionais e baseadas na autonomia.

Em outra reportagem do *Cidade Alerta*, veiculada em 8 de outubro de 2019, imagens de câmera de segurança mostram dois assaltos, ocorridos em dois dias diferentes da mesma semana, em um supermercado de Uberlândia⁴. O discurso da matéria aponta o alastramento do crime na região mesmo com a presença de câmeras de vigilância. Ainda assim, a solução apresentada para o problema é a instalação, por parte do empresário,

4 Há uma versão da reportagem disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=UbkYtp4IS5k>. Acesso em: 18 out. 2023.

de novos equipamentos de segurança ainda mais sofisticados. O texto da reportagem está atravessado de desconfiança em relação à eficiência da polícia. O aumento de crimes é explicado pela ausência de policiamento. Isto é, o descrédito em relação à justiça aparece imediatamente associado à necessidade de soluções privadas de segurança.

As imagens veiculadas mostram claramente os assaltantes entrando na loja. Estão encapuzados, então não há como identificá-los. Em nenhum momento a reportagem menciona a prisão, o que significa que os criminosos seguem soltos. Embora a frieza das imagens de vigilância, sem som e com um enquadramento desde o alto, os vídeos ostentam o apelo da “estética do flagrante” (BRUNO, 2008), apreensão do fato em si que torna esse tipo de registro especialmente atrativo ao olhar contemporâneo. Assim como na telerreportagem analisada antes, as imagens de flagrante são exibidas várias vezes, numa repetição que potencializa esse efeito de captura factual. Além do apelo espetacular do crime desnudado pela câmera, as imagens contribuem para a naturalização de um modo de atenção vigilante, que vai influenciar os sujeitos a manterem-se alertas, sempre prontos para acionar suas próprias câmeras.

A atuação de ladrões sem rosto, que adentram os espaços vazios no escuro da madrugada – ora de costas, ora cobertos por casacos, alguns com pés de cabra na mão – aguça o imaginário de paranoia da reportagem. Invasão fantasmagórica cujas imagens remetem aos filmes de horror do gênero *found footage* nos quais câmeras vigilantes flagram aparições e monstros. Esse grupo misterioso de assaltantes sem identidade mostra desenvoltura ao encaminhar-se diretamente à sala onde se encontram os cofres da loja e, num contragolpe ao sistema de segurança, desligar as câmeras. Profissionais do crime, portanto, cujo desembaraço indica conhecimento prévio do mercado. Estranhos não identificados, vindos sabe-se lá de onde, frios e potencialmente violentos – a reportagem preocupa-se em exibir os rastros de destruição, portas e cofres arrebentados. Ao mesmo tempo, conhecedores do estabelecimento e do bairro, esses seres misteriosos estão próximos, à espreita. Estiveram na loja naquela semana, fingindo-se clientes? Voltarão? Todos são suspeitos.

A outra tentativa de assalto exibida acontece durante o dia, no horário de fechamento do mercado, indicando conhecimento dos horários. O rapaz captado pela câmera entra de capacete. Nota-se apenas que tem pele escura, reforçando o estereótipo do bandido

negro. Nesse caso, o rapaz desiste do roubo e foge, captado pela mesma câmera situada na entrada do mercado, na parte de fora. Mais uma vez, não uma pessoa, mas um estranho sem rosto ou identidade que irrompe de surpresa.

Para Doyle (2006), os registros de câmeras de vigilância, essencialmente frios e estáticos, ganham todo um deslocamento de sentido quando, flagrantes de ações criminais, são apropriados em reportagens de televisão. Os dispositivos de segurança atuam preferencialmente na dissuasão de crimes, idealmente vazios de ações e, uma vez bem sucedidos na estratégia preventiva, antiespetaculares, nulos de ocorrências.

Veiculadas como evidência de crimes em telerreportagens, essas filmagens frias absorvem o tom espetacular e emocional típicos do meio. Assim, passam a operar em um duplo regime de imagem que, ao mesmo tempo, convoca a uma vigilância participativa e reforça concepções da criminalidade típicas do senso comum e há décadas difundidas pelo jornalismo policial. Fragmentos curtos e instáveis de fatos, recortes precários em meio à nitidez televisiva, corroboram a imagem do crime como “violência aleatória”, cometida por “estranhos” que surgem subitamente “de lugar nenhum” (DOYLE, 2006, p. 210).

Há um caráter fantasmático nesses bandidos cujo rosto não aparece, que evaporam depois de assaltar motos e explodir agências de bancos. A falta de prisão e de punição, conjugada à construção de um outro diabólico, ampara a sede de vingança e aniquilação do inimigo. De fato, na maioria das matérias observadas, os criminosos não são presos ou até mesmo identificados. Ou seja, o espectador não é impelido a delatar suspeitos foragidos, pois não há nome ou foto que permitam o reconhecimento.

Olhar justiceiro sobre espaços perigosos

Reportagem veiculada pelo *Brasil Urgente* em 10 de outubro de 2023⁵ evidencia o papel das imagens vigilantes, dado o modo como retratam os sujeitos e os espaços, na construção da fantasmagoria urbana. Motoqueiros mataram um rapaz ao tentarem roubar sua moto. Câmeras de segurança registraram tudo. Os criminosos vestiam capacetes e, por isso, são irreconhecíveis. Fugiram e estão foragidos. O cenário no qual o fato se

5 Há uma versão da reportagem neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=kUcWzNZcL-8>. Acesso em: 20 out. 2023.

desenrola é uma rua vazia. Espaço despovoado em meio às casas muradas e com cercas elétricas. Mal há onde caminhar em uma via estreita e cheia de carros estacionados. Trata-se de um espaço público basicamente formado por carros e casas fortemente seguras, que no entanto não protegem o suficiente.

Assim, a visão da cidade a partir dessas câmeras significa o espaço público como lugar inóspito, de perigo permanente. O olhar contínuo e vazio das câmeras de segurança passa a significar risco iminente. Os cinegrafistas amadores filmam de suas casas e carros, do interior de bunkers inseguros. Se pensarmos que, na história dos filmes domésticos e familiares, sobressaiu por muito tempo o sentido de convivência harmoniosa e a construção do espaço privado como recolhimento e segurança (ZIMMERMANN, 1995), hoje há todo um conjunto de filmagens pessoais e de câmeras de segurança evidenciando a vulnerabilidade dos espaços privados. No *Linha Direta*, o roteiro desumanizava os bandidos negando-lhes história. Nos telejornais aqui observados, os criminosos já não têm nem história, nem face, nem identidade. São espectros na iminência da aparição e contra os quais toda forma de defesa é válida.

Nessa reportagem, as filmagens com celular mostram não o crime, mas cenas que a vítima gravou pilotando sua moto. Era nova, um sonho finalmente realizado. Há um contraste entre as filmagens na estrada, da liberdade sobre uma moto, e o plano fechado das câmeras de segurança, numa rua vazia. Aqui a imagem pessoal está associada ao lazer com a moto, à ideia de liberdade e movimento típica dos meios de transporte individuais. Mais para o final, há também a veiculação de outro vídeo pessoal do garoto em um show, em contexto de diversão. O personagem da matéria é consumidor e proprietário – da moto, do celular. Cria-se um canal de identificação pelo consumo. Quem tem carro, casa, smartphone, sente-se ameaçado. O celular, arma do cidadão-justiceiro e companheiro da diversão e do prazer, é alvo de ladrões na maioria das matérias. Objeto expressivo de uma cultura visual na qual há “alinhamento da percepção de risco e da imagem de desejo” (FELDMAN, 2005).

Como mediadoras da relação entre espaço público e privado, as câmeras vigilantes constroem sujeitos inseguros e na defensiva, mas também siderados pela violência intrínseca a essas imagens e alimentados de ódio contra os perpetradores. Ora, o ódio e o medo de seres fantasmáticos fundamentam a necropolítica de segurança brasileira, da qual

os programas policiais são propagadores privilegiados. Embora os apresentadores não incentivem, nas matérias analisadas, os espectadores a armarem-se, a ideia da autodefesa paira o tempo todo no discurso ambíguo do programa. Em ao menos duas das matérias observadas, os jornalistas elogiaram vítimas que reagiram a assaltos.

Um último tópico a destacar no corpus de matérias analisadas é a construção de uma visualidade marcada por um olhar justiceiro único. O resultado da interposição de imagens vigilantes, mais do que explorar os efeitos da diversidade de texturas, é fundi-las definitivamente em um mesmo olhar. A normalização de estéticas outrora estranhas aos telejornais, como a frieza distante da imagem de câmera de segurança ou a precariedade do vídeo de celular, amplia a percepção de ameaça permanente. Se no passado a estética do flagrante produzia efeitos de choque e ruptura da normalidade, hoje abundam matérias que compilam testemunhos visuais de crimes, muitas vezes encadeando imagens de diferentes ontologias na narrativa de um mesmo fato. Não se pode esquecer quem é o fornecedor prioritário das imagens vigilantes: a própria polícia, a autoridade inquestionável (DOYLE, 2006) nesses programas.

O espectador vê a realidade da perspectiva do agente de segurança, amedrontado, mas também em condição de produzir a própria segurança com dispositivos e tecnologias atuais. Trata-se de um olhar que antagoniza os bandidos sempre à espreita, embora sem rosto. Como discurso sobre a segurança pública, soa ambíguo, pois ao mesmo tempo louva a polícia e aponta sua insuficiência na coibição do crime, pois os investimentos do Estado em segurança são insuficientes.

Em matéria do *Brasil Urgente* de 6 de outubro de 2023⁶, sobre o assalto a agências bancárias no município de Salesópolis (SP), a montagem intercala diferentes registros sem a preocupação de defini-los como amadores ou oriundos de equipamentos de segurança. Percebemos os diferentes enquadramentos e movimentos, uma imagem traz até uma legenda típica de postagens de vídeos em redes sociais, mas nada disso é enfatizado pela repórter. A miríade de registros permite recuperar diversos detalhes do instante do assalto e de momentos imediatamente posteriores (embora a ação dos bandidos não apareça,

6 Há uma versão da reportagem neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=A1Jk8C1N4NA>. Acesso em: 20 out. 2023.

como em outras matérias). Câmeras de segurança oferecem curtos fragmentos da chegada dos carros. Celulares de testemunhas permitem ouvir os tiros de longe e depois mostram as agências destruídas por explosões, os alarmes ainda tocam minutos após a fuga dos assaltantes. A narração que acompanha todas essas imagens salienta sempre os vestígios reveladores de detalhes – a marreta dos bandidos abandonada no chão –, olhar de perito.

Nessa produção de um olhar contínuo entre pontos de vista diversos, contribuem também as filmagens do *Brasil Urgente*, que envia equipe e repórter à cena do crime. Na reportagem citada, a montagem encadeia imagens de amadores com tomadas da equipe do programa, ambas enquadrando os mesmos espaços, acionando o zoom com a mesma ênfase forense de mostrar e recuperar todos os detalhes. Há outro procedimento essencial para a fusão de olhares em torno de uma visualidade autoritária. No estúdio, o apresentador se desloca diante de uma tela gigante, que transmite a mesma matéria a qual assistimos. Assim, por momentos torna-se um espectador posicionado entre o olhar da audiência e a tela, com seus trejeitos truculentos e comentários violentos. Toda vez que uma reportagem se aproxima do final, há o retorno ao estúdio e o espectador vê o programa da perspectiva do apresentador, no sentido quase literal.

Considerações finais

A profusão de câmeras e imagens que é marca do regime visual contemporâneo – fenômeno alinhado à emergência de espectadores crescentemente participativos – é lida neste trabalho como expressão de uma sociedade intensificada nos seus mecanismos de vigilância e controle, sistema cada vez mais terceirizado para e introjetado pelos sujeitos. Nesse contexto, os veículos tradicionais de comunicação funcionam como incentivadores e depois propagadores dos conteúdos produzidos pelo público. Esse processo sistêmico de vigilância evidencia-se com nitidez em produtos midiáticos de gênero policial, historicamente associados a estratégias de controle de populações tidas como potencialmente criminosas.

Nos detivemos aqui em objetos midiáticos de períodos diferentes, cada qual com modos específicos de interação com o público: o programa radiofônico de Gil Gomes (1977-1987), o televisivo *Linha Direta* (1999-2007) e os telejornais *Cidade Alerta* e *Brasil Urgente*. O percurso demonstra a crescente participação de ouvintes/espectadores na

produção do conteúdo veiculado, fenômeno diretamente relacionado à disseminação da vigilância distribuída.

Gil Gomes recebia centenas de cartas dos e das ouvintes, mas seus produtores sequer abriam os envelopes. Segundo Costa (1992), as mensagens traziam opiniões e informações sobre os crimes narrados potencialmente proveitosas para um diálogo ao vivo. No entanto, a abordagem do radialista, na forma de narrativas de cunho moral, almejava um controle social baseado na conscientização imaginária, na introjeção de normas e de mecanismos repressivos de condutas criminais. Narrativas de ciclo fechado, nas quais a norma se restabelece e os criminosos acabam de algum modo punidos. Nesse tipo de interpelação, o fundamental é transmitir a lição de que o crime não compensa, sem necessidade de maior interação com o público.

No *Linha Direta*, a construção da história se encaminha exatamente para o desfecho em aberto: o criminoso está foragido, livre, o ciclo punitivista não está fechado. A resposta esperada do público aqui é ativa: esteja atento(a), o(a) suspeito(a) pode estar perto. O imaginário de medo e desconfiança ganha mais intensidade e o próprio público, sujeito comum, pode auxiliar a justiça do telefone de casa. A narrativa aqui avança menos no sentido da interiorização de normas e mais no agenciamento de respostas imediatas, em interação direta com os casos contados e com intervenção do público no trabalho da polícia. Ainda que sejam casos localizados e a maioria da audiência não possa contribuir, o programa expressa um regime visual baseado na atenção vigilante e na delação.

Finalmente, a incorporação de imagens de câmera de segurança e de filmagens amadoras em telerreportagens indica o funcionamento de um sistema de controle cada vez mais calcado em dispositivos pessoais e privados, no qual cidadania e vigilância se confundem. Esse alastramento da vigilância – inseparável de um processo de privatização da segurança – atua ao mesmo tempo como substituto e complemento das forças repressivas estatais. Ao contrário do prognóstico foucaultiano de transição da violência física para modos suaves de vigilância e controle, o que se viu em países como o Brasil nas últimas décadas foi, em paralelo à distribuição da vigilância em dispositivos eletrônicos, o recrudescimento dos métodos violentos de instituições como a polícia, com aplicação endêmica de tortura e execuções, sobretudo na população negra e periférica. Como salienta Mbembe (2016),

a atuação do biopoder é inseparável do necropoder, que separa os corpos destinados à vida daqueles descartáveis, suscetíveis à violência, ao encarceramento e à morte. No recorte bastante específico aqui analisado, observou-se como algumas narrativas midiáticas participam dessa crescente demonização dos criminosos.

Referências

- BATISTA, N. Mídia e sistema penal no capitalismo tardio. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Covilhã, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/batista-nilo-midia-sistema-penal.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- BRUNO, F. Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 37, p. 45-53, 2008.
- COSTA, M. T. P. *O programa Gil Gomes: a justiça em ondas médias*. Campinas: Unicamp, 1992.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles (Org.). *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOYLE, A. An alternative current in surveillance and control: broadcasting surveillance footage of crimes. In: HAGGERTY, K.; ERICSON, R. (Orgs.). *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- FELDMAN, A. On the actuarial gaze: from 9/11 to Abu Ghraib. *Cultural Studies*, Londres, v. 19, n. 2, p. 203-226, 2005.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LOPES, M. I. V. *A rádio dos pobres*. São Paulo: Loyola, 1988.
- MBEMBE, A. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MENDONÇA, K. *Discurso e mídia: de tramas, imagens e sentidos, um estudo do Linha Direta*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

MIRZOEFF, N. *The appearance of black lives matter*. Miami: Name, 2017.

NEVES, B. B. Da câmera no barraco à rede nacional: o evento da Favela Naval. 2000. 270 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

NICHOLS, B. The trials and tribulations of Rodney King. In: NICHOLS, B. (Org.). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

POLYDORO, F. S. Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

POLYDORO, F. S. Memórias de uma catástrofe em andamento: testemunhos em vídeo de violência policial na periferia. *Devires*, Belo Horizonte, v. 14, p. 255-283, 2017.

POLYDORO, F. S. Vídeo amador, impacto público e novos regimes de visibilidade. *Significação*, São Paulo, v. 47, p. 184-201, 2020.

RICHARDSON, A. *Bearing Witness While Black: African Americans, Smartphones, and the New Protest #Journalism*. Nova York: Oxford University Press, 2020.

RONDELLI, E. Media, representações sociais da violência, de criminalidade e ações políticas. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 97-108, 1995.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

ZIMMERMANN, P. R. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

submetido em: 22 out. 2023 | aprovado em: 28 out. 2023

Plataformas coprodutoras de conteúdo infantil: governança e moderação no YouTube

Platforms as child content co-producers: governance and moderation on YouTube

Renata Tomaz¹

¹ Jornalista com doutorado e mestrado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Professora adjunta na Escola de Comunicação, Mídia e Informação da Fundação Getúlio Vargas (ECMI-FGV). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: renata.tomaz@fgv.br.

Resumo Este trabalho contém as etapas iniciais de um projeto mais amplo que investiga a relação entre comunicação, infância e governança das plataformas. A pesquisa tem como corpus a documentação da política de segurança infantil do YouTube. Por meio do método de análise documental, o estudo mostrou que tais diretrizes privilegiam as práticas de moderação de conteúdo em sua estratégia de governança, as quais podem ser negativas, restritivas ou afirmativas. Considerando que as políticas de uso não só moderam o conteúdo publicado, mas também modelam a produção a ser realizada, o trabalho permitiu a formulação da hipótese das plataformas como coprodutoras de conteúdo, nesse caso, infantil.

Palavras-chave Moderação de conteúdo infantil; diretrizes do YouTube; pesquisa documental.

Abstract This paper presents the initial stages of a broader project investigating the relations between communication, childhood and platform governance, using YouTube's child safety policy documentation as research corpus. Documentary analysis showed that these guidelines privilege child content moderation practices in their governance strategy, which can be negative, restrictive or affirmative. Considering that policy guidelines allow not only to moderate content but also shape it, this research suggests that platforms can be seen as child content co-producers.

Keywords Moderation of child content; YouTube guidelines; documentary research.

Este artigo apresenta um recorte de pesquisa mais ampla que analisa as políticas de uso das plataformas digitais que tocam a experiência das crianças usuárias. O objetivo geral do projeto é entender de que modo as estratégias de governança das mídias sociais afetam a construção social das infâncias, no contexto de uma cultura digital. Aqui, em específico, parto da premissa de que essas políticas parametrizam a produção de conteúdo infantil e, com isso, intenciono identificar de que modo essas práticas atuam sobre a produção desse conteúdo.

O campo de investigação deste estudo será o YouTube, por ser a plataforma de mídia social com o maior volume de documentação relacionada à presença e aos usos dos mais jovens no ambiente on-line. Para responder à pergunta “De que forma as políticas

de segurança infantil do YouTube orientam o conteúdo voltado a crianças usuárias?”, será feita uma análise documental exploratória das diretrizes referentes à produção e circulação desse conteúdo. O objetivo é identificar possíveis categorias de análise que contribuam para a ampliação do estudo em outras plataformas e, conseqüentemente, para o avanço no entendimento sobre como o conteúdo, especificamente infantil, é modelado pelas estratégias de governança das *big techs*.

Para realizar a discussão proposta, este trabalho está dividido em quatro partes. Após a introdução, contextualiza-se o debate sobre segurança e direitos das crianças na internet em sua relação com a moderação de conteúdo. No tópico seguinte, os documentos das políticas de segurança infantil são enquadrados como processos comunicativos. Depois, são apresentados o campo, o corpus e a amostra do estudo. Por fim, propõe-se três categorias preliminares para investigar a política de segurança infantil do YouTube.

O trabalho, de caráter preliminar e exploratório, indicou a moderação de conteúdo como um processo comunicacional emergente no âmbito das sociabilidades engendradas na internet. Em segundo, salientou a hipótese de que, fazendo essa moderação, conforme regem suas diretrizes, as plataformas acabam modelando a produção de conteúdo, uma vez que determinam o que pode/deve ou não ser exibido, nesse caso, às crianças. Por fim, possibilitou a formulação de três categorias preliminares de análise: moderação negativa, moderação restritiva e moderação afirmativa de conteúdo infantil no YouTube.

Direitos de crianças e adolescentes no digital e política de segurança infantil

A consolidação da internet doméstica, nos anos 1990, em países desenvolvidos, notadamente no norte global, inseriu na agenda pública discussões que dizem respeito às oportunidades e aos riscos que se impõem aos mais jovens no ambiente digital (LIVINGSTONE, 2011). De acordo com Livingstone et al. (2018), essa foi a década de pesquisas e estudos em torno de certo pânico moral sobre o assunto, acompanhada por uma segunda onda de investigações, nos anos 2000, que buscavam mapear as práticas dos usuários crianças e adolescentes na internet. Esta, por sua vez, antecedeu o que as autoras chamaram de terceira fase, voltada para um aprofundamento teórico-metodológico da temática capaz de

dar suporte para a elaboração de políticas públicas relacionadas ao exercício da cidadania infantojuvenil no digital.

O Comentário 25 da Organização das Nações Unidas (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2021) consolida essa noção ao reconhecer que os direitos já garantidos a crianças e adolescentes em ordenamentos jurídicos internacionais e nacionais também são válidos no âmbito digital. Em função disso, o documento reclama de estados e governos políticas públicas que concretizem essa demanda, particularmente, em países signatários da Convenção da ONU sobre os Direitos das Crianças (BRASIL, 1990a), caso do Brasil. Isso significa que as garantias previstas em mecanismos legais brasileiros, como o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990b) e o Marco Legal da Primeira Infância (BRASIL, 2016), precisam valer em ambientes como o YouTube.

Embora os Estados Unidos não sejam signatários da Convenção de 1989 (BRASIL, 1990a), foi o cenário para a formulação da primeira lei relacionada à proteção de crianças na internet. A Children's Online Privacy Protection Act², conhecida como COPPA, é uma lei de 1998 que proíbe provedores, aplicações e plataformas de recolherem dados de menores de 13 anos – idade que marca o fim da infância no país – sem o consentimento de seus responsáveis. Ela foi fundamental para a primeira grande mudança na política de segurança infantil do YouTube, em 2019.

Com base na COPPA, dezenas de entidades civis estadunidenses, muitas lideradas por pais e mães, acionaram a Federal Trade Commission (FTP) com a alegação de que o YouTube recolhia dados de crianças sem permissão. O processo provou que a plataforma rastreava os usos delas para elaborar relatórios preditivos de comportamento e realizar publicidade dirigida³. Além de pagar uma multa de 170 milhões de dólares, o YouTube se comprometeu em alterar uma série de funcionalidades que tocam a experiência das crianças em sua plataforma. Por exemplo: a restrição da monetização de conteúdo marcado como infantil, a suspensão de comentários em vídeos com essa identificação e uma série de sanções a vídeos e canais que violem as diretrizes.

2 Tradução livre: Lei de Proteção da Privacidade On-line de Crianças.

3 Disponível em: <https://tinyurl.com/yhy9ex6v>. Acesso em: 24 out. 2023.

Em 2020, a Assembleia Nacional Francesa aprovou lei que reconhece para as crianças produtoras de conteúdo digital as mesmas garantias asseguradas àquelas que exercem trabalho artístico, na indústria do entretenimento, na publicidade e na moda⁴. O objetivo foi protegê-las de abusos como jornadas laborais sem limite de horas, exploração financeira e negligência das atividades escolares. No Brasil, a discussão ganhou expressividade com a realização de uma audiência pública no Ministério Público do Rio de Janeiro, em 2021⁵, para debater a necessidade de reconhecer como trabalho infantil artístico as atividades dos chamados youtubers mirins (MONTEIRO, 2020; TOMAZ, 2019) e, desse modo, garantir-lhes uma série de direitos⁶.

Na academia, o momento foi marcado pela produção de uma série de pesquisas interessadas em analisar, por um lado, 1) o exercício de direitos por crianças e adolescentes, como a participação social e cultural por meio de seus usos em mídias sociais (MIRANDA; SAMPAIO, 2020; SERRÃO; SARMENTO; SANTANA, 2022; TOMAZ, 2019) e, por outro, 2) a violação desses direitos. Nesse caso, surgem estudos interessados, por exemplo, na interpelação comercial ancorada na publicidade dirigida (ANDRADE; CASTRO, 2020; BRAGAGLIA; FERREIRA, 2016; CARVALHO; MARÔPO, 2020; FEIJOO; PAVEZ, 2020; PAOLILLO et al., 2020), nas múltiplas manifestações do assédio (KIRCABURUN et al., 2018; LIVINGSTON; STOILOVA, 2021; STAKSRUD, 2021) e na prática do *sharenting* – a exposição de crianças e adolescentes por seus pais ou responsáveis em páginas de mídias sociais, sob risco de ferir sua privacidade – (BROSCH, 2016; STEINBERG, 2017; 2020). Além das já referidas questões relacionadas à coleta e ao tratamento de seus dados pessoais (FAJARDO, 2021; FEDERAL TRADE COMMISSION, 2002; FERNANDES; MEDON, 2021; HENRIQUES; HARTUNG, 2020) e à exploração do trabalho infantil artístico (GUZMAN, 2020; MARÔPO; SAMPAIO; MIRANDA, 2018; RIGGIO, 2020).

Esse debate público que envolve governos, justiça, entidades civis e academia congrega diversas vozes em torno do exercício da cidadania digital de crianças e adolescentes

4 Disponível em: <https://tinyurl.com/4vnfh69r>. Acesso em: 24 out. 2023.

5 A audiência pública “Proteção de direitos de crianças e adolescentes na internet” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KPkj5pSNI4>. Acesso em: 24 out. 2023.

6 O trabalho infantil é proibido no Brasil (BRASIL, 1990b). No entanto, a Convenção 138 da Organização Internacional do Trabalho, válida em território nacional, reconhece o trabalho infantil artístico como uma exceção. Disponível em: <https://tinyurl.com/2p84s3t4>. Acesso em: 24 out. 2023.

usuários de plataformas de mídias sociais. As corporações que as administram, por sua vez, procuram conciliar tais demandas com seu modelo de negócio, por meio de práticas, como a moderação de conteúdo (ROBERTS, 2019), tanto automatizada quanto humana. A política de moderação permite às plataformas, por exemplo, alterar o algoritmo de determinada publicação que viole suas regras, afetando sua visibilidade ou impedindo que seja compartilhada; suspender publicações; ou banir contas, conforme os Termos de Serviço do YouTube (YOUTUBE, 2022).

Nesse sentido, a política de moderação de conteúdo infantil, inserida na política de segurança infantil do YouTube, em específico, não trata de ação isolada da plataforma, mas emerge no contexto de um debate público mais amplo⁷. Desse modo, os documentos que as constituem podem ser pensados como comunicação, na medida em que surgem de contextos comunicativos em que diferentes atores discutem a temática dos direitos de crianças e adolescentes na internet. É o que será discutido no próximo tópico.

Comunicação, interação e políticas de uso

Como dito acima, por ocasião das mudanças exigidas pela FTC, em relação à experiência das crianças na plataforma, o YouTube realizou uma série de alterações em suas políticas de uso. As modificações foram anunciadas, entre outros canais, no blog oficial, em postagem assinada pela então CEO Susan Wojcicki (2019, tradução nossa).

Desde seus primeiros dias, o YouTube tem sido um site para pessoas com mais de 13 anos, mas com o boom do conteúdo familiar e o aumento de dispositivos compartilhados, a probabilidade de crianças assistirem sem supervisão aumentou. Estamos analisando com atenção as áreas em que podemos fazer mais para resolver isso, informados pelo feedback de pais, especialistas e reguladores, incluindo as preocupações da COPPA levantadas pela Comissão Federal de Comércio dos Estados Unidos e pela Procuradoria-Geral de Nova York, as quais estamos abordando com um acordo anunciado hoje.⁸

7 Chamo de debate público a profusão de discussões que emergem e circulam no âmbito midiático, problematizando a produção e o consumo de conteúdo digital por crianças, nas quais se engajam diferentes atores sociais, tais como: responsáveis, educadores, organizações da sociedade civil, juristas e pesquisadores, além das próprias plataformas.

8 No original: "From its earliest days, YouTube has been a site for people over 13, but with a boom in family content and the rise of shared devices, the likelihood of children watching without supervision has increased. We've been taking a hard look at areas where we can do more to address this, informed by feedback from parents, experts, and regulators, including COPPA concerns raised by the U.S. Federal Trade Commission and the New York Attorney General that we are addressing with a settlement announced today".

Quando elenca figuras como os pais, os especialistas, os reguladores, a FTC e a Procuradoria-Geral de Nova York, a CEO, embora não descreva as críticas que a plataforma recebeu delas, nos leva a reconhecer, em certa medida, o papel de cada uma nos debates que a sociedade tem realizado sobre o assunto e, conseqüentemente, nos processos de autorregulação das *big techs*. Ao fazer essa afirmação, não desconsidero, de modo algum, as relações assimétricas de força entre as plataformas e os atores sociais – mesmo governos –, mas a tomo como premissa para argumentar que as políticas de uso, em geral, e de segurança infantil, em específico, precisam ser estudadas em um contexto de disputas e, nesse sentido, de processos comunicacionais.

A simples referência a esse tipo de participação pode ser uma pista sobre a relação entre as políticas de uso e os processos interacionais das crianças na plataforma, se considerarmos que as experiências resultantes desses processos sinalizam algumas das violações já citadas aqui de direitos que lhes são assegurados. A percepção de responsáveis e governos, para citar alguns, dessas violações se insere em um conjunto de questionamentos das lógicas sociotécnicas e comerciais das plataformas, constrangendo-as, de certa forma, a não só formular como também atualizar constante e periodicamente suas políticas⁹.

A ideia de um ambiente on-line plural, descentralizado e cenário para uma conversação pública ou ações contra-hegemônicas, defendida no que pode ser chamada de primeira fase de estudos da internet (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011), tem sido superada pelo que Van Dijck (2013) propõe como uma história crítica das mídias sociais. No entanto, embora reconheça que as mídias sociais se organizem a partir de uma lógica corporativa, a pesquisadora holandesa afirma que não se pode descartar, nessa dinâmica, o tensionamento que as práticas sociais dos usuários operam nos interesses dos proprietários de plataformas.

Miller et al. (2016) conduziram o projeto etnográfico *Why We Post*, em oito países, que revelou, entre outros achados, o modo como as interações dos usuários afeta o

⁹ Ações como do *Sleeping Giants*, que listou uma série de marcas patrocinando conteúdo de discurso de ódio e desinformação, estão entre as que pressionam plataformas. Disponível em: <https://tinyurl.com/4aa6s2k3>. Acesso em: 24 out. 2023.

funcionamento das mídias sociais. Não se trata de concluir, todavia, que as respostas das *big techs* correm na direção dos interesses dos usuários, e sim de enxergá-las como meio de adequar as demandas provenientes de diversos atores ao seu modelo de negócio – o que, em absoluto, invalida ou desqualifica os movimentos de organizações e atores sociais ou governos. É nesse sentido que os documentos contendo as diretrizes das plataformas incorporam tais tensionamentos.

Não é recente a noção de que é possível encontrar, nos mais diferentes tipos de documentos, histórias, sociabilidades, valores, mentalidades ou crenças. Ela remonta ao próprio conceito de pesquisa documental, cujo trabalho é produzir conhecimento sobre realidades sociais específicas a partir de uma dada documentação (CELLARD, 2008; SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009). “De fato, o status das coisas enquanto ‘documentos’ depende precisamente das formas como esses objetos estão integrados nos campos de ação, e os documentos só podem ser definidos em relação a esses campos” (PRIOR apud FLICK, p. 231). Assim, olhar para os documentos de políticas de segurança infantil do YouTube é, de certo modo, olhar campos de ação – ou práticas, dentre as quais estão as comunicativas.

Para além disso, Flick (2009, p. 232) defende que “os documentos não são somente uma simples representação dos fatos ou da realidade. Alguém (ou uma instituição) os produz visando a algum objetivo (prático) e a algum tipo de uso (o que também inclui a definição sobre a quem está destinado o acesso a esses dados)”, de modo que “deve-se sempre vê-los como meios de comunicação”. Logo, as diretrizes que, destinadas a um conjunto de usuários, visam regular as experiências infantojuvenis no YouTube serão abordadas, neste trabalho, não apenas como resultado de um processo comunicativo, mas também como comunicação.

Na seção “Como o YouTube funciona”, acessível por meio da página principal, encontramos a subseção “Compromissos do YouTube”, dentro da qual está o tópico “Promovendo a segurança infantil”, em que é possível ler uma apresentação da política de segurança infantil da plataforma:

Investimos fortemente em tecnologia e equipes que ofereçam às crianças e famílias a melhor proteção possível no aplicativo principal do YouTube, bem como no YouTube Kids. Em ambas as plataformas, temos políticas claras de Segurança Infantil para garantir que conteúdos prejudiciais que ponham em perigo o bem-estar emocional e físico dos menores *não apareçam* no YouTube. Continuamos a desenvolver nossa plataforma para garantir que estamos criando *um ambiente apropriado para o conteúdo* familiar no YouTube. (YOUTUBE, 2020a, grifo nosso)

O texto indica que a política de segurança infantil do YouTube está baseada, sobretudo, em diretrizes que monitoram e regulam o conteúdo para crianças e adolescentes, ou seja, está ancorada em uma política de moderação de conteúdo. Trata-se de identificar conteúdos potencialmente nocivos para os mais jovens e impedir que “apareçam” nos mais diferentes formatos que a plataforma disponibiliza.

A moderação de conteúdo está ligada aos impasses e conflitos que os usos das mídias sociais impõem. No caso do YouTube, Van Dijck (2013) lembra que, nos primeiros anos, as práticas de governança eram focadas nas disputas sobre direitos autorais, entre usuários e corporações. A plataforma era constantemente pressionada a proteger, no ambiente digital, obras/conteúdos já protegidos fora dela. Recentemente, fenômenos como a propagação de discursos de ódio e o avanço da desinformação fomentaram ainda mais as discussões sobre a moderação de conteúdo na internet (NURIK, 2019; RUEDIGER; GRASSI, 2021; SILVA et al., 2019), enquadrando as plataformas como corresponsáveis pela produção e circulação desse tipo de mensagens¹⁰.

Os documentos que sustentam a política de segurança infantil do YouTube, na perspectiva deste trabalho, expõem processos comunicativos engendrados nas interações de crianças e adolescentes, que revelam, por sua vez, violações de direitos garantidos formadoras de impasses e conflitos no uso da plataforma. Ao mesmo tempo, as diretrizes comunicam a proposta de moderação de conteúdo como estratégia de governança (D’ANDRÉA, 2020). Tendo avançado na contextualização da produção desses documentos, no tópico a seguir, serão apresentados o campo, o corpus e a amostra deste estudo, com o objetivo de expor como foi organizado o material analisado.

10 A própria lógica algorítmica das plataformas que premia – com anúncios – conteúdos de alta visibilidade e engajamento (caso de publicações provocativas como as de discurso de ódio e desinformação) impulsiona esse tipo de publicação.

Tratamento metodológico dos documentos

Conforme descrito acima, as políticas referentes às experiências das crianças no YouTube estão inscritas em documentos específicos. Eles são disponibilizados pela plataforma em seções, subseções, tópicos e subtópicos que podem ser acessados, principalmente, a partir de sua página principal e de sua Central de Ajuda. Considerando que esses documentos constituem o objeto deste trabalho, a investigação será realizada a partir de uma pesquisa documental exploratória.

O método de análise documental se caracteriza por sua aplicação em fontes primárias – ou seja, que não sofreram tratamento analítico (KRIPKA; SHELLER; BONOTTO, 2015) – cujo registro se encontra em suportes de natureza impressa, sonora, audiovisual, imagética etc. (CELLARD, 2008; SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009). Com a datificação da vida e dos cotidianos, essas possibilidades documentais passaram a figurar também na internet, conferindo algumas especificidades à documentação digital.

A primeira delas é a intertextualidade por meio de hiperlinks, que permite a interconexão entre páginas distintas. Segundo Flick (2009, p. 249), esses textos devem ser vistos como hipertextos, não só pelas conexões que ensejam, mas “também devido à impermanência e à infinidade [...] Muitas páginas da Web são permanentemente atualizadas, modificadas, desaparecem e reaparecem”. Outro aspecto lembrado por Flick é o caráter multimídia das páginas e, nesse caso, dos documentos. Algumas páginas da documentação aqui analisada apresentam, além de texto, vídeos explicativos.

Sendo as políticas de uso, também, resultado de processos interativos nas plataformas, elas não podem ser documentos acabados, uma vez que essas interações, em diferentes contextos e demandas, geram novos impasses e conflitos, exigindo reformulações e atualizações das referidas diretrizes. Com isso, é cada vez mais comum esses documentos informarem que foram atualizados em determinada data ou mesmo as plataformas oferecerem as últimas versões de uma norma específica. Os “Termos de Serviço do YouTube”, por exemplo, apresentam a data da última atualização e dão acesso a versões anteriores.

Essas características produzem uma leitura não linear, o que se configura um grande desafio tanto para usuários quanto para pesquisadores que se voltem para a documentação inscrita em páginas on-line. O método de análise documental, aplicado aos documentos de

políticas de segurança infantil do YouTube, combina diferentes procedimentos disponíveis na literatura (FLICK, 2009; KRIPKA; SHELLER; BONOTTO, 2015; SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009) que, de modo geral, apresenta consenso nas etapas de organização, classificação e interpretação dos dados.

Para chegar ao corpus definido, comecei por dois documentos basilares no que tange à governança das plataformas, os termos de uso e as diretrizes de comunidade. Segundo D'Andréa (2020, p. 42), os termos se distinguem como um documento mais formal, de cunho jurídico, que, “de forma estratégica, tenta proteger as plataformas de atitudes danosas praticadas por seus usuários”. Já as diretrizes, com uma linguagem mais coloquial, mencionam “princípios corporativos e as proibições previstas” e “tentam não contradizer a retórica de neutralidade e liberdade sustentada pelas plataformas”. Importante lembrar que a submissão às suas regras é condição imposta pelos termos de uso, que os usuários deverão aceitar para utilizar os serviços da plataforma, conforme explicita um de seus trechos:

Seu uso dos Serviços está sujeito a estes termos, às diretrizes da comunidade do YouTube e às Políticas de Segurança e Direitos Autorais, que podem ser atualizados periodicamente (conjuntamente, o “Contrato”) [...] Caso você não entenda ou não aceite alguma parte deste documento, não utilize o Serviço. (YOUTUBE, 2022)

As diretrizes da comunidade do YouTube são formadas por um conjunto de políticas, entre elas a de “Conteúdo sensível”, na qual se encontra a “Política de segurança infantil”. A partir dos links desse documento, cheguei a muitos outros que, por sua vez, davam acesso a outros, inclusive fora das diretrizes. Após entrar e sair de dezenas de páginas e arquivá-las em formato PDF, cheguei a um volume de 37 documentos. Suas respectivas páginas foram acessadas e documentadas entre 25 de agosto de 2021 e 17 de fevereiro de 2022.

Do total de 37, descartei os que não tocavam na moderação de conteúdo e os que não estavam em português (tachados nos quadros). Restaram 31 documentos, dos quais descartei outros dois que apareciam repetidos em seções diferentes. A amostra ficou em 29 páginas/documentos referentes às políticas de segurança infantil do YouTube. O passo seguinte foi esquematizar um mapa para organizar o caminho pelo qual cada uma poderá ser acessada (Quadro 1; Quadro 2; Quadro 3).

Página do YouTube				
Seção Criadores de conteúdo		Seção Como funciona o YouTube		Seção Política e segurança
Subseção Como tudo funciona	Subseção Para criadores de conteúdo	Subseção Nossos compromissos		Subseção Diretrizes da Comunidade
Tópico Políticas e diretrizes	Tópico Como criar conteúdo para o YouTube Kids	Tópico Promovendo a segurança infantil		Tópico Conteúdo sensível
Subtópico Crianças no YouTube				
Documentos: 1. Política de segurança infantil 2. Conheça o app YouTube Kids 3. Saiba mais sobre a experiência supervisionada 4. Saiba o que estamos fazendo para proteger as crianças no YouTube	Documento: 1. Criando conteúdo para YouTube Kids	Documentos: 1. O que é o YouTube Kids 2. Experiência supervisionada 3. Políticas de segurança infantil 4. Dados de Crianças 5. Crianças nos vídeos 6. Conteúdo para maiores, 7. Proteção de menores em risco		Documento: 1. Política de segurança infantil
		Documentos complementares ¹¹ : 1. Aplicar restrição de idade ao seu vídeo 2. Conteúdo com restrição de idade 3. Better protecting kids' privacy on YouTube 4. Como os anúncios no YouTube funcionam nas contas supervisionadas e nos vídeos marcados como conteúdo para crianças 5. Práticas recomendadas para vídeos para crianças 6. Protect your content and online community from child exploitation videos 7. Publicidade no YouTube Kids 8. Gerenciar a conta Google da criança no Family Link		

Quadro 1: Mapa de documentos via página do YouTube¹²

Fonte: Elaboração própria.

Página da Central de Ajuda		
Seção Política, segurança e direitos autorais		
Subseção Políticas do YouTube		Subseção Central de segurança e privacidade
Tópico Práticas recomendadas para criadores de conteúdo	Tópico Políticas sobre conteúdo sensível	Tópico Conteúdo para crianças

Quadro 2: Mapa de documentos via Central de Ajuda (parte 1) - Continua...

¹¹ Os documentos complementares são aqueles acessados por meio de hiperlink nos documentos do referido tópico.

¹² As seções relacionadas à página principal do YouTube podem ser encontradas ao final do menu à esquerda do site. Uma vez abertas dão acesso a subseções, tópicos, subtópicos e, por fim, documentos.

Página da Central de Ajuda		
<p>Documentos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Práticas recomendadas para conteúdos com crianças 2. Políticas de conteúdo do YouTube Kids 	<p>Documento:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Política de segurança infantil 	<p>Documentos principais:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Definir o público do seu canal 2. Como determinar se o seu conteúdo é para crianças 3. Práticas recomendadas para conteúdo familiar e infantil 4. Perguntas frequentes sobre conteúdo para crianças
		<p>Documento complementar¹³:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Guia para criar conteúdo enriquecedor, envolvente e inspirador para crianças e famílias

Quadro 2: Mapa de documentos via Central de Ajuda¹⁴ (parte 1)

Fonte: Elaboração própria a partir da Central de Ajuda do YouTube.

Página da Central de Ajuda	
<p>Seção</p> <p>Experiência supervisionada</p>	<p>Seção</p> <p>Termos de Serviço do YouTube</p>
<p>Documentos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Informações para criadores de conteúdo sobre experiência supervisionada 2. Anúncios e conteúdos para crianças 3. As melhores opções para sua família 4. Configurações de conteúdo para famílias que utilizam experiências supervisionadas 5. O que é uma experiência supervisionada no YouTube 6. Primeiros passos em contas supervisionadas 7. Perguntas frequentes sobre as contas supervisionadas pelas famílias 	<p>Documento:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Termos de serviço do YouTube

Quadro 3: Mapa de documentos via Central de Ajuda (parte 2)

Fonte: Elaboração própria a partir da Central de Ajuda do YouTube.

Depois de organizados por local de origem, os documentos foram lidos e relidos, com o objetivo de hierarquizar os dados relacionados à moderação de conteúdo infantil. A segunda etapa do trabalho consiste em classificar os dados não estruturados dos documentos.

Moderação negativa, restritiva e afirmativa de conteúdo infantil no YouTube

Como se pode depreender dos mapas de documentação, há um grande volume de dados a partir dos quais é possível gerar informações das mais diversas como a idade

¹³ Os documentos complementares são aqueles acessados por meio de *hiperlink* nos documentos do referido tópico. Eles oferecem informações e dados que complexificam as diretrizes às quais estão relacionados.

¹⁴ As seções relacionadas à página Central de Ajuda podem ser encontradas ao longo do menu à esquerda. Uma vez abertas dão acesso a subseções, tópicos e, por fim, documentos. Disponível em: <https://tinyurl.com/mpebjcc>. Acesso em: 24 out. 2023.

mínima para ser usuário do YouTube; a definição de termos como “conteúdo” e “conteúdo infantil”; as sanções a serem aplicadas a quem violar as diretrizes da política de segurança infantil; os exemplos do que seriam essas violações; e as orientações para um conteúdo infantil de qualidade, entre outros aspectos.

As práticas de moderação no YouTube são realizadas por trabalho automatizado e humano, ou seja, há máquinas monitorando as publicações e sinalizando quando violam as regras, assim como há pessoas avaliando as denúncias encaminhadas à plataforma. Para que isso funcione, no caso da moderação de conteúdo infantil, é fundamental que os vídeos sejam marcados como tal pelos seus respectivos produtores¹⁵. Quando isso acontece, as funcionalidades relacionadas à política de segurança infantil são aplicadas. Caso o criador não faça isso, se as máquinas identificarem o conteúdo como infantil, elas o marcam sem aviso prévio e o submetem à política de segurança.

A definição de que um vídeo ou um canal é voltado para crianças consta no documento “Como determinar se o conteúdo é para crianças” (YOUTUBE, 2020b).

De acordo com as orientações da FTC sobre a COPPA, um vídeo será voltado ao público infantil (o que chamamos de “conteúdo para crianças”) se:

- crianças forem o público-alvo principal com base nos fatores descritos abaixo;
- crianças não forem o público-alvo principal, mas o vídeo for direcionado a elas com base nos fatores descritos abaixo. Essa situação é descrita pela COPPA como conteúdo para um “público misto”, o que é um tipo de vídeo feito para crianças. Conteúdo para o público em geral não é a mesma coisa que vídeos para um público misto.

Os fatores que caracterizam um conteúdo infantil, a que o trecho acima se refere, envolvem, entre outros aspectos, a temática da publicação; a participação de personagens ou figuras artísticas infantis; a presença de brinquedos ou de atividades de interesse infantojuvenil; o uso de linguagem para crianças ou de músicas, histórias e poemas voltados a esse público; e a intenção de atingir, também, esse segmento. Como veremos mais adiante, essa identificação é fundamental para a política de

¹⁵ As diretrizes se referem, ainda, a conteúdos adultos que envolvam crianças. Um clipe, documentário, matéria jornalística ou vídeo de encenação que tenham a presença de crianças também estão sujeitos às políticas de segurança infantil.

moderação porque, quando um conteúdo é marcado como infantil, independentemente de quem esteja assistindo ao vídeo, o sistema reconhecerá como audiência infantil e limitará alguns dos recursos.

Com relação ao destinatário, a documentação é direcionada, de modo geral, a todo usuário que realiza publicações ou transmissões em qualquer um dos formatos disponibilizados pela plataforma. A rigor, quem posta um comentário em dado vídeo é criador de conteúdo e está sujeito às diretrizes. Mas, na prática, o processamento se concentra nos canais e, sobretudo, nos vídeos. No entanto, são endereçados aos pais alguns documentos da amostra, sobretudo os relativos às contas supervisionadas. Elas consistem na possibilidade de crianças menores de 13 anos acessarem o YouTube, a partir de uma configuração escolhida pelo seu responsável, com base nas opções de conteúdo determinadas pela plataforma. Em ambos os casos, o conteúdo é central. Todavia, no primeiro, as diretrizes abordam amplamente o que é permitido publicar ou não e de que modo o conteúdo que viola as regras será tratado. No segundo, oferecem informações para que os responsáveis possam configurar as contas das crianças para acessarem conteúdos adequados à sua faixa etária e experiência.

A maior parte dos documentos da amostra vai tratar do que é proibido publicar em conteúdos voltados para crianças e em conteúdos que contenham a presença delas, ainda que sejam conteúdos adultos. Junto dessas diretrizes, comumente, estão as que abordam as restrições de uso da plataforma no caso de conteúdo infantil. Em número bem menor, mas não menos importantes, estão os documentos que se dedicam às orientações sobre o que deveria entregar um conteúdo infantil. Essa disposição inicial permitiu classificar o material em três categorias preliminares: moderação negativa de conteúdo infantil; moderação restritiva de conteúdo infantil; e moderação afirmativa de conteúdo infantil.

Moderação negativa de conteúdo infantil do YouTube

Como dito acima, grande parte das diretrizes estão centradas naquilo que não pode “aparecer” no conteúdo infantil, ou seja, no que não é permitido. É nesse sentido que se trata de uma moderação negativa. Em linhas muito gerais, segundo a “Política de segurança infantil” – documento que concentra os princípios da moderação de conteúdo infantil que servirão de base para as demais diretrizes – “Não é permitido publicar no YouTube

conteúdo que coloque em risco o bem-estar emocional ou físico de menores”, definidos como “uma pessoa que ainda não alcançou a maioridade legal” (YOUTUBE, 2020c). A partir desse entendimento, são proibidos vídeos, títulos, tags, descrições, comentários, histórias, postagens na Comunidade, transmissões ao vivo, playlists e todos os outros produtos ou recursos da plataforma que contenham:

- a. sexualização de menores (e.g.: conteúdo de exploração sexual de crianças e adolescentes);
- b. atos nocivos ou perigosos envolvendo menores (e.g.: desafios, como saltar de lugares altos);
- c. imposição de sofrimento emocional (e.g.: simulação de abuso ou abandono pelos pais);
- d. conteúdo familiar enganoso (e.g.: vídeo cujo título faz referência a um personagem infantil, mas trata de cenas violentas);
- e. bullying virtual e assédio (e.g.: perseguir pessoas menores de idade com abuso ou humilhação).

O próprio documento oferece alguns exemplos de conteúdo não permitido no YouTube:

- Um vídeo com menores envolvidos em atividades ou desafios provocantes, sexuais ou com conotação sexual, como beijos ou carícias.
- Mostrar menores envolvidos em atividades perigosas, como praticando acrobacias físicas, manuseando armas/explosivos ou usando substâncias controladas, como álcool ou nicotina.
- Vídeos com tags do tipo “para crianças” ou com público definido como “Sim, é conteúdo para crianças” e que exibam desenhos animados em atividades inadequadas, como injetar algo com uma agulha.

Esses são apenas exemplos. Não publique conteúdo se acreditar que ele pode violar esta política. (YOUTUBE, 2020c)

Nos casos de violação, a documentação explica que o conteúdo será removido, e a conta que o publicou receberá uma notificação por e-mail. Sendo a primeira violação, o mais provável é não haver penalidades, a depender da gravidade. Em casos de reincidência, se o usuário receber três avisos, em um período de 90 dias, o canal será encerrado. Havendo discordância, os usuários poderão preencher um formulário de contestação.

Ao definir o que não pode figurar em vídeos e canais voltados às crianças, a “Política de segurança infantil” do YouTube interfere na própria produção, considerando que não só os produtores penalizados vão alterar seu conteúdo, mas os demais também precisarão considerá-la no momento da criação.

Moderação restritiva de conteúdo infantil no YouTube

Além de definir o que não é permitido em conteúdos infantis e em conteúdos que contenham crianças, a política de moderação do YouTube aplica restrições a uma série de funcionalidades que também afetam a produção. Por exemplo, caso um conteúdo seja adulto, mas tenha potencial de atrair a atenção de uma criança ou de ser confundido com conteúdo familiar, a plataforma poderá marcá-lo com restrição de idade. No entanto, essa identificação só funciona se a criança estiver logada por uma conta supervisionada, que a reconhece como tal. Do contrário, não fará diferença.

Um conteúdo marcado como infantil, por sua vez, terá recursos limitados na plataforma, de modo que as possibilidades de circulação, monetização e interação ficarão restritas. Não será possível, por exemplo, monetizar um vídeo infantil com base em coleta de dados. Considerando que o sistema entende que a audiência de qualquer conteúdo marcado como infantil é uma criança, ele não poderá coletar dados que perfilam os anúncios, conforme explica trecho do documento “Definir o público do seu canal ou do seu vídeo”.

Não exibir anúncios personalizados no conteúdo infantil pode resultar na diminuição de receita para alguns criadores que marcarem os vídeos como conteúdo para crianças. Sabemos que essas mudanças não serão fáceis para alguns criadores, mas são medidas importantes para garantir a conformidade com a COPPA e outras leis aplicáveis. (YOUTUBE, 2020d)

Com isso, os patrocínios são feitos por meio dos chamados “anúncios de contexto”, baseados no conteúdo e não nos dados da audiência, como acontece com o conteúdo não infantil. Isso poderá impactar na produção do vídeo ou da transmissão, uma vez que a referência dos anunciantes será o que foi publicado. Não se trata mais de que perfil de consumidor atrairá mais ou menos anunciantes, mas em que tipo de conteúdo determinada marca deseja se inserir.

Além da restrição quanto à publicidade personalizada, há outras limitações para produtores e consumidores de conteúdo infantil, referentes às funcionalidades e aos recursos do YouTube, quais sejam: reprodução automática na página inicial, cards ou telas finais, marca-d'água do vídeo, clubes dos canais, comentários, botão "Doar", marcações "Gostei" e "Não gostei" no YouTube Music, chat ao vivo ou doações no chat ao vivo, produtos e ingressos, sino de notificação, histórias, reprodução no miniplayer, Super Chat ou Super Stickers, salvar na playlist e salvar em "Assistir mais tarde". A lista também está no documento "Definir o público do seu canal ou vídeo". Essas limitações afetam o conteúdo se pensarmos que elas impedem determinadas chamadas à ação, como "clique no sininho para receber notificações" ou "deixe seu comentário", incidindo na modelagem do conteúdo.

Moderação afirmativa de conteúdo infantil no YouTube

Entre os documentos, foram encontradas, ainda, orientações sobre que fatores importam para um conteúdo infantil. Além dos recursos textuais e audiovisuais, as diretrizes também foram registradas em forma de dois guias. Elas aparecem tanto de forma dispersa, nas páginas, quanto concentradas, em documentos específicos como o de "Práticas recomendadas para conteúdo familiar e infantil", onde se lê: "estamos trabalhando para ajudar os criadores a entender como produzir vídeos enriquecedores, envolventes e inspiradores para crianças e famílias" (YOUTUBE, 2020e).

Nessa mesma página, estão dois conjuntos de princípios, relacionados ao que a plataforma entende por conteúdo infantil de alta qualidade e por conteúdo infantil de baixa qualidade. No primeiro grupo, orienta-se que a produção deve promover valores sobre como ser uma boa pessoa; aprendizado e incentivo da curiosidade; criatividade, brincadeiras e senso de imaginação; interação com problemas reais; e diversidade, equidade e inclusão. Do conteúdo de baixa qualidade, fazem parte as seguintes características: altamente comercial ou promocional; encoraja comportamentos ou atitudes negativas; falsamente educativo; difícil de compreender; sensacionalista ou enganoso; e uso duvidoso de personagens infantis. Além da descrição e da definição desses fatores, o documento dá acesso, por meio de link, ao "Guia para criar conteúdo enriquecedor, envolvente e inspirador para famílias e crianças", o qual apresenta os mesmos princípios com recursos de imagem e exemplos.

A página explica, ainda, que a adesão – ou não – aos princípios de qualidade vai afetar a circulação do material produzido em, pelo, menos três aspectos. Em primeiro lugar, deverá impactar quanto ao sistema de recomendação, dando mais ou menos visibilidade ao vídeo. Em segundo lugar, em relação à sua inclusão no YouTube Kids, considerando que o acervo do aplicativo infantil é construído a partir de uma curadoria da própria plataforma segundo o que é publicado na aplicação principal. Por último, poderá afetar a elegibilidade do canal no Programa de Parcerias do YouTube, que determina os processos de monetização. Desse modo, as diretrizes que formam as políticas de moderação de conteúdo infantil podem levar a plataforma a impactar no processo de criação desse conteúdo.

As práticas de moderação de conteúdo infantil identificadas na amostra do estudo indicam, portanto, que a comunicação engendrada nos documentos das políticas de uso do YouTube não só modera o conteúdo infantil publicado, mas também modela aquilo a ser produzido. Diante disso, este trabalho propõe a hipótese de que plataformas, como o YouTube, que produzem diretrizes que afetam o processo de criação, podem ser pensadas como coprodutoras de conteúdo, na medida em que formulam e colocam em operação políticas que moderam e modelam tal conteúdo.

Considerações finais

Este trabalho, como parte de um projeto de investigação mais amplo sobre a relação entre comunicação, infância e governança nas plataformas, propôs um estudo inicial da documentação da política de segurança infantil do YouTube. Partindo do pressuposto que as práticas de moderação estabelecem parâmetros para a produção de conteúdo, o objetivo foi identificar em que termos essas práticas impactam o conteúdo infantil e familiar.

Para tanto, a elaboração da política de segurança infantil do YouTube foi inserida no contexto de uma discussão pública crescente que envolve organizações civis, responsáveis, governos, academia e órgãos jurídicos em diferentes partes do mundo, sobre em que medida os usos das plataformas podem afetar o exercício de direitos garantidos aos mais jovens. Os impasses e conflitos que emergem das interações realizadas on-line por crianças e adolescentes levam diferentes atores a questionar a lógica sociotécnica e comercial das plataformas de mídia social.

Após contextualizar a produção desses documentos, foi necessário caracterizá-los como meios de comunicação, considerando a intencionalidade do YouTube de fomentar um dado tipo de produção, por meio de sua política de moderação de conteúdo infantil. Em seguida, o artigo apresentou o campo, o corpus e a amostra de 30 documentos organizados para a execução da pesquisa documental.

Considerando as etapas gerais de organização, classificação e interpretação do método de análise documental, o trabalho avançou até a segunda fase, tendo em vista questões de escopo e espaço. As leituras do material permitiram identificar três categorias preliminares, a serem aplicadas na próxima etapa da investigação, ainda concentrada no YouTube. Conforme forem sendo aperfeiçoadas, a ideia é que essas categorias possam ser utilizadas na análise de outras plataformas que também desenvolveram políticas de segurança infantil, tais como TikTok e Facebook.

As categorias de moderação negativa, restritiva e afirmativa de conteúdo infantil indicaram como, por diferentes modos, a plataforma modela a produção desse tipo de conteúdo, estabelecendo o que é proibido “aparecer”, delimitando os recursos disponíveis e orientando os produtores quanto ao que deve entregar um conteúdo infantil. Com isso, o trabalho permitiu a elaboração de hipótese de pesquisa, segundo a qual as plataformas podem ser pensadas como coprodutoras de conteúdo, na medida em que elaboram modos não só de moderar, mas também de modelar o conteúdo, nesse caso, infantil.

Referências

ANDRADE, M.; CASTRO, G. Youtubers mirins e os vídeos unboxing: uma reflexão sobre a criança conectada nas tramas da publicidade contemporânea. *Mídia e Cotidiano*, Niterói, v. 14, n. 1, p. 96-116, 2020.

BRAGAGLIA, A. P.; FERREIRA, A. L. Os youtubers mirins e a felicidade através do consumo. *Temática*, João Pessoa, v. 12, n. 12, p. 57-73, 2016.

BRASIL. Decreto n. 99.710, de 21 de novembro de 1990. Promulga a Convenção sobre os Direitos das Crianças das Nações Unidas. *Diário Oficial*, Brasília, DF, 1990a. Disponível em: <https://tinyurl.com/y3raklnx>. Acesso em: 18 set. 2021.

BRASIL. Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispões sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Diário Oficial*, Brasília, DF, 1990b. Disponível em: <https://tinyurl.com/y6az8qw4>. Acesso em: 18 set. 2021.

BRASIL. Lei n. 13.257, de 8 de março de 2016. Dispõe sobre as políticas para a primeira infância e altera a Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente), o Decreto-Lei n. 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei n. 5.452, de 1º de maio de 1943, a Lei n. 11.770, de 9 de setembro de 2008, e a Lei n. 12.662, de 5 de junho de 2012. *Diário Oficial*, Brasília, DF, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/y6jfl47y>. Acesso em: 7 fev. 2022.

BROSCH, A. When the Child is Born into the Internet: Sharenting as a Growing Trend among Parents on Facebook. *The New Educational Review*, [S. l.], v. 43, n. 1, p. 225-235, 2016.

CARVALHO, B.; MARÔPO, L. "Tenho pena que não sinalizes quando fazes publicidade": audiência e conteúdo comercial no canal Sofia Barbosa no YouTube. *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 37, p. 93-107, 2020.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FAJARDO, F. Meus dados nem são meus. In: 5RIGHTS FOUNDATION. *O futuro da infância no mundo digital*. São Paulo: Instituto Alana, 2021. p. 134-139.

D'ANDRÉA, C. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA, 2020.

FEDERAL TRADE COMMISSION. **Protecting Children's Privacy Under COPPA: A Survey on Compliance**. Washington (DC): FTC, 2002. Disponível em: <https://www.ftc.gov/reports/protecting-childrens-privacy-under-coppa-survey-compliance>. Acesso em: 13 mar. 2022.

FEIJOO, B.; PAVEZ, I. Advertising in Children's Audiovisual Content on YouTube. *Interin*, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 174-186, 2020.

FERNANDES, E.; MEDON, F. Proteção de crianças e adolescentes na LGPD: desafios interpretativos. *Revista Eletrônica da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-24, 2021.

FLICK, U. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GUZMAN, N. L. The Children of YouTube: How an Entertainment Industry Goes around Child Labour Laws. *Child & Family Law Journal*, [S. l.], v. 8, p. 85-115, 2020.

HENRIQUES, I.; HARTUNG, P. Nova economia dos dados: crianças são exploradas sem que pais percebam, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3aukvPf>. Acesso: 18/09/2021.

KIRCABURUN, K. et al. Problematic Online Behaviors among Adolescents and Emerging Adults: Associations between Cyberbullying Perpetration, Problematic Social Media Use, and Psychosocial Factors. *International Journal of Mental Health Addiction*, Berlim, v. 17, p. 891-908, 2018.

KRIPKA, R.; SCHELLER, M.; BONOTTO, D. L. Pesquisa Documental: considerações sobre conceitos e características na Pesquisa Qualitativa. *Atas CIAIQ2015*, [S. l.], v. 2, p. 243-247, 2015.

LIVINGSTONE, S. Internet literacy: a negociação dos jovens com as novas oportunidades on-line. *Matrizes*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 11-42, 2011.

LIVINGSTONE, S.; MASCHERONI, G.; STAKSRUD, E. European research on children's internet use: assessing the past and anticipating the future. *New Media and Society*, Thousand Oaks, v. 20, n. 3, p. 1103-1122, 2018.

MARÔPO, L.; SAMPAIO, I.; MIRANDA, N. Meninas no YouTube: participação, celebração e cultura do consumo. *Revista Estudos em Comunicação*, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 175-195, 2018.

MIRANDA, N.; SAMPAIO, I. O direito à participação no canal de Júlia Silva no YouTube. In: GUEDES, B.; CARVALHO, B. (Orgs.). *Infâncias, juventudes e debates emergentes em comunicação*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.

MILLER, D. et al. *How world changed social media*. Londres: UCL Press, 2016.

MONTEIRO, M. C. *Crianças e consumo digital: a publicidade de experiência na era dos youtubers*. Curitiba: Appris, 2020.

NURIK, C. "Men Are Scum": Self-Regulation, Hate Speech, and Gender-Based Censorship on Facebook. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 13, p. 2878-2898, 2019.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Comitê dos Direitos da Criança. *Comentário geral nº 25 sobre os Direitos das Crianças em relação ao ambiente digital*. Nova York: ONU, 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/z5b44a68>. Acesso em: 18 set. 2021.

PAOLILLO, J. et al. YouTube Children's Videos: Development of a Genre under Algorithm. In: HAWAII INTERNATIONAL CONFERENCE ON SYSTEM SCIENCES, 53., Maui, 2020. *Anais [...]*. Maui: HICSS, 2020.

RIGGIO, A. G. The Small-er Screen: YouTube Vlogging and the Unequipped Child Entertainment Labor Laws. *Seattle UL Rev.*, Seattle, v. 44, p. 493-530, 2020.

ROBERTS, S. *Behind the Screen: Content Moderation in the Shadows of Social Media*. New Haven: Yale University Press, 2019.

RUEDIGER, M. A.; GRASSI, A. (Coords.). *Discurso de ódio em ambientes digitais: definições, especificidades e contexto da discriminação on-line no Brasil a partir do Twitter e do Facebook*. Policy paper. Rio de Janeiro: FGV-DAPP, 2021.

SÁ-SILVA, J.; ALMEIDA, C.; GUINDANI, J. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, São Lourenço do Sul, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2009.

SERRÃO, B.; SARMENTO, M. J.; SANTANA, J. Dos “likes” à luta: Participação cívica de crianças nas redes sociais na promoção de direitos. *Sociedad e Infancias*, Madrid, v. 5, n. 2, p. 3-13, 2021.

SILVA, L. R. et al. A gestão do discurso de ódio nas plataformas de redes sociais digitais: um comparativo entre Facebook, Twitter e Youtube. *Revista Ibero-americana de Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 12, n. 2, p. 470-492, 2019.

STAKSRUD, E. Sexual images, risk, and perception among youth: a nordic example. In: GREEN, L.; HOLLOWAY, D.; STEVENSON, K.; LEAVER, T.; HADDON, L. (Eds.). *The Routledge Companion to digital media and children*. Nova York: Routledge, 2021. p. 559-561.

STEINBERG, S. B. Sharenting: Children’s Privacy in the Age of Social Media. *Emory Law Journal*, Gainesville, v. 839, n. 66, p. 839-884, 2017.

STEINBERG, S. B. *Growing Up Shared: How Parents Can Share Smarter on Social Media-and What You Can Do to Keep Your Family Safe in a No-Privacy World*. Naperville: Sourcebooks, 2020.

TOMAZ, R. *O que você vai ser antes de crescer? Youtubers, infância e celebridade*. Salvador: EDUFBA, 2019.

VAN DIJCK, J. *The culture of connectivity: a critical history os social media*. Nova York: University of Oxford Press, 2013.

WOJCICKI, S. An update on kids and data protection on YouTube. *YouTube Official Blog*, 4 set. 2019. Disponível em: <https://blog.youtube/news-and-events/an-update-on-kids/>. Acesso em: 24 out. 2023.

YOUTUBE. *Como o YouTube ajuda a manter as crianças protegidas na plataforma?* São Paulo: Youtube, 2020a. Disponível em: <https://tinyurl.com/mvu4v3h7>. Acesso em: 24 out. 2023.

YOUTUBE. *Como determinar se o seu conteúdo é para crianças*. São Paulo: Youtube, 2020b. Disponível em: <https://tinyurl.com/2hvy6k66>. Acesso em: 24 out. 2023.

YOUTUBE. *Política de segurança infantil*. São Paulo: Youtube, 2020c. Disponível em: <https://tinyurl.com/zd96smfp>. Acesso em: 24 out. 2023.

YOUTUBE. *Definir o público do seu canal ou do seu vídeo*. São Paulo: Youtube, 2020d. Disponível em: <https://tinyurl.com/4bcf5f23>. Acesso em: 24 out. 2023.

YOUTUBE. *Práticas recomendadas para conteúdo familiar e infantil*. São Paulo: Youtube, 2020e. Disponível em: <https://tinyurl.com/mrvauwtz>. Acesso em: 24 out. 2023.

YOUTUBE. *Termos de Serviço*. São Paulo: Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/t/terms>. Acesso em: 24 out. 2023.

submetido em: 26 out. 2023 | aprovado em: 4 nov. 2023

Curiosidade em ruínas: discurso curatorial e imaginários populares dissidentes

Curiosity in ruins: curatorial discourse and dissident popular imaginary

*Icaro Ferraz Vidal Junior*¹ e *Mauricio de Bragança*²

1 Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bolsista PNPd-Capes no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: vidal.icaro@gmail.com.

2 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: mauriciode@yahoo.com.

Resumo

Este artigo adota como ponto de partida algumas questões fundadoras do campo de estudos dedicado às histórias das exposições. Objetiva-se, a partir de tal repertório teórico-conceitual, refletir sobre dois processos que adquirem relevância diante do lugar privilegiado da cultura nas disputas narrativas contemporâneas: por um lado, propõe uma análise dos esforços institucionais e curatoriais de descolonização dos acervos e das narrativas contadas por meio da exposição de importantes coleções; por outro, reconhece a diversidade de regimes escópicos que marcam o contexto latino-americano contemporâneo, instaurando uma zona de indeterminação e constante negociação entre o projeto colonial e científico de museu e imaginários populares dissidentes.

Palavras-chave Exposição; museus; decolonialidade.

Abstract

Starting from some fundamental questions in exhibition studies, this paper reflects on two relevant processes given the privileged place culture occupies in contemporary narrative disputes: the institutional and curatorial efforts to decolonize collections and the narratives construed by exhibitions; and the recognition of diverse scopic regimes that mark the contemporary Latin American context, establishing a zone of indeterminacy and constant negotiations between the museum's colonial and scientific project and popular dissident imaginary.

Keywords Exhibition; museums; decoloniality.

Entre 1976 e 1981, foi publicada na revista *Artforum* uma série de artigos de Brian O'Doherty que colocavam em evidência a ideologia do espaço expositivo, a partir de uma análise da emergência e da hegemonia do chamado cubo branco como dispositivo privilegiado para exposição de arte moderna. As críticas de O'Doherty (2012) à pretensa neutralidade dessa expografia, ancoradas no privilégio epistemológico do *contexto* nos processos de produção de sentido – um legado do pensamento pós-estruturalista – criaram um solo a partir do qual museus e exposições passaram a ser pensados, cada vez mais, não apenas a partir de acervos e seleção de obras, mas também das configurações expográficas que medeiam o encontro do público com tais coleções. É fundamental reconhecermos que, a despeito da ênfase do autor no cubo branco, seus ensaios trilham

um caminho que permite um olhar retrospectivo para a história dos museus, da ciência e da arte com especial atenção aos diferentes modos de expor.

Sobre a galeria de arte moderna, o chamado cubo branco, o crítico escreveu:

Uma galeria é construída com base em leis rigorosas, como aquelas que guiavam a edificação de uma igreja medieval. Como o mundo externo deve ficar de fora, em geral as janelas são seladas; as paredes são pintadas de branco; o teto torna-se fonte de luz. O piso de madeira é tão polido que se escuta distintamente os rumores dos passos, ou é coberto por um tapete que abafa o som, permitindo repousar os pés enquanto os olhos tomam de assalto a parede. [...]

Este espaço sem sombra, branco, limpo, artificial, é dedicado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, penduradas distanciadas para serem estudadas. Suas superfícies intactas não são afetadas pelo tempo e pelas suas vicissitudes. A arte existe em uma espécie de eternidade da exposição [...]. Essa eternidade dá à galeria um estatuto comparável ao do limbo; para acessá-la é preciso já estar morto. (O'DOHERTY, 2012, p. 22-23)

Os artigos de O'Doherty podem ser pensados a partir de similaridades com o clássico ensaio de Jean-Louis Baudry (1983), *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, publicado pela primeira vez em 1970; ou com *Vigiar e punir*, de Michel Foucault (1987), cuja primeira publicação em 1975 antecede em um ano a do primeiro artigo de O'Doherty sobre o cubo branco na *Artforum*. Os três autores colocam em evidência a inviabilidade de qualquer pretensa neutralidade na configuração dos espaços, na organização do tempo e na distribuição dos corpos. Embora O'Doherty relacione as mudanças na expografia do museu de arte moderna a transformações na própria arte moderna, seria redutor derivar o processo que culmina na formalização do dispositivo do cubo branco exclusivamente das transformações iniciadas pela pintura impressionista.

Chama a atenção também o fato de que, além da similaridade dos métodos mobilizados por seus autores, o cinema de Baudry, as prisões de Foucault e a galeria de arte moderna de O'Doherty instauram um parâmetro comportamental marcado pelo silêncio e por uma espécie de recalque da corporeidade. Esse dado é fundamental para pensarmos certas disputas em torno do museu a partir de seu lastro civilizacional. Aqui será reivindicado, com inspiração na metodologia genealógica foucaultiana (BRUNO, 2013; FERRAZ, 2005; FOUCAULT, 1979),

que a emergência e a consolidação do cubo branco como paradigma expográfico da arte moderna vincula-se a uma série de transformações históricas nos modos de ver, que está associada a profundas mudanças na paisagem urbana, tecnológica e cultural do começo do século XX. É importante esclarecer que até os anos iniciais daquele século, o modo predominante de exposição das chamadas belas artes vinha dos Grandes Salões e se caracterizava por uma grande quantidade de pinturas ostensivamente molduradas, que revestiam as paredes do chão ao teto, agrupadas e distribuídas em função de um sistema que previa uma hierarquia entre as obras em função de seu gênero, tema e tamanho (CINTRÃO, 2010).

A narrativa que descreve esta mudança nos modos de exposição de arte desde o domínio das práticas artísticas associa o colapso da expografia dos salões dos séculos XVIII e XIX ao surgimento do impressionismo. Isso teria se dado por conta da crescente ênfase na pictorialidade da imagem em detrimento de seu aspecto mimético e representacional. Com isso, a possibilidade de contenção da imagem pictórica por molduras que funcionavam como janelas que se abriam para uma infinidade de cenas começa a declinar, junto com a afirmação cada vez mais contundente, por parte desta produção, da natureza bidimensional e material da imagem pictórica. Há, sem dúvida, coerência e uma consistente fundamentação nesta forma de contar essa história, mas ela esbarra no limite criado por uma suposta autonomização do campo da arte para dar conta de transformações que ocorreram concomitantemente a um contexto no qual imagens de diferentes naturezas transformavam incessantemente os ecossistemas culturais e midiáticos nos quais os sujeitos modernos estavam inseridos³.

A hipótese que vincula as transformações na expografia às transformações na produção artística moderna não é falsa, mas é insuficiente na medida em que não dá conta de importantes elementos pertinentes à problemática da historicidade dos modos de expor, de ver e de ser. Isso se torna ainda mais delicado quando observamos a centralidade

3 Em Vidal Jr. (2019) há uma análise histórico-cultural do declínio do modo de expor dos salões e da emergência do cubo branco nas primeiras décadas do século XX à luz de mudanças na paisagem urbana relacionadas à reprodutibilidade técnica das imagens que, por meio de cartazes publicitários e sinalização de diversos tipos, mimetizam a composição supersaturada de imagens dos grandes salões nas principais vias comerciais das metrópoles nascentes. O cubo branco, lido na esteira das teses benjaminianas sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987), funciona como uma espécie de "UTI da aura", criando um espaço diferencial no qual um determinado pacto de relação com o objeto exposto se estabelece.

política e econômica da exposição nas sociedades modernas (e, sem dúvida, também nas contemporâneas), para além de experiências circunscritas ao domínio artístico ou museológico. É nessa direção que nos interessa colocar o problema das exposições: para além da relação de obras, objetos e coleções com o espaço expositivo, objetiva-se investigar os modos de operação de diferentes dispositivos de exposição e museografia, sobretudo lá onde eles desviam das intencionalidades que se encontravam em sua gênese moderna.

Cumpra ainda advertir que qualquer generalização que negligencie a singularidade institucional e a diversidade dos acervos arrisca-se a reduzir uma realidade complexa a um repertório conceitual abstrato. No entanto, a consciência de que objetos artísticos, históricos, arqueológicos, etnográficos etc. não contêm valor ou sentido intrínseco, sendo este resultante de arranjos espaciais e de relações de proximidade e distância estabelecidos na publicização de acervos e coleções nos espaços dos Museus, acabou por conferir às exposições um lugar privilegiado nas disputas políticas, simbólicas e narrativas que permeiam nossa época. O privilégio do cubo branco no desmonte crítico da suposta neutralidade da exposição permite que olhemos para a história das exposições buscando compreender os regimes afetivos e de produção de sentido agenciados pelos diferentes modos de expor.

Evidentemente, o escopo deste artigo não comporta uma série de nuances históricas importantes que marcam as narrativas que vêm sendo contadas desde o campo interdisciplinar das Histórias das exposições. Em volume dedicado à incursão de Jean-François Lyotard na curadoria de exposições, com *Les Immatériaux*, exposição ocorrida no Centre Pompidou, em Paris, no ano de 1985, e em reflexões sobre os desafios e potencialidades dessa forma de espacialização do pensamento, Daniel Birnbaum e Sven-Olov Wallenstein, escreveram:

A reflexão filosófica sobre a exibição de obras de arte existe, sem dúvida, pelo menos desde a antiguidade, embora a emergência da exposição como um espetáculo público no século XVIII fez dela um novo gênero, mais evidentemente na trajetória da crítica de arte a partir de Diderot. Aqui vemos a emergência de um novo tipo de julgamento reflexivo, mas também interrogações que se dirigem a estratégias de display, a como o público é interpelado, a técnicas de instalação, e ao tipo de narrativa que é encenada no Salão. A investigação da inter-relação de tais questões e sua implementação prática tornou-se há poucas décadas uma parte consolidada da história da arte, assim como os recursos para os estudos curatoriais contemporâneos. (BIRNBAUM; WALLENSTEIN, 2019, p. 13)

Nas páginas que seguem, será desdobrada a problemática das relações entre o caráter moderno das exposições e seus vínculos com os regimes de colonialidade, a partir de duas questões. O primeiro foco de nosso interesse está nas implicações afetivas da problemática decolonial. Ao observar os relatos e reportagens que proliferaram em redes sociais desde o incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro em 2018, aventou-se a hipótese de que a despeito do surgimento desse museu no contexto de desenvolvimento das ciências naturalistas do século XIX, indissociável do projeto colonial, o engajamento do público com sua coleção era marcado por uma afetividade que não respondia ao projeto pedagógico moderno colonial, aproximando-se muito mais de uma curiosidade que remete às *Wunderkammern* do século XVI. O segundo ponto que nos interessa explorar está relacionado aos esforços institucionais dos museus de arte de produção de narrativas que se esforçam por escovar a contrapelo a violência colonial que marca o surgimento das coleções e museus nacionais. Novas práticas curatoriais e uma série de políticas de ampliação de acervos, ancorada em noções como a de representatividade podem ser observadas, nacional e internacionalmente.

Esses dois percursos nos colocam diante de grandes desafios. Como reconhecer a potência decolonial dos imaginários populares sem que isso signifique abdicar do desenho de políticas institucionais e práticas curatoriais comprometidas com a criação de outras narrativas? Como desenhar políticas institucionais e práticas curatoriais que não reduzam a decolonialidade a um nível discursivo, temático ou de representatividade, ignorando a potência subversiva da imaginação popular?

Os desafios formulados a partir de tais reflexões intensificam-se conforme reconhecemos que, a despeito de um ou outro contexto no qual constatamos a hegemonia de determinado modo de ver e de expor, a modernidade abriga inúmeros regimes escópicos (JAY, 1988). A convivência de tantos modos de ver e conhecer o mundo nem sempre se dá de forma pacífica. Não é raro que disputas entre diferentes forças políticas assumam a forma de controvérsias em torno de modos de ver e expor, como poderemos constatar nas linhas que seguem.

A potência afetiva da curiosidade

Em fins de março de 2021 ganhou espaço dentro do governo de Jair Bolsonaro a ideia de transformar o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, num centro turístico dedicado

à história da Monarquia brasileira e à família imperial. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e o Ministério do Turismo vinham articulando reuniões junto ao Ministério da Educação em torno desse projeto⁴.

O projeto para o museu, que teve parte de sua estrutura e acervo destruídos num incêndio em 2018, previa uma restauração total do prédio, deixando-o com a aparência que tinha quando era conhecido como o Paço de São Cristóvão, entre 1803 e 1809, e que servia como residência da família real brasileira, até 1889. O acervo do que restou depois do incêndio e que cobre peças de pesquisas nas áreas de antropologia social, arqueologia, zoologia e botânica ficaria num anexo do prédio.

Segundo reportagem da Folha de São Paulo (COLETTA; SALDAÑA, 2021), o movimento tinha o apoio do deputado Luiz Philippe de Orléans e Bragança e dos, então, ministro Ernesto Araújo, secretário de Cultura Mário Frias, presidente do Iphan, Larissa Peixoto e Superintendente do Iphan no Rio, Olav Schrader (ligado ao movimento monarquista Brasil Real) e avançou sem o conhecimento do próprio diretor do Museu Nacional, Alexander Kellner, e da então reitora da UFRJ, Denise Pires de Carvalho, que assim reagiu ao saber das articulações: “parece um golpe”.

Em 2019, Schrader já havia lamentado que após o incêndio o museu voltasse a abrigar coleções científicas. Num artigo publicado em um veículo monarquista, ele escreveu: “Ao Brasil, sequer é dado o direito de resgatar seu berço simbólico onde, entre tantos fatos importantíssimos, se assinou a nossa Independência e o nosso país ‘nasceu’. Vão ‘reconstruir um museu’ e ficaremos simbolicamente órfãos sob aplausos incautos” (Ibidem).

As alterações entre o museu científico e o museu monárquico traziam aspectos que diziam muito acerca da sociedade brasileira naquele contexto e seus alinhamentos e acirramentos políticos, nos quais defesas monarquistas e discursos anticientificistas ganhavam espaço, entre outras tantas manifestações conservadoras, antidemocráticas e obscurantistas. No entanto, não é exatamente essa disputa que queremos trazer à baila. Neste artigo, interessa-nos destacar a especificidade de um projeto histórico de museu

⁴ O Museu Nacional é ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde a década de 1930 e, por isso, as articulações em torno ao Ministério da Educação. A instituição acolhe o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS).

que nasceu através de investimentos coloniais e das relações de poder que fundaram a geopolítica internacional a partir do século XVI.

O incêndio do prédio do Museu Nacional, ocorrido na noite do dia 2 de setembro de 2018, comoveu parte da sociedade brasileira. Nos dias que se seguiram ao episódio, muitas pessoas, consternadas, postaram fotos nas redes sociais junto ao Museu. Muitas ilustravam memórias pessoais dos passeios à instituição, comprovando a popularidade da instituição e atestando como ele fazia parte de uma história compartilhada por grande parte da população, sobretudo fluminense. De fato, as escolas – públicas ou privadas – costumavam agendar visitas ao Museu Nacional, tornando-se praticamente um aspecto importante na formação de qualquer estudante de escolas fluminenses, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980.

Lilian Moritz Schwarcz (2013) nos lembra que as histórias das instituições e investimentos científicos brasileiros datam do estabelecimento da família real no país. Tais instituições eram criadas pela motivação que a perspectiva naturalista e evolucionista fazia crescer ao longo do século XIX, como forma de definir parâmetros de reconhecimento das realidades naturais pela ótica europeia. Em artigo em que analisa a criação dessas instituições científicas no país, Schwarcz (2013, p. 129-30) esclarece:

Local de debate com a produção que vinha de fora, boa parte dessas instituições pouco dialogou com as questões internas do país. Na verdade, os três grandes museus brasileiros – Nacional (RJ), Ypiranga (SP) e Goeldi (PA) –, se detiveram mais sobre os grandes enigmas do pensamento evolucionista europeu e americano, do que se imiscuíram no debate local, sobre critérios de cidadania ou acerca do caráter do Estado brasileiro. Sede de um saber classificatório, os museus nacionais esmeraram-se em oferecer material, por exemplo, sobre o estágio infantil dos Botocudos; sobre ossatura de povos extintos; crânios de grupos atrasados.

Essa intenção classificatória evidenciada pela autora está investida de uma motivação colonial que permanece na estruturação do pensamento social e científico brasileiro e foi usada como estratégia de ocupação do território colonial.

Analisando os Diários de Cristóvão Colombo, que narraram os primeiros momentos dos espanhóis na América, Fernando Ainsa (1998) se esforça para compreender como se constrói o discurso sobre a alteridade americana. Ele percebe que três estratégias foram

desenvolvidas nesse contato, que se inter-relacionam, mas se diferenciam sob um ponto de vista teórico-metodológico.

O primeiro momento se dá por meio de um processo comparativo e de medição do outro, no qual se colocam lado a lado aquilo que há no Novo Mundo e as referências de Castela. Há uma medida que é fornecida pela Europa, a partir da qual surgem as “diferenças americanas”. Ao mesmo tempo em que se constrói a “especificidade” do americano, esse próprio se dá justamente pela negação, por meio daquilo que não existe nas novas terras: não há fé, não há lei, não conhecem a imortalidade da alma, não têm bens próprios, não usam roupa.

Através desta visão antinômica da alteridade se forjam os símbolos emblemáticos sob os quais o outro é percebido ou concebido. Da comparação entre um e outro mundo surgem os valores que lhe são inerentes, axiologia inevitável que preside o processo de adjudicação de qualidades comprovadas em seu contrário, o que se chama “a simetria oposicional das marcas culturais”. (AINSA, 1998, p. 65-66)

O segundo processo é o de classificação dessa outridade, justamente aquela “sede de saber classificatório” a que Schwarcz faz menção ao se referir aos museus nacionais. Nesse está contida a necessidade de nomear o desconhecido, numa espécie de apropriação do objeto pela designação. Dessa forma, classificava o novo/outro a partir de parâmetros antigos, o que lhe conferia legibilidade e verossimilhança aos olhos do império. As hierarquias se estabeleciam pela apropriação semântica do outro, em função de estratégias de sua inferiorização e dominação pela nomeação. Essa era a tarefa que os mecanismos de classificação operavam junto aos acervos e peças dos museus de ciências naturais do século XIX, nos quais o pensamento europeu semantiza, categoriza e localiza as outras formas culturais a partir de critérios alheios ao que era exposto.

O terceiro e último processo descrito por Ainsa se dá simultaneamente por meio da conversão e da uniformização, de um lado, e da diversificação, por outro (no melhor modelo “dividir para reinar”). Com isso, o autor chama atenção para um violento projeto de controle e redução dessa alteridade, a fim de levar a cabo o processo de ocupação efetiva do território. Assim, há uma conversão dos habitantes a um sistema do dominador, sobretudo pela ideia de que a América era uma espécie de “tábula rasa” a partir da qual

a Europa poderia “recomeçar a história do zero”. Como princípio, deve-se erradicar as diferenças do outro, convertendo-o a seu próprio regime de crença, num radical processo de uniformização, sobretudo a partir da instrumentalização operada pela religião católica. “Descobrir” a América, para os invasores, era “encobrir” as diferenças.

As diferenças entre os outros – “desordem” e diversidade de costumes que exacerbam as oposições entre as culturas – levam ao fato de que, uma vez comparada e classificada, a alteridade seja eliminada pela *conversão* do outro ao sistema do dominador. O objeto de toda conquista e colonização é erradicar as diferenças do outro e nada melhor para isso que convertê-lo à própria crença. Por isto se trata, logo que se “descobriu” América, de “cobrir” suas diferenças específicas, processo de uniformização do diverso que resulta radical, quando não brutal e cujas modalidades vão da simples catequização religiosa à destruição ou proibição de todo signo de identidade específico. (AINSA, 1998, p. 73)

Essas três etapas descritas por Ainsa dão conta dos investimentos de ocupação do território colonial, seja no plano geopolítico, seja numa perspectiva cultural e simbólica, a partir da qual os museus se tornaram dispositivos fundamentais para se levar a cabo tal projeto. A conformação desse acervo tão heterogêneo dos museus científicos e de história natural – que engloba peças tão díspares quanto animais fossilizados, meteoritos, urnas funerárias, adornos festivos e instrumentos de caça – é responsável por constituir coleções capazes de mobilizar não apenas formas de conhecimento (eurocêntrico) sobre os “povos antigos”, mas também alimentar imaginários coletivos sobre narrativas de aventuras, imagens fantásticas e projeções do maravilhoso. O que mobilizava, em parte, a organização dessas coleções era uma curiosidade em torno dessa “diferença americana” que havia sido alimentada desde os séculos XVI e XVII em torno dessas “novas gentes, tão estranhas em seus costumes e civilização” (SCHWARCZ, 2013, p. 119). Essa curiosidade dá origem, ainda nos primeiros séculos de expansão europeia na ampliação do mapa-múndi, às coleções e aos acervos que viriam compor os gabinetes de curiosidades, dedicados à exposição aos olhos do império dessa miscelânea excêntrica e maravilhosa que constituía os paraísos extramediterrâneos.

As primeiras coleções, como os primeiros museus, serão o lugar de consagração desta descontextualização. Assim, encontramos inventários de museus onde se veem reunidos elementos díspares como fósseis e restos de seres monstruosos, objetos incomuns tais

como figuravam no Museu de Copenhague ainda em 1696: um fígado seco; a orelha de um elefante, duas mãos de uma sereia etc. (TUCHERMAN, 1999, p. 122-123)

Isso adquire ainda mais relevância ao observarmos os paradoxos resultantes, por um lado, do vínculo histórico das exposições com o projeto colonial, por outro, do caráter público dessas amostras que, inseridas nos circuitos culturais e de entretenimento modernos, são reapropriadas coletivamente chegando a tensionar o próprio projeto moderno do qual participaram. Em relação ao primeiro ponto, Tucherman chama atenção a aspectos importantes referentes a esses “gabinetes de curiosidades”, fundamentais para o traçado de uma genealogia dos museus modernos, tanto com suas relações históricas com a empresa colonial europeia quanto com um regime afetivo e epistemológico fundamental para compreendermos a subjetividade na qual a colonialidade conseguiu fincar suas fundações. De acordo com Helga Cristina Gonçalves Possas:

Os gabinetes, a princípio, revelam um caráter enciclopedista, uma tentativa de se ter ao alcance dos olhos, pelo menos, o que existe em lugares distantes e desconhecidos. Ainda não existe uma preocupação nítida com a classificação, a nomeação de tudo o que se descortina diante desses homens. Antes de qualquer coisa, trata-se de juntar, de colecionar objetos que dão a ideia da existência de “outros”. O ato de colecionar transfigura-se em compreensão de tudo o que há no mundo. (POSSAS, 2013, p. 159)

Ainda que o mobilizador da criação dos museus científicos e de história natural no início do século XIX fosse o protagonismo que a ciência naturalista ganhava na produção de um conhecimento sobre o outro – e que vai culminar na vocação de pesquisa e da curiosidade científica em torno desses empreendimentos investigativos –, não há como negar que o que move os públicos a acorrerem a esses espaços é, em parte, uma certa curiosidade aliada ao entretenimento que os museus poderiam oferecer em torno desse tipo de coleção. Vale lembrar que grande parte da memória em torno do Museu Nacional que foi evocada pelas postagens nas redes sociais logo após seu incêndio mencionavam um certo caráter lúdico relacionado a peças expostas, como Luzia, o fóssil mais antigo das Américas, o trono do Reino de Daomé, o meteorito de Bendegó, o fóssil completo do maior dinossauro que habitou o Brasil, a múmia Kherima, máscaras indígenas do povo Tikuna, bem como todo o enorme acervo da coleção egípcia. Caminhar pelos corredores do museu significava

também o exercício de uma imaginação fantasiosa que construía narrativas sobre terras e civilizações distantes, aventuras inter-raciais e explorações interculturais, no melhor estilo Gloria Magadan⁵. As coleções do Museu Nacional aliavam, portanto, esse intento científico a uma mobilização em torno das curiosidades que pautaram o início de várias instituições museológicas alinhadas a essa perspectiva colonial, como atesta Schwarcz (2013, p. 132) sobre o início do Museu Nacional:

Instalado no prédio atualmente ocupado pelo Arquivo Nacional, o museu foi aberto com uma pequena coleção doada por d. João, que se compunha basicamente de peças de arte, gravuras, objetos de mineração, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais. Sem um grande acervo, o museu guardava um aspecto basicamente comemorativo; era um arquivo de curiosidades sem qualquer classificação.

Fica clara uma certa aleatoriedade nesse primeiro arranjo de peças doadas, cuja lógica de agrupamento se pautava por uma certa excentricidade que formava o olhar do império sobre as terras coloniais, tais como os antigos gabinetes de curiosidades. O passo seguinte, que seria empreendido pelos investimentos da ciência natural era justamente a classificação desse acervo a partir da divisão das coleções entre os projetos museológicos distintos (museu de arte, museu de história natural, museus folclóricos etc.). Esse registro da curiosidade, no entanto, atravessou os tempos e se combinou com os investimentos científicos que marcaram a vida da instituição, sobretudo a partir de sua vinculação à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse caráter de curiosidade e entretenimento permaneceu por parte daqueles que acessavam essas coleções. Além disso, para grande parte das crianças e jovens, ir ao Museu Nacional era um programa que frequentemente incluía também uma visita ao Jardim Zoológico, que desde a década de 1940 se instalara ao lado do Museu, bem como um piquenique nos gramados da Quinta da Boa Vista. Como se pode ver, há um complexo de entretenimento e diversão que está relacionado ao imaginário em torno do Museu Nacional que o tornou um dos museus mais populares do Rio de Janeiro e que,

5 Gloria Magadan foi uma escritora de telenovelas cubana que teve uma passagem pela televisão brasileira na segunda metade da década de 1960. Fez um enorme sucesso com tramas alocadas em terras distantes e que mobilizavam uma imaginação romântica intercultural. Suas histórias se passavam nas Arábias de *O Sheik de Agadir*, na Tóquio de *A sombra de Rebecca*, no México de *A Rainha Louca*, na Índia de *O homem proibido*, na imaginária nação latino-americana de *O Santo mestiço*, na Chicago dos gângsters de *A gata de vison*, entre outras.

em parte, explica a enorme comoção provocada pelo seu incêndio em 2018. Havia algo de uma memória afetiva que se perdia junto àquelas peças arqueológicas que não era apenas da ordem de sua imensurável importância científica.

Aqui nesse ponto, podemos convocar uma outra ideia, desenvolvida por Mark B. Sandberg (2004), a respeito do museu do folclore criado na Escandinávia no último quartel do século XIX. Com o intuito de tentar preservar uma cultura que se encontrava em risco diante do projeto moderno que avançava, essas instituições apostavam no formato de *tableaux* que poderia concentrar e imobilizar uma cultura tradicional que se expunha por meio de coleções etnográficas de vestimentas, mobiliário e ferramentas típicas de distritos rurais. O que nos interessa particularmente na análise de Sandberg sobre o projeto museográfico dessas instituições e a forma como os frequentadores acionavam esses acervos reside em dois pontos.

O primeiro deles diz respeito a como essas peças eram dispostas a partir de uma ideia de narrativização dessas coleções. No caso do museu que o autor analisa, os objetos eram contextualizados de forma complementar com manequins, cenários e narrativas. Há, portanto, algo que está relacionado a apropriações das peças expostas por um imaginário popular que indica, ao mesmo tempo, que há formas de ver divergentes dos princípios elaborados pela hermenêutica científica.

Muitos dos espectadores que frequentavam os museus folclóricos deixaram comentários escritos que evidenciavam o fato de que levavam consigo hábitos de ver múltiplos, derivados de uma variedade de atrações do fim do século XIX, hábitos normalmente identificados com a modernidade (um gosto pela distração, pela subjetividade instável, por perspectivas panópticas e pela observação voyeurística). A disjunção entre o propósito visível da instituição e os usos variados que faziam dela os espectadores ressalta o fato de que a definição originária de um museu e sua função social efetiva não são necessariamente idênticas. (SANDBERG, 2004, p. 362)

Ora, mesmo que o projeto museográfico de apresentação das peças do Museu Nacional não recorresse a manequins e cenários montados da forma como descrita por Sandberg com relação ao museu folclórico escandinavo, é evidente como essa contextualização também se dá no âmbito do museu brasileiro. Saía-se do museu com uma certa intimidade com o pioneirismo de Luzia, o mais antigo fóssil das Américas

descoberto em Lagoa Santa; conhecendo a história da Cantora de Amon, Sha-Amun-en-su, cujo esquife pintado fez companhia a Dom Pedro II em seu gabinete até a Proclamação da República; ou ainda imaginando a verdadeira indústria de mumificação de gatos que, depois de mortos, poderiam interceder junto à deusa gata Bastet na chegada ao transmundo. Essas informações, evidentemente, acionavam formas de apreensão popular relacionadas ao imaginário maravilhoso que ganhavam corpo em narrativas de terras distantes.

Um outro ponto que nos interessa nessa abordagem de Sandberg se refere a esses “hábitos de ver múltiplos” derivados de um regime de atrações relacionados também a um caráter popular moderno e que não eram hábitos específicos às instituições. Essas formas de ver estão relacionadas à variedade de outros entretenimentos visuais, que criou uma ávida necessidade de consumo de uma cultura visual e de múltiplas formas de entretenimento. Já destacamos aqui esse “complexo de entretenimento popular” que caracterizava o espaço da Quinta da Boa Vista e é interessante como Sandberg também aponta o aspecto de um espaço físico compartilhado onde, em Copenhague, “Bernhard Olsen, primeiro diretor do parque de diversão Tivoli, fundou o museu de cera e o museu de folclore dinamarqueses no mesmo ano (1885) e no mesmo edifício (bem em frente ao Tivoli e ao lado da estação de trem)” (Ibidem, p. 363). Fica claro que se levarmos em conta apenas o aspecto especificamente institucional, essas multiplicidades de ver e de entretenimento não seriam contempladas na forma como a experiência da exposição é pensada e articulada no espaço museológico. Desse modo, podemos incluir no debate essa dupla dimensão do popular que há nesse apelo à narratividade e à corporalidade dos hábitos de ver.

Descolonização dos argumentos curatoriais e dos acervos

O incêndio do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista e as disputas em torno de seu futuro naquele contexto bolsonarista testemunharam, além do manifesto descaso com a ciência, a intensificação de processos que vêm pressionando, desde o início da era moderna, as sensibilidades e imaginários populares a se reinventarem às margens das instituições e dos aparelhos culturais mantidos pelo Estado. A contribuição do Museu Nacional ao debate sobre decolonialidade não está ancorada em uma prescrição institucional de cima para baixo de pautas feministas, antirracistas e em defesa da

diversidade cultural dos povos originários. Era no corpo a corpo com as narrativas contadas por antropólogos, arqueólogos, biólogos etc. e com objetos tão estranhos quanto fascinantes, algumas vezes retirados de vasilhames plásticos como os que temos em nossas cozinhas, que éramos atravessados pela curiosidade – este afeto tão potente para emancipação do espectador (RANCIÈRE, 2009).

Há tempos, um dos temas mais frequentes no debate museológico está relacionado à formação e diversificação dos públicos dos museus. Em nossa época, marcada por tantos estímulos visuais e pela elevada concorrência legada pelo crescimento da indústria do entretenimento, os museus vêm fazendo um esforço enorme no sentido de assumir novos papéis sociais, para além da salvaguarda de seus acervos. Nesse movimento, que diagnostica a predominância da narrativa eurocêntrica e a ausência de representatividade de importantes grupos sociais na constituição dos acervos, podemos observar que relevantes instituições brasileiras se empenham em descolonizar o museu. Não é nosso objetivo aqui apontar os limites desses esforços avaliando-os apressadamente. O que nos interessa é compreender o contexto no qual essas políticas emergem e pensar se a descolonização articulada discursivamente por meio de montagens de exposições que tensionam o lugar historicamente elitista do Museu tem se desdobrado na ativação de afetos e cenas dissensuais (RANCIÈRE, 2010).

Nos últimos anos, na esteira dos diagnósticos de Arthur C. Danto (2006) e Hans Belting (2012) acerca do fim da era da arte, assistimos a uma série de transformações nos papéis dos museus, cujas coleções deixaram de ser expostas a partir de um compromisso com a narrativa histórica dos estilos artísticos, passando a ser concebidas como um manancial de narrativas virtualmente possíveis. Abundam ao redor de todo o mundo projetos que reconhecem os estreitos vínculos entre os museus e a violenta empresa colonial moderna, e que procuram escovar a contrapelo essa história, por meio de remontagens dos acervos que enfatizam questões políticas, sociais e culturais, para além da inserção das obras de arte em um quadro histórico da arte.

É importante que se destaque o papel desempenhado pelos Museus Nacionais de Belas Artes na consolidação da História da Arte como disciplina acadêmica. Com uma museografia marcada por um didatismo e por um rigor classificatório, esses museus eram concebidos

para oferecer um percurso pelos diferentes estilos, épocas e grandes mestres da produção artística ocidental. O caráter eurocêntrico, linear e evolucionista dessas narrativas vem sendo amplamente problematizado a partir da insurgência de grupos sub-representados, tais como, no caso brasileiro, artistas mulheres, negros e indígenas. Evidentemente, os esforços na direção de constituição de acervos mais afinados com a realidade brasileira e de exposições que não se esquivam às tensões e violências que permeiam nossa história integram um esforço fundamental para a manutenção da relevância social dos museus hoje. Entretanto, talvez seja o caso de problematizar a permanência, legitimamente justificada pelo caráter patrimonialista dos museus, de uma série de prescrições de conduta que mantém fora dos museus uma parcela substancial da população.

Três instituições têm implementado ações que nos interessam mencionar no âmbito deste artigo: o Museu de Arte de São Paulo (Masp), a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Desde que Adriano Pedrosa assumiu a direção artística do Masp, em 2014, o museu implementou um programa de exposições e releituras do acervo chamado *Histórias*. Nesse movimento, a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz passou a integrar a equipe do museu como curadora adjunta de histórias, o que vem corroborar a inserção do museu no movimento identificado por Danto e Belting de uma virada cultural nas instituições artísticas, marcada por uma ressignificação dos acervos à luz de questões históricas, sociopolíticas e culturais. Como parte desse programa de *Histórias*, no plural, o museu realizou importantes mostras: *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres: Artistas até 1900* e *Histórias feministas: Artistas depois de 2000* (2019), *Histórias da Dança* (2020), *Histórias brasileiras* (2022) e *Histórias indígenas* (2023).

Outro elemento importante para a releitura do acervo do Masp, implementado a partir de 2014, foi o resgate dos cavaletes de vidro desenhados por Lina Bo Bardi para a exposição do acervo permanente (PEDROSA; PROENÇA, 2015). Entre as inúmeras inovações propiciadas pelo dispositivo criado por Bo Bardi, que permite uma montagem na qual as obras flutuam no espaço aberto do último andar do Museu, cumpre destacar que ele viabiliza, do ponto de vista arquitetônico e expográfico, uma superação da linearidade de uma expografia exclusivamente concebida para paredes e painéis do museu. A mobilidade das

obras criada por esse dispositivo, confere dinamismo ao acervo que vai sendo reorganizado em função das pesquisas da equipe do museu e do programa de exposições temporárias.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo também vem em um movimento progressivo reformulando a exposição de seu acervo com o intuito de responder às questões do tempo presente. O acervo da instituição, com um grande volume de obras acadêmicas do século XIX, costumava ser exposto seguindo critérios de classificação rigorosos como aqueles dos Museus de Belas Artes. Ainda dentro desse modo mais tradicional de expor, destacam-se iniciativas curatoriais como o projeto *Arte em diálogo*, no qual obras modernas e contemporâneas vinham tensionar a produção acadêmica do período colonial (LIMA; CHIOVATTO, 2011) e a exposição *Desobediências poéticas*, de Grada Kilomba (VOLZ; PICCOLI, 2019) que, instalada nas quatro extremidades do segundo pavimento do edifício da Pinacoteca, interrompia o percurso linear pelo acervo histórico colonial da instituição, operando um ruído na narrativa oficial da coleção.

Em sua mais recente montagem de acervo, a Pinacoteca abandonou as classificações provenientes da história da arte e organizou sua coleção em torno de três grandes núcleos que abarcam, anacronicamente, problemáticas estéticas, culturais, sociais e políticas contemporâneas (PICCOLI, 2020). Como testemunha a reorganização da coleção da Pinacoteca, os sistemas de classificação e as narrativas contadas pelos acervos dos museus estão longe de ser monolíticos, eles podem servir a importantes releituras críticas da história da arte, da sociedade e da violência que nos formou. Ainda assim permanece a questão de saber quais os limites impostos pela forma-museu.

Como foi destacado na análise do imaginário popular que permeia a experiência no Museu Nacional, é fundamental reconhecer o caráter narrativo e corporal associado a esses modos de ver e conhecer o mundo. Os esforços do Masp e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com certeza, oferecem novas narrativas para seus públicos. No entanto, talvez o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob curadoria de Keyna Eleison e Pablo Lafuente, tenha dado um passo a mais ao trazer agentes culturais das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro para o programa educativo do Museu e ao expor a *Bandeira brasileira*, criada pelo carnavalesco Leandro Vieira para o icônico desfile da Mangueira de 2019 junto aos parangolés de Hélio Oiticica. Essas ações, embora pontuais, testemunham não

apenas a possibilidade de outras narrativas, mas também outros regimes de corporalidade no radar do museu contemporâneo.

Referências

AINSA, F. *De la Edad de Oro al El Dorado: génesis del discurso utópico americano*. México: FCE, 1998.

BAUDRY, J-L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983. p. 383-399.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRNBAUM, D.; WALLENSTEIN, S-O. *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibitor*. Berlim: Sternberg Press, 2019.

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

CINTRÃO, R. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, A. D. (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

COLETTA, R. D.; SALDAÑA, P. Governo quer transformar Museu Nacional em Palácio Imperial. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/governo-quer-transformar-museu-nacional-em-palacio-imperial-e-deixar-acervo-fora.shtml>. Acesso em: 13 out. 2023.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

FERRAZ, M. C. F. Contribuições do pensamento de Michel Foucault para comunicação. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 69-83, 2005. DOI: 10.1590/rbcc.v28i2.383.

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

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

JAY, M. Scopic Regimes of Modernity. In: FOSTER, H. (Ed.). *Vision & Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-27.

LIMA, A. C.; CHIOVATTO, M. M. (Coords.). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: L'ideologia dello spazio espositivo*. Monza: Johan & Levi, 2012.

PEDROSA, A.; PROENÇA, L. *Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Masp, 2015.

PICCOLI, V. (Coord.). *Pinacoteca: acervo – guia de visitação*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

POSSAS, H. C. G. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades   museologia moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 159-170.

RANCIÈRE, J. *The Emancipated Spectator*. Nova York: Verso, 2009.

RANCIÈRE, J. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Nova York: Continuum, 2010.

SANDBERG, M. B. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 361-404.

SCHWARCZ, L. K. M. A "Era dos Museus de Etnografia" no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades   museologia moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 119-143.

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

VIDAL JUNIOR, I. F. Corpo, percepção e valor no pensamento curatorial contemporâneo. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 76-87, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2019.162026.

VOLZ, J.; PICCOLI, V. (Orgs.). *Grada Kilomba: desobediências poéticas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2019.

submetido em: 13 out. 2023 | aprovado em: 5 nov. 2023

Espaços do samba no filme *O Pai da Rita*

Spaces of samba in the film O Pai da Rita

*Samuel Paiva*¹

¹ Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: samuelpaiva@ufscar.br.

Resumo Este texto pretende contribuir para o campo dos estudos sobre intermedialidade, partindo de uma reflexão sobre a obra do cineasta Joel Zito Araújo, com foco maior de interesse em seu filme *O pai de Rita* (2021). A narrativa cinematográfica em questão é construída sobre personagens relacionados ao samba, entre outros, sambistas da Escola de Samba Vai-Vai, em São Paulo, e o próprio Chico Buarque de Hollanda, compositor da canção “A Rita”, implicada já no título do filme. Além da própria intermedialidade entre cinema e música, o método empreendido na análise também articula conceitos do geógrafo Milton Santos, tendo em vista, sobretudo, a discussão sobre “espaço” no âmbito da cultura negra no Brasil.

Palavras-chave Intermedialidade, cultura negra, espaço.

Abstract This text intends to contribute to the field of studies on intermediality, starting from a reflection on the work of filmmaker Joel Zito Araújo, with a greater focus of interest on his film *O pai de Rita* (2021). The cinematographic narrative in question is built over characters related to samba, among others, sambistas from the Vai-Vai Samba School, in São Paulo, and Chico Buarque de Hollanda himself, composer of the song “A Rita,” which is already implied in the title of the film. In addition to the intermediality between cinema and music, the method undertaken in this analysis also articulates concepts of the geographer Milton Santos, bearing in mind, above all, discussions about “space” in the context of black culture in Brazil.

Keywords Intermediality, black culture, space.

Escola de Samba Vai-Vai

O longa-metragem *O pai da Rita* tem início com uma roda de samba que acontece no quintal de uma casa, onde vários sambistas cantam a música “Tradição (Vai no Bexiga pra Ver)”, de Geraldo Filme (1980), que nos situa no bairro paulistano conhecido popularmente como Bixiga e formalmente como Bela Vista. Essa cena inicial apresenta os personagens ficcionais protagonistas, que são Pudim e Roque, respectivamente interpretados por Aílton Graça e Wilson Rabelo, nos papéis de dois compositores veteranos do Grêmio Recreativo

Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai². Com eles se estabelece o conflito principal da narrativa, pois ambos, em um passado remoto, tiveram um romance com a passista Rita que, em decorrência desses envolvimento amorosos, teve uma filha cuja paternidade pode ser atribuída a um ou ao outro dos dois compositores. Passados muitos anos, depois que Rita falece, sua filha Ritinha (Jéssica Barbosa) vem conhecer os dois homens, para descobrir qual deles é o seu pai. Sem revelar de imediato suas intenções, aproximando-se aos poucos, registrando o entorno com sua câmera fotográfica, Ritinha também está na roda de samba, assim como outros personagens dessa história que envolve gerações diversas de sambistas. No caso, além dos personagens ficcionais, a cena traz também a presença documental de Osvaldinho da Cuíca, Saracura, Chicão, Aldemir, todos relacionados ao Vai-Vai.

O caráter documental reforça um nível fundamental no discurso do filme, o qual reflete a própria questão do espaço urbano de territórios tradicionais da comunidade negra, gradualmente tomados pela especulação imobiliária e políticas públicas discriminatórias. Os versos da referida canção de Geraldo Filme tratam disso:

O samba não levanta mais poeira / Asfalto hoje cobriu o nosso chão / Lembranças eu tenho da Saracura / Saudades tenho do nosso cordão / Bixiga hoje é só arranha-céu / E não se vê mais a luz da lua / Mas o Vai-Vai está firme no pedaço / É tradição e o samba continua (TRADIÇÃO..., 1980).

“Tradição” nos dá a dimensão de um dos principais aspectos refletidos no filme, ou seja, a questão do espaço relacionado a comunidades negras na cidade de São Paulo, em especial na relação com o samba paulistano. Em tal perspectiva, a noção de espaço, neste texto, estará referenciada sobretudo no pensamento do geógrafo Milton Santos, especialmente no que ele concebia acerca das corporeidades, individualidades e sociabilidades, com suas implicações políticas para a cidadania.

Enquanto a corporalidade ou corporeidade é uma dimensão objetiva que dá conta da forma com que eu me apresento e me vejo, que dá conta também das minhas virtualidades de educação, de riqueza, da minha capacidade de mobilidade, da minha localidade,

2 Na ficha técnica de *O pai da Rita* constam funções diversas. Direção: Joel Zito Araújo. Roteiro: Joel Zito Araújo e Di Moretti. Fotografia: Lauro Escorel. Produção: Casa de Criação Cinema, em coprodução com Globo Filmes e Canal Brasil. Distribuição: O2 Play. Elenco: Ailton Graça, Wilson Rabelo, Jéssica Barbosa, Léa Garcia, Elisa Lucinda, Nathalia Ernesto, Sidney Santiago, Paulo Betti, Francisco Gaspar, Erica Malunguinho, além de diversos sambistas do Vai-Vai.

da minha lugaridade, há dimensões que não são objetivas, mas subjetivas; aquelas que têm a ver com a individualidade e que conduzem a considerar os graus diversos de consciência dos homens: consciência do mundo, consciência do lugar, consciência de si, consciência do outro, consciência de nós (SANTOS, 1996, p. 10).

Por sua vez, as socialidades são o resultado do estarmos juntos no espaço, são resultantes das transindividualidades, ou seja, das formas de relação dos indivíduos e suas consciências. Vale lembrar que tais concepções de espaço segundo as proposições de Milton Santos vêm repercutindo no trabalho de outros geógrafos cujas pesquisas estão voltadas ao campo das artes e comunicação. É esse o caso do geógrafo Alessandro Dozena (2011). Em seu livro sobre *A geografia do samba na cidade de São Paulo*, Dozena destaca que, para Milton Santos (1996), há esses três fatores que se interrelacionam na compreensão do espaço – corporeidade, individualidade e sociabilidade – concorrendo para uma definição de cidadania: “É interessante notar que essas três dimensões estão presentes no ‘mundo do samba’, sendo efetivamente vivenciadas pelos que ‘sentem na pele e por causa da pele’ os constrangimentos associados a preconceitos de ordem social” (DOZENA, 2011, p. 140).

Em conjunção com tais noções de espaço geográfico, a própria reflexão sobre o espaço cinematográfico e musical, em uma perspectiva intermediática, também constitui o método da análise fílmica aqui empreendida sobre *O pai da Rita*, considerando-se tanto fatores internos, inerentes ao próprio texto fílmico, como também fatores externos, ou seja, relacionados ao diálogo empreendido pela obra com o seu contexto sociocultural e político.

Assim, a hipótese a ser investigada remete, por um lado, à intermedialidade (PETHÖ, 2018)³ – no caso, entre cinema e música – considerando-se sobretudo a vertente derivada das concepções de “cinema impuro”, de André Bazin (2014), que enxergava na aproximação das distintas artes (cinema, literatura e teatro, por exemplo) a possibilidade de empoderamento das próprias artes e, conseqüentemente, a transformação da realidade sociopolítica. Segundo Bazin (2014, p. 134), “Hamlet na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco”. Por outro lado,

3 Mapeando o campo dos estudos sobre intermedialidade na contemporaneidade, Ágnes Pethö (2018) identifica três paradigmas relacionados (a) às fronteiras entre mídias, (b) aos entrelugares midiáticos (*in-betweenness*) e (c) às conexões entre mídias e realidade, sendo esta última relacionada às concepções de André Bazin.

a hipótese diz respeito também às transformações do espaço tanto do Vai-Vai⁴ quanto das pessoas de sua comunidade no Bixiga, a partir de um princípio de restrição e apagamento, aspecto contra o qual o filme e o samba vêm se colocar, como pretende-se demonstrar, ao promoverem e ampliarem a visibilidade de espaços negros.

De início, vale então considerar que o diretor Joel Zito Araújo, criador do argumento do longa-metragem, vem constituindo uma filmografia muito significativa especialmente em termos de seus questionamentos acerca dos espaços negros na cultura brasileira e internacional⁵. Nesse sentido, no universo de interesses do diretor, o samba de São Paulo vem de longa data, como confirma o seu média-metragem *A Alma Negra da Cidade* (1990), no qual o referido compositor Geraldo Filme, contando sua história relacionada ao samba em São Paulo, inicia a narrativa, que seguirá com depoimentos de várias personalidades negras, por exemplo, outros artistas, historiadores, mães de santo, empresários, todos e todas constituindo o elenco do documentário.

Falando sobre a gênese de *O pai da Rita*, Joel Zito Araújo (APOSTILA..., 2022) relaciona esse seu último filme àquele de 1990, quando conheceu Geraldo Filme, “um sambista fundamental” que o levou para conhecer o Vai-Vai. O cineasta, então, ficou “encantado” e frequentou ensaios quando a quadra da escola estava localizada na Praça 14 Bis, no Bixiga. Outra razão para a realização do projeto do longa-metragem, ainda conforme o seu depoimento, diz respeito à necessidade de responder à provocação de Vinicius de Moraes, de que São Paulo seria o “túmulo do samba”. Joel Zito discorda, lembrando que a cidade tem sambistas desde o início do século XX. E também argumenta que, para ele, foi necessário enfrentar a ideia de que o Bixiga seria um bairro “italiano”, pois se trata de um espaço que, historicamente, era o Quilombo da Saracura, de onde surgiu um bairro negro, que passou também a ser espaço de confluência de muitas culturas em razão de sucessivas migrações, por exemplo, de judeus, italianos e nordestinos.

4 Conforme orientação encontrada no site do Vai-Vai: “a escola sempre deve ser tratada no masculino ‘O Vai-Vai’, em referência ao grêmio recreativo, evolução do cordão”. Disponível em: <https://vaivai.com.br/nossa-historia>. Acesso em: 4 mar. 2023.

5 Seu livro *A negação do Brasil* (2000) assim como o documentário homônimo (lançado no mesmo ano) são emblemáticos enquanto reflexão crítica acerca da invisibilidade dos negros nas telenovelas do Brasil. Vale lembrar que, enquanto diretor, a filmografia de Joel Zito Araújo inclui títulos diversos acerca de questões raciais.

A convivência dessas culturas de fato está presente em *O pai da Rita* a partir de personagens diversas. No grupo mais diretamente envolvido com o Vai-Vai, além de Pudim e Roque, estão Tia Neguita (Léa Garcia), sua filha Neide (Elisa Lucinda), sua neta Gracinha (Nathalia Ernesto). Há também Vadinho (Sidney Santiago), um compositor da nova geração da escola, “importado do Rio de Janeiro”, como veremos no transcorrer da narrativa. Por sua vez, Ritinha chega do Nordeste, para onde sua mãe havia migrado depois da decepção amorosa, estando sua história também relacionada ao samba. No entorno dos sambistas, também circulam o “carcamano” Sauro (Paulo Betti), dono de uma cantina italiana; o nordestino Macaxeira (Francisco Gaspar), proprietário de um bar; e o padre Chiquinho (Eduardo Silva). Todos e todas interagem em uma paisagem multicultural na qual prevalece a presença dos negros, mesmo em espaços comumente associados à presença dos brancos, como ocorre na cena da missa africana na igreja de Nossa Senhora de Achirópita, marco da herança italiana no bairro do Bixiga.

O registro é de comédia, seguindo a perspectiva de Bakhtin (2013) sobre utilizar o riso como forma de questionar o poder instituído, sobretudo, no caso, ao trazer a questão do espaço como um dos aspectos fundamentais de sua narrativa, apontando para uma situação complexa da realidade social envolvendo comunidades que precisam disputar seus lugares nas regiões mais centrais ou se deslocar para as periferias da cidade. No caso de São Paulo, a esse respeito, além de Geraldo Filme, já mencionado, são vários os sambistas que podem ser lembrados por suas composições, entre outros, Adoniran Barbosa (1951), por exemplo, em sua canção “Saudosa Maloca”.

Quilombo da Saracura

A Escola de Samba Vai-Vai, agremiação que mais venceu o carnaval de São Paulo, foi fundada oficialmente em 1930, ou seja, em um período no qual a cidade passava por reformas urbanas significativas empreendidas nas administrações públicas de Pires do Rio (1926-1930), Fábio Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945), com seu interesse em construir avenidas para dar maior rapidez aos veículos, descentralizar serviços e redirecionar o crescimento. “As transformações ocorridas no centro da capital paulista implicaram ampla reformulação da cidade, ao passo que muitos cortiços e moradias pertencentes à

população negra foram sendo destruídos – e seus habitantes expulsos para locais remotos” (DOZENA, 2011, p. 70).

Com sua história relacionada ao bairro da Bela Vista, na região central, o Vai-Vai é marcado pelo efeito de reformas urbanas. Recentemente, a questão ganhou um contorno polêmico em razão da desapropriação de sua tradicional quadra na Praça 14 Bis para a construção de uma estação da Linha 6-Laranja do Metrô, cujas obras tiveram início em 2015⁶. Essa desapropriação despertou a atenção da mídia sobre as relações do poder público com a escola. Uma matéria publicada pelo *Brasil de fato*, em agosto de 2022, por exemplo, reportava o impacto da desapropriação, contextualizando a história da escola desde o século XIX, quando no local que hoje é conhecido como Praça da Bandeira, no Vale do Anhangabaú, havia um “entreposto onde tropeiros e mercantes que vinham rumo à Estrada do Piques – hoje rua da Consolação –, vendiam mercadorias e pessoas escravizadas. Algumas conseguiam fugir” (MONCAU; STROPASOLAS, 2022).

E assim na região brejeira do córrego da Saracura foi se formando um quilombo, cuja existência provocou o incômodo daqueles que viam aquela comunidade como lugar de “ladrões”, “escravos foragidos” e “aquilombados”, conforme registros históricos datados já desde 1831 (Ibidem). Muitas décadas depois, já no início do século XX, a região era conhecida como “um pedaço da África” com “ares do Congo” (Ibidem), o que, na perspectiva racista das políticas de branqueamento instauradas no período pós-abolição, constituía um problema. E desse modo, não por acaso, foi se processando o apagamento da cultura negra na região, em favorecimento da cultura branca (italiana).

No entanto, como sabemos, a resiliência dos negros persistiu. De início, à época de sua fundação em 1930, a Vai-Vai ocupava uma casa na rua 14 de Julho. Na década de 1970, em razão da construção do Minhocão (como é popularmente conhecido o Elevado Presidente João Goulart), a escola foi para o terreno na Praça 14 Bis, onde permaneceu por cinco décadas. Até que, em decorrência da construção da referida Linha 6-Laranja do Metrô, precisou ser deslocada novamente. Fato agravante da desconsideração de sua história,

6 Até então, o site do Vai-Vai não esclarece onde será a nova sede social da agremiação. Convém, contudo, observar que, para o carnaval de 2023, quando inclusive o Vai-Vai tornou-se campeão do grupo de acesso, foi utilizada uma quadra do Sindicato dos Bancários, à rua Tabatinguera, 182, Centro (próximo da Sé).

nas escavações para a construção da Estação 14 Bis, foi encontrado um sítio arqueológico do Quilombo da Saracura, com objetos dos séculos XIX e XX.

Em tal contexto socioespacial da história do Vai-Vai, *O pai da Rita* é possivelmente um dos últimos registros documentais da quadra na Praça 14 Bis, uma vez que várias cenas foram filmadas naquele espaço e, conforme mencionado no já referido depoimento do diretor Joel Zito Araújo, ele pôde contar com o total apoio da escola de samba e de vários de seus integrantes que inclusive participaram do filme.

Novos quilombos: Aparelha Luzia

No Bixiga, Roque e Pudim dividem um pequeno apartamento, onde moram há bastante tempo. Sua parceria é antiga, intensa, mesmo sendo eles tão diferentes em suas características pessoais. Pudim de Cachaça, como é conhecido, é dionisíaco, orgástico, excessivo, provocador, cheio de piadas. Roque é apolíneo, contido, organizado, cordial, arruma a casa, as roupas, a comida. São parceiros não só na composição dos sambas, mas na própria vida. Descendem do Quilombo da Saracura e estão atentos ao movimento dos novos quilombos, como o Aparelha Luzia, onde são levados para ser homenageados.

Localizado no bairro de Campos Elísios, também próximo à região central de São Paulo, o Aparelha Luzia⁷ foi inaugurado em abril de 2016 por iniciativa de Erica Malunginho, artista, educadora e política que, tendo sido eleita deputada em 2018 pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), tornou-se a primeira mulher transgênero a ocupar a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Concebido como um quilombo urbano, no espaço do Aparelha Luzia ocorre uma série de atividades culturais, inclusive rodas de samba. Quando Roque e Pudim chegam ao Aparelha Luzia, são então apresentados à própria Erica, que interpreta a si mesma, em mais um movimento do discurso fílmico, conectando o ficcional ao documental.

Erica: Laroyê, Exu. Boa noite! Sejam todas bem-vindas, todos bem-vindos, todes bem-vindes à Aparelha Luzia, quilombo urbano que se ergue na Paulicéia. [...] Vindos direto do Quilombo da Saracura, temos aqui nossos dois grandes sambistas, Pudim e Roque.

7 “Inaugurado em abril de 2016, o nome incomum do local remete a um passado mais distante. Aparelhos eram apartamentos ou casas onde ativistas que resistiam à Ditadura Militar se encontravam clandestinamente, faziam reuniões ou se refugiavam. Luzia, por sua vez, é o nome do fóssil mais antigo já encontrado na América, datado em cerca de 13.000 anos” (SANZ, 2017).

Roque: Vocês devem estar achando a gente diferente de tudo isso aqui, né? Mas na verdade o que é ser diferente? Dois meninos pretos, nascidos numa comunidade ou num cortiço do Bixiga, filhos de mães pretas, pobres, que serviam os casarões da [Avenida] Paulista. [...] Pra gente, ser diferente é não desistir de lutar para ser tratado como igual. E nós só seremos realmente iguais quando nós nos orgulharmos de sermos diferentes... (O PAI..., 2021)

Essa confluência entre o Quilombo da Saracura e o Aparelha Luzia demarca uma ampliação, promovida pelo filme, dos espaços quilombolas, diante da ressignificação dos quilombos na contemporaneidade. Conforme esclarece Beatriz Nascimento (1985, p. 43), em um texto sobre “o conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, a ideia de quilombo se transformou no decorrer do tempo. A primeira menção à palavra surge em meados do século XVI.

A primeira referência a quilombo que surge em documento oficial português data de 1559, mas somente em 1740, em 02 de dezembro, assustadas frente ao recrudescimento dos núcleos de população negras livres do domínio colonial [sobretudo o Quilombo de Palmares], depois das guerras do nordeste no século XVII, as autoridades portuguesas definem, ao seu modo, o que significa quilombo: “toda a habitação de negros fugidos que passam de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles”.

Já no século XVIII, “a proliferação de quilombos se faz em todo o território das capitâneas coloniais” (Ibidem, p. 45), com isso diversificando-se suas características em razão das áreas geográficas onde se situavam, do tipo de repressão que precisavam enfrentar e de suas formações étnicas, cuja diversidade refletia a própria política do sistema escravagista, que misturava povos de diversas origens africanas. No século XIX, os quilombos então passam a se localizar em morros e periferias dos centros urbanos. É também “no século XIX que o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. [...] Esta passagem de instituição em si para símbolo de resistência mais uma vez redefine o quilombo” (Ibidem, p. 46). Já no século XX, a caracterização ideológica prossegue em paralelo aos ideais nacionalistas da República, assim como também ao projeto modernista, e frequentemente o quilombo será evocado, inclusive em textos artísticos, com um sentido de utopia e resistência. Um exemplo pode ser, na década de 1970, o espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*, “buscando o reforço da nacionalidade brasileira através do filão da resistência

popular às formas de opressão, confundido no bom sentido o território palmarino com a esperança de um Brasil mais justo onde houvesse liberdade, união e igualdade” (Ibidem, p. 46).

Seguindo essa linha da resistência, na concepção de Joel Zito Araújo, “a consolidação do conceito de quilombo e do movimento quilombola trouxe muita autoestima e uma dignidade muito grande para os moradores dessas comunidades”, como ele afirma em depoimento a Noel dos Santos Carvalho (apud 2022, p. 278) no livro *Cinema negro brasileiro*. Em boa medida, essa concepção está em harmonia com a referida fala de Roque no Aparelha Luzia, quando ele diz que “nós só seremos realmente iguais quando nós nos orgulharmos de sermos diferentes”.

Em outras palavras, *O pai da Rita* inscreve-se em uma retórica dos quilombos que associa um espaço de reconhecimento da identidade negra que resiste há séculos e chega à contemporaneidade somando forças a despeito das possíveis repressões, oposições ou diferenças. Esse é um ponto que distingue a disposição do filme de Joel Zito Araújo, na chave de sua proposta política e ideológica: a integração e ampliação dos quilombos enquanto espaços negros. Para tanto, o samba constitui um ponto de conexão fundamental.

O trajeto do compositor popular

Para aprofundarmos a ideia desse aspecto relacionado à interação e ampliação dos espaços negros, como forma de resistência ao “racismo estrutural” (ALMEIDA, 2020), convém uma comparação do filme de Joel Zito Araújo aqui em discussão com outro longa-metragem, ou seja, *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. Há várias diferenças entre os dois projetos cinematográficos, já que um filme está ambientado no Rio de Janeiro dos anos 1950 e o outro, em São Paulo, nos anos 2020. No entanto, há também vários pontos que aproximam as duas obras, por exemplo, o fato de que têm suas narrativas estruturadas sobre a figura do compositor de samba. São ambos projetos concebidos na perspectiva de realizadores com um posicionamento político de esquerda.

E houve efetivamente uma interlocução dos dois diretores, com admiração mútua. Como afirma Joel Zito: “Ele [Nelson Pereira dos Santos] foi ver a pré-estreia [do filme *Filhas do Vento*, dirigido por Araújo] no Festival do Rio, veio me abraçar e, a partir daí, viramos grandes amigos” (apud CARVALHO, 2022, p. 277).

A propósito, uma análise de Marcos Napolitano (2014) sobre *Rio, Zona Norte*, a meu ver, levanta várias questões oportunas à comparação com *O pai da Rita*. Em suas considerações, Napolitano examina a relação entre cinema e música popular no Brasil, focando os anos de 1930 e 1950. Como diz, “em vários filmes deste período, a música popular [...] também foi tematizada como ‘representação’ dos dilemas sociais, estéticos e ideológicos da brasilidade, conforme vista pela esquerda, notadamente a esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro” (NAPOLITANO, 2014, p. 75). Nessa perspectiva, em *Rio, Zona Norte* os encontros e desencontros entre Espírito (personagem de Grande Otelo), compositor negro do morro, e Moacir (interpretado por Paulo Goulart), o músico erudito, branco e de classe média-alta, expressam algumas contradições, como já dito desde o título do artigo de Napolitano – “a representação de um impasse cultural” –, apesar da busca dos músicos por “um idioma cultural comum”. Por outro lado, tampouco a relação entre Espírito e a cantora Angela Maria (interpretando ela mesma, já uma estrela do rádio) chega a formar um “circuito cultural integrado”. Tal impasse implica dimensões bastante complexas observadas naquele momento em que tanto o Cinema Novo como a Bossa Nova começavam a despontar, em um contexto no qual já estavam consolidados vários meios de comunicação de massa, como o rádio e o próprio cinema.

Como comparação, esses parâmetros são também oportunos à observação do filme de Joel Zito Araújo, *O pai da Rita*. Por um lado, a questão da inserção na indústria cultural, por exemplo, não é tão relevante para os compositores. É verdade que, no início do filme, Roque comenta sobre um encontro que teve com um headhunter, visando sua reinserção no mercado de trabalho, enquanto Pudim satiriza o sucesso dos músicos sertanejos. Mas a questão não é levada adiante. Ou seja, não há efetivamente um interesse direto desses músicos pela indústria cultural em geral, mas tão somente na medida em que a própria escola de samba também pode ser considerada como parte dessa indústria. Ainda assim, destaca-se recorrentemente o fator de nostalgia pela “tradição”. Por outro lado, ao considerarmos a possibilidade de um “idioma cultural comum”, aí sim há uma efetiva preocupação de Roque e Pudim, no sentido de que, para eles, são fundamentais as relações afetivas existentes na própria comunidade do Bixiga, em sua escola de samba, assim como também em outros espaços de negritude correlacionados, como o referido Aparelha Luzia, formando

“um circuito integrado”. Existem, no entanto, conflitos na construção desse circuito. Nesse sentido é oportuna a observação de outros músicos representados em *O pai da Rita*, por exemplo, o personagem documental de Chico Buarque de Hollanda e o ficcional, Vadinho.

Chico Buarque é o autor de “A Rita” (1966), canção que está na origem do projeto do filme de Joel Zito Araújo: “A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela / Meu assunto / Levou junto com ela / O que me é de direito / Arrancou-me do peito / E tem mais / Levou seu retrato, seu trapo, seu prato / Que papel / Uma imagem de São Francisco / E um bom disco de Noel”. De acordo com a diegese do filme, esse mote da mulher que abandona o homem se encaixa, na perspectiva de Rita, tanto para Pudim quanto para Roque, mas também vale para Chico Buarque, que atua indiretamente em *O pai da Rita*. Ou seja, o compositor de “A Rita” não entra em cena efetivamente, a não ser em fotografias e por meio de sua voz entoando justamente essa canção. No entanto, Chico Buarque tem um papel estruturante na construção da narrativa, pois, na dimensão ficcional, também teria conhecido a passista Rita, com quem teria tido um caso amoroso, podendo, portanto, ser um dos pais de Ritinha. Aliás, em um dos momentos mais divertidos do filme, Pudim e Roque, já inconformados por não saberem ao certo qual dos dois é o pai da Rita (filha homônima da passista com quem se relacionaram no passado), saem em busca de Chico Buarque no Rio de Janeiro para tirar satisfações com ele. Porém, ao descobrirem que o cantor está fazendo um show em São Paulo, desistem da viagem e vão até o teatro para confrontá-lo.

Tal confronto, na chave cômica, é significativo de implicações de classe, raça e gênero, na medida em que denota, por um lado, uma homenagem – afinal Chico Buarque é efetivamente o pai de “A Rita”, ou seja, a canção já referida no título do filme – mas, por outro, há um distanciamento dos sambistas descendentes do Quilombo da Saracura em relação ao músico de classe média-alta, branco, intelectual, musicalmente identificado com a Bossa Nova (HOMEM, 2009, p. 12), sendo, portanto, irônica a *invisibilidade* de Chico Buarque nessa história. Como se sabe, Chico Buarque é filho do historiador Sergio Buarque de Hollanda e de dona Maria Amélia, nasceu em São Paulo, estudou em colégios da burguesia paulistana, cursou Arquitetura e iniciou sua carreira artística como músico, sobretudo sob o impacto de João Gilberto e seu *Chega de saudade*, lançado em 1959. “Tão logo dominou a batida da Bossa Nova, Chico começou a compor” (WERNECK, 1989, p. 24). Lançada em 1966, em seu

primeiro LP⁸, “A Rita” está em contato com essa referência. E os versos que a canção apresenta, sobre amantes separados, distanciados, apartados, soa como uma alegoria da consciência sobre as dificuldades para a criação de “um idioma cultural comum”.

Além disso, “A Rita” também se torna sintoma de outra diferença, no caso, entre sambistas negros de gerações distintas. Vale então lembrar a cena em que a canção é cantada por Vadinho (personagem ficcional interpretado por Sidney Santiago), compositor da nova geração do samba. No contexto da narrativa, disputando com os dois veteranos da velha guarda da escola, Vadinho ganha o concurso da escolha do samba-enredo. Com a vitória, o jovem músico fica exultante e comemora o resultado, cantando e dançando com os seus jovens amigos na quadra da escola. Derrotados, Roque e Pudim reagem. Na verdade, Roque logo se conforma, como diz, “o molequinho é folgado, mas o samba é bom”. Por sua vez, o inconformado Pudim vocifera palavrões e desagravos ao novo compositor: “importado do Rio de Janeiro”.

A sequência seguinte ocorre no bar de Macaxeira. Pudim e Vadinho são os polos de conflito na cena. Acompanhados dos respectivos amigos, no balcão, Pudim questiona se é o único que ainda preserva as tradições da Bela Vista, enquanto Vadinho, em uma roda de samba no fundo do bar, canta justamente “Tradição”, de Geraldo Filme, e, logo em seguida, “A Rita”. É quando se arma uma briga entre os dois compositores das distintas gerações.

Sobre essa disputa, convém uma consideração, a partir da dissertação de Eduardo Sierra (2019), cujo mestrado em Antropologia Social focou a competição para a escolha de samba-enredo no Vai-Vai, trabalho realizado pelo viés etnográfico, em 2017 e 2018. Um dos aspectos que chamam a atenção do pesquisador é o interesse, no âmbito da organização da escola, sobre “o tipo de comunidade que querem construir e da qual querem fazer parte” (SIERRA, 2019, p. 47). Certamente por isso, no que diz respeito à competição dos sambas, há uma expectativa e atenção às composições cuja autoria vem dos compositores da escola, em contraposição àquelas que são de autores “de fora”, no sentido de que não mantêm um vínculo tradicional com a agremiação e compõem simultaneamente para diversas escolas, visando as premiações.

8 Long Play, disco de longa duração.

As eliminatórias configuram um momento crítico para a escola. Seus componentes, sejam eles músicos ou não músicos, escutam e analisam atentamente as diferentes propostas de samba-enredo e emitem opiniões que são reveladoras, não apenas de suas preferências estéticas, como também do que consideram 'o Vai-Vai ideal'. Ao defenderem um samba mais lento ou mais rápido, criado pelos compositores da escola ou de fora, revelam não apenas os valores que consideram essenciais para uma composição de qualidade, como também os princípios que supõem serem essenciais para a constituição daquela comunidade musical. Voltada para as tradições ou em sintonia com as novas práticas, fechada para novos integrantes ou aberta à participação de quem vem de fora. (SIERRA, 2019, p. 58)

Portanto, ao reclamar que Vadinho foi "importado do Rio de Janeiro", Pudim levanta uma questão que de fato retoma toda uma discussão sobre como, ao incorporar características e regimentos das escolas cariocas, as agremiações de São Paulo perderam muito de suas características originais. A esse respeito, vale o cotejo com o documentário *Samba à paulista: fragmentos de uma história esquecida* (2007) no qual, entre outros, Osvaldinho da Cuíca (que também figura na cena inicial da roda de samba em *O Pai da Rita*) lembra as origens do Vai-Vai, a partir do time de futebol Cai-Cai, além disso, recordando outras características que eram próprias dos cordões carnavalescos de São Paulo, como a corte, a baliza, os instrumentos de sopro e cordas.

No entanto, em *O pai da Rita*, o interesse em fazer convergir comunidades negras, à revelia de eventuais diferenças no tempo e no espaço, persiste. Prova disso está relacionada a outro compositor também apresentado em sua narrativa, no caso, Branca di Neve, para quem Pudim e Roque compõem um samba em sua homenagem. Vale lembrar que o paulistano Nelson Fernandes Moraes (1951-1989), artisticamente conhecido como Branca di Neve, apesar de ter morrido jovem, é uma referência sobretudo no que diz respeito ao samba-rock. Ou seja, a vertente do samba que, a partir de São Paulo nos anos 1960, conforme esclarecem Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, mistura rock, samba e ritmos caribenhos (LOPES; SIMAS, 2020, p. 270). Em uma das cenas na qual assistimos ao processo de criação de Pudim e Roque compondo um samba em homenagem ao Branca di Neve, justamente se sobressaem, nos versos da canção, as participações desse sambista em escolas do Rio e de São Paulo, integrando-se os dois espaços: "Salgueiro, Salgueiro, Salgueiro / Vai-Vai Vai-Vai / Meu gavião". Ou seja, esse samba reconcilia, no filme, espaços antes irreconciliados, criando um lugar de interseção.

Oposição ao patriarcado

Organizador do livro *Cinema negro brasileiro*, Noel dos Santos Carvalho incluiu, como capítulo dessa publicação, uma entrevista que ele mesmo realizou com Joel Zito Araújo em 2017, quando o cineasta já estava na produção de *O pai da Rita*. No início da entrevista, Carvalho destaca que os filmes de Joel Zito Araújo “articulam disposições políticas de classe, raça e gênero” (CARVALHO, 2022, p. 263). E no transcorrer da conversa percebe-se como alguns temas de fato são recorrentes na filmografia autoral do realizador. Dentre suas matrizes autorais, podemos então perceber a questão da representação das mulheres.

De fato, da mesma maneira como *O pai da Rita*, em relação à questão do samba, encontra pontos de conexão com a filmografia anterior do diretor, como já foi apontado a propósito de *A Alma Negra da Cidade*, algo análogo pode ser observado em relação ao seu interesse pelo universo das mulheres, por exemplo, em filmes tais como *Cinderelas, lobo e um príncipe encantado* (2009), *Filhas do Vento* (2005), *Eu, mulher negra* (1994) e *Almerinda, uma Mulher de Trinta* (1991), para lembrarmos alguns títulos.

Sobre *Filhas do Vento*, por exemplo, o diretor esclarece que sua consciência sobre o racismo e classe veio com sua mãe, que era de uma família negra e pobre. *Filhas do vento* é uma ficção na qual Ruth de Souza e Léa Garcia interpretam os papéis protagonistas de duas irmãs que tomam rumos diferentes na vida: uma sai de casa para realizar o seu sonho de ser atriz, enquanto a outra permanece na pequena cidade, ao lado do marido e do pai. As tramas familiares relacionadas ao passado e ao momento presente das duas irmãs, com fantasmas de racismo e sexismo acentuando o seu drama, de uma certa forma espelham a história também ficcional dos parceiros Pudim e Roque, ainda que agora em uma chave cômica.

Em *O pai da Rita*, Léa Garcia também está presente, no caso, no papel de Tia Neguita. Matriarca que, apesar da idade, conduz as relações familiares com vitalidade, integrante da velha guarda do Vai-Vai, Tia Neguita instiga o respeito de todos à sua volta, com seu poder que ao mesmo tempo emana afetuosidade. Ela é mãe de Neide e avó de Gracinha. No passado conheceu e conviveu com a assistente Rita e agora, no tempo presente, também interage com

Ritinha. É no quintal da casa de Tia Neguita que acontecem as rodas de samba onde todos se encontram. Sobre essa personagem, afirma o diretor:

Tem uma personagem para a Léa Garcia, a tia Neguita, que é da velha guarda da Vai-Vai e tem uma filha que é prostituta em busca de sua própria autonomia e estudante de literatura na PUC. Quem faz o papel é a Elisa Lucinda. E é obviamente um personagem inspirado no universo do filme *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (ARAÚJO apud CARVALHO, 2022, p. 283).

Com a voz over do próprio diretor, *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009) é um documentário que foca o turismo sexual, questionando um imaginário relacionado a mulheres e travestis brasileiras e seus sonhos de encontrar um “príncipe encantado” que possa levá-las para o exterior, sobretudo para a Europa, sendo que, para isso, o caminho recorrente é a prostituição. Joel Zito atua como pesquisador, entrevistador e comentarista no transcorrer da narrativa, deixando-se impactar afetivamente pelas histórias de vidas retratadas no longa-metragem. Como diz, “vi naquelas mulheres o que poderia ter acontecido com a minha mãe” (Ibidem, p. 278). Sua questão, que passa pela mercantilização do prazer transformado em bem de consumo, sobretudo no que diz respeito aos corpos que estão na parte inferior da pirâmide social, em especial, as mulheres negras, é confrontada sem o julgamento moral das pessoas com quem se depara.

Ao incluir a discussão sobre a prostituição de mulheres negras, de fato, *O pai da Rita* suscita questionamentos sobre o fato de que há especificidades de determinados segmentos sociais. A esse respeito, é oportuna a colocação de Djamila Ribeiro, ao informar dados implicados na invisibilidade de mulheres negras.

Segundo pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de 2016, 39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%). (RIBEIRO, 2021, p. 39)

Então é significativo que, no filme, as mulheres – Rita, Tia Neguita, Neide, Gracinha, Erica Malunguinho – são negras e agem para a desconstrução do patriarcado, com ações decisivas para isso, desde a posição que desempenham, de avó, mãe, filha, estudante,

militante política, profissional da saúde ou do sexo, sambistas. Fundamentalmente, não se constituem a partir do homem, pai ou marido, mas a partir delas mesmas. Nesse sentido, o gesto inaugural de Rita, a passista que fugiu para longe do casamento com Pudim ou Roque, decidindo criar sua filha longe do pai, é significativo de um conjunto de mulheres que buscam seus espaços de forma independente. Já no retorno de Rita, na figura de sua filha Ritinha, o confronto com a paternidade continuará, mas agora questionada em outro patamar, além do biológico. O filme, problematizando sentidos essencialistas e culturais a partir da posição das mulheres em seu enfrentamento ao sexismo, não por acaso apresenta Ritinha como profissional de saúde, enfermeira, embora ela também atue como fotógrafa, registrando, a partir do seu ponto de vista, a história à sua volta.

Em tal percurso, o patriarcado será confrontado, desconstruído, a partir dessas mulheres que conduzem ações diversas, questionando o lugar do pai, sem deixar de considerar o que elas têm a dizer para elas mesmas. Então, é oportuna a lembrança da cena em que Tia Neguita aproxima sua filha Neide e sua neta Gracinha, dizendo enfaticamente para ambas conversarem. Trata-se de uma representação na qual o lugar de fala está obviamente marcado pela condição biológica (são avó, filha e neta), mas, indo além dos laços sanguíneos, chega à própria cultura que sustenta as possibilidades de encontros e resiliência coletiva, a partir do samba, que então desponta imbuído de possibilidades feministas.

A esse respeito convém retomar uma questão problematizada por Lélia Gonzalez ao refletir sobre as mulheres negras no carnaval, ao afirmar: “de repente, a gente deixa de ser marginal prá se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil” (GONZALEZ, 1984, p. 239). De fato, no filme discutido, as mulheres não aparecem nessa chave, pelo contrário, são percebidas no contraponto, eminentemente no seu cotidiano, a partir de suas questões existenciais perpassadas por interesses pessoais e comunitários.

Espaços do samba

Seguindo para as considerações finais, gostaria de sublinhar, na chave da intermedialidade aqui experimentada como método de análise, que os filmes e as músicas

discutidos, sobretudo *O pai da Rita*, de Joel Zito Araújo, e “A Rita”, de Chico Buarque de Hollanda, em suas interrelações, demonstraram possibilidades de ampliar lugares de fala relacionados à cultura negra, com intersecções de raça, classe e gênero. Com isso, a realidade da qual emergem essas obras e suas questões, e para a qual elas retornam enquanto discursos sobre corporeidades, individualidades e sociabilidades, é tensionada pela própria formação de um circuito midiático politicamente potente e comprometido com visões de mundo transformadoras.

Nesse sentido, a ideia de “novos quilombos”, articulados a partir da cultura popular, pode indicar um horizonte de possibilidades tanto materiais quanto simbólicas. Por um lado, espaços físicos como a quadra da escola de samba e as ruas do Bixiga, por mais que tentem deslocá-las a pretexto de planejamento urbano ou outros argumentos quaisquer, persistem, espalham-se e encontram novos lugares de existência e interação, como o Aparelha Luzia. Por sua vez, no plano simbólico, em lugar da morte do isolado compositor popular, a exemplo de Espírito em *Rio, Zona Norte*, confirma-se em contrapartida uma conjunção de sambistas que, apesar de conflitos econômicos e geracionais, estão na luta para eleger os seus sambas como enredos do Vai-Vai, cientes de que são parte de um circuito midiático espetacular, no qual, entretanto, a comunidade e suas tradições são vetores incontornáveis e estimulantes.

Na comunidade, como visto, são as mulheres que conduzem as ações, na medida em que, por um lado, desconstruem a figura do pai, reiterando sistematicamente a incerteza sobre a paternidade, enquanto, além disso, participam do mundo do samba, mas sem ratificar representações preconceituosas frequentemente endossadas pela própria mídia.

Por fim, diante do exposto, e recorrendo mais uma vez a Milton Santos em suas reflexões sobre o espaço, conceito que ele reelaborou em publicações diversas, ao longo de décadas, e que aqui estou tentando projetar ao campo da produção midiática, gostaria de destacar, em síntese, a seguinte afirmação: “São os pobres, são os migrantes, as minorias que são mais capazes de ver, porque mais capazes de sentir. Por conseguinte, é um equívoco imaginar que o futuro é portado pelos mais fortes. São os mais fracos, no espaço, que têm a força do futuro” (SANTOS, 1996, p. 12).

Referências

- A ALMA negra da cidade. Produção de Joel Zito Araújo. [S. l.]: Tapiri Vídeo, 1991. 1 vídeo (30 min).
- ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- ALMERINDA, uma mulher de trinta. Produção de Joel Zito Araújo. [S. l.]: Tapiri Vídeo; TV VIVA, 1991. 1 vídeo (24 min.), son., color.
- APOSTILA convida #065: Joel Zito Araújo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (38 min). Publicano pelo canal Apostila de Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IrfcivdwF3I>. Acesso em: 6 jul. 2023.
- APÓS DEIXAR tradicional quadra no Bixiga, Vai-Vai ganha terreno na Marginal Tietê, vizinho da Águia de Ouro. *G1*, São Paulo, 4 jan. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/01/04/apos-deixar-tradicional-quadra-no-bixiga-vai-vai-ganha-terreno-na-marginal-tiete-vizinho-da-aguia-de-ouro.ghtml>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- ARAÚJO, J. Z. A. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.
- A RITA. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: Chico Buarque de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque. [S. l.]: RGE, 1966. 1 CD, faixa 3.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In*: BAZIN, A. (Org.). *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CARVALHO, N. S. (Org.). *Cinema negro brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.
- CINDERELAS, lobo e um príncipe encantado. Produção de Joel Zito Araújo. [S. l.]: Casa de criação, 2009. 1 vídeo (108 min.), son., color.
- DOZENA, A. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: Polisaber, 2011.
- EU, mulher negra. Produção de Joel Zito Araújo. São Paulo: CEBRAP, 1994. 1 vídeo (30 min.), son., color.
- FILHAS do vento. Produção de Joel Zito Araújo. Brasília, DF: Asa Cinema e Vídeo, Casa de Criação Cinema, 2004. 1 rolo de filme (35mm, 83 min.), son., color.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Brasília, DF, p. 223-244, 1984.

HOMEM, W. *Histórias de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Dicionário da história social do samba*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MONCAU, G.; STROPASOLAS, P. Vai-Vai, Quilombo Saracura e o Metrô: obra reacende luta pela memória negra no Bixiga. *Brasil de Fato*, São Paulo, 29 ago. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3QHItgK>. Acesso em: 3 nov. 2023.

NAPOLITANO, M. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 75-85, 2014.

NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodíaspóra*, Rio de Janeiro, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

O PAI da Rita. Produção de Joel Zito Araújo et al. São Paulo: Casa de Criação Cinema, Globo Filmes; Canal Brasil, 2021. 1 vídeo (100 min.), son., color.

PETHÖ, Á. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Warsaw, v. 15, n. 1, p. 165-187, 2018.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RIO, Zona Norte. Produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957. Filme (35mm, 86 min.), son., p&b.

SAMBA à Paulista: fragmentos de uma história esquecida. Uma produção de Gustavo Mello; Y Camargo; L. Freire. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, M. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. *Boletim Gaúcho de Geografia*. Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 1-9, 1996.

SIERRA, E. G. M. F. *Guerreiros da avenida*: música e competição na escola de samba. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANZ, B. Aparelha Luzia, o quilombo urbano de São Paulo. *El País*, São Paulo, 3 nov. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/01/cultura/1509557481_659286.html. Acesso em: 6 nov. 2023.

TRADIÇÃO (Vai no Bexiga pra Ver). Intérprete: Geraldo Filme. Compositor: Geraldo filme. *In*: GERALDO Filme. Intérprete: Geraldo Filme. [S. l.]: Eldorado, 1980. 1 CD, faixa 1.

WERNECK, H. Gol de letras. *In*: HOLLANDA, C. B. (Org.). *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

submetido em: 7 ago. 2023 | aprovado em: 14 out. 2023

Podcasts narrativos de não ficção: apontamentos sobre o cenário de produção espanhol

Non-fiction narrative podcasts: notes on the Spanish production scenery

*Eduardo Vicente*¹

¹ Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR-ECA-USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) pela mesma instituição. Bolsista de Produtividade PQ desde 2014. Editor da *Novos Olhares*: revista de estudos sobre práticas de recepção de produtos midiáticos (www.revistas.usp.br/novosolhares). E-mail: eduvicente@usp.br.

Resumo Este artigo busca apresentar alguns aspectos do mercado de podcasts espanhol, com foco nas produções narrativas de não ficção. Apontadas como um dos tipos de produção mais característicos do universo dos podcasts, as narrativas de não ficção atestam, como este estudo procura demonstrar, a crescente autonomia do *podcasting* enquanto cultura de produção e consumo midiático já consolidada e cada vez mais independente do rádio.

Palavras-chave Podcasts narrativos de não ficção, jornalismo literário, podcasts espanhóis.

Abstract This article seeks to present some aspects of the Spanish podcast market, focusing especially on non-fiction narrative productions. Pointed out as one of the most characteristic types of production in the podcasting universe, non-fiction narratives attest, as this study seeks to demonstrate, to the growing autonomy of podcasting as a well-established culture of media production and consumption, increasingly independent of radio.

Keywords Non-fiction narrative podcasts, literary journalism, Spanish podcasts.

Em 2024, serão completados dez anos do lançamento em outubro de 2014 do podcast estadunidense *Serial*, de Sarah Koenig. *Serial* tornou-se o grande divisor de águas da história do meio dos podcasts e permanece como o mais importante e influente podcast já produzido. Efemérides² atestam, antes de tudo, a persistência de uma tradição, a continuidade de um trajeto histórico e, embora o podcast não tenha a existência centenária do rádio, ele possui, como já apontado em 2018, “uma história e uma tradição que podem ser revisitadas no sentido de uma melhor compreensão do processo que levou essa prática ao estágio atual de cultura de produção e consumo midiático já consolidada” (VICENTE, 2018, p. 89).

Neste texto, iremos revisar essa afirmação com foco nos podcasts narrativos de não ficção – tradição à qual *Serial* se filia e na qual se concentram algumas das mais sofisticadas

² O aniversário de vinte anos do lançamento de *Daily Source Code*, produção de Adam Curry surgida em julho de 2004 e apontada, por algumas fontes, como o primeiro podcast já produzido, também pode ser listado como outra efeméride de 2024.

e aclamadas produções desenvolvidas nesse meio. Essa discussão será desenvolvida a partir do cenário de produção espanhol, objeto de pesquisa realizada pelo autor junto à Universidade Complutense de Madrid (UCM) entre os anos de 2022 e 2023³.

Ainda que a definição da Espanha como foco desta análise corresponda a uma escolha profissional e a uma trajetória pessoal, ela encontra outras justificativas. A primeira delas é a do modelo comercial de rádio mais próximo do brasileiro adotado pelo país, enquanto grande parte dos países europeus de maior tradição radiofônica – Reino Unido, França, Alemanha e Itália, entre outros – adotaram modelos públicos ou estatais, frequentemente monopolistas, de radiodifusão. Outro aspecto importante é o do significativo avanço no desenvolvimento de um setor independente e organizado de produção de podcasts que pode ser verificado na Espanha. Por conta disso, uma das perspectivas assumidas é a de que uma visão mais detalhada do cenário espanhol pode oferecer algumas indicações de caminhos para o desenvolvimento desse setor no Brasil.

Para esta discussão, é oferecida, inicialmente, uma breve apresentação do cenário de produção de rádio e podcast da Espanha, seguida de uma apresentação mais detalhada sobre a definição de podcasts narrativos de não ficção assumida pelo texto – na qual a influência do rádio público dos Estados Unidos e da tradição do jornalismo literário ganham destaque. Em seguida, é proposta uma descrição dos treze podcasts narrativos de não ficção que compõem a amostragem e, concluindo o artigo, uma análise mais abrangente dessas produções, bem como algumas reflexões sobre o tema, destacando sua relação com o desenvolvimento de um jornalismo investigativo de maior fôlego e expressividade.

O podcast na Espanha

Um fator essencial para a compreensão do desenvolvimento do podcast na Espanha é o da organização do rádio local, desde seus momentos iniciais, em grandes redes de emissoras. Dentre essas redes, destaca-se a Cadena SER, a mais importante do país e um elo fundamental para entender o desenvolvimento dos podcasts espanhóis. A história

³ Gostaria de expressar meu agradecimento aos profissionais que concederam as entrevistas citadas neste artigo, bem como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento da pesquisa que o originou, através do edital 32/2022 (Professor Visitante no Exterior) do Programa Universidade de São Paulo (USP)/Capes PrInt (2022-2023).

da rede remete aos anos iniciais do rádio espanhol e à constituição da Unión Radio, que surge em 1924 e inaugura, no ano seguinte, a Unión Radio Madrid, que se tornaria sua emissora matriz (FERNÁNDEZ SANDE, 2020). Próxima ao governo republicano, a Unión Radio é tomada pelas forças fascistas após seu triunfo na Guerra Civil Espanhola (1939) e tem sua denominação modificada para Cadena SER (*Sociedad Española de Radiodifusión*) em 1940 (HEREDERO CÁTEDRA, 2021).

Mesmo após o final da ditadura franquista, a partir de 1975, a rede manteve sua liderança no mercado radiofônico espanhol. Ainda assim, ela foi adquirida em 1992 pelo Grupo Prisa, tornando-se parte desse conglomerado de comunicação (ALMIRON; SEGOVIA, 2012). O Grupo surgiu em 1972 como proprietário do jornal *El País*, que rapidamente se tornaria o mais importante da Espanha. Sua expansão, ao longo das décadas seguintes, baseou-se em investimentos nas áreas de televisão, rádio, imprensa, publicações, mídias digitais e canais de satélite, tanto na Espanha como em outros países da Europa e da América Latina (ALMIRON; SEGOVIA, 2012). Sua atuação múltipla, mas vinculada em alguma medida ao rádio, foi também responsável por uma ação decisiva para o desenvolvimento da produção de podcasts na Espanha: a criação do Podium Podcast, em junho de 2016.

Segundo María Jesús Espinosa de los Monteros García, diretora do Podium desde sua criação:

Podium Podcast nasce dentro do processo de transformação digital de Prisa Radio⁴. O ecossistema de podcasting nos Estados Unidos provou ser frutífero e muito criativo. Prisa é líder no rádio da Espanha há 25 anos e pensamos que, se alguém iria apostar na profissionalização do podcast na Espanha – esse era o nosso grande objetivo – deveríamos ser nós. (informação verbal)⁵

Com esse objetivo, a plataforma dedicou-se ao financiamento e à disponibilização de podcasts originais, tanto surgidos de iniciativas próprias quanto das propostas de realizadores independentes. Mas as produções do Podium deveriam atender a alguns

4 Prisa Rádio é a divisão do grupo que congrega a Cadena SER e outros investimentos radiofônicos do grupo dentro e fora da Espanha.

5 No original: "*Podium Podcast nace dentro del proceso de transformación digital de Prisa Radio. El ecosistema del podcasting en Estados Unidos estaba demostrado ser fructífero y muy creativo. Prisa es líder en radio en España durante 25 años y pensamos que si alguien debía apostar por la profesionalización del podcast en España – ese era nuestro gran objetivo – debíamos ser nosotros*". Depoimento de María Jesús Espinosa de los Monteros García concedido ao autor em 15 de fevereiro de 2018.

requisitos fundamentais: “inovação formal na narrativa (não pretendemos fazer programas de rádio), preferencialmente conteúdos atemporais, com vocação universal e com a maior qualidade sonora possível”⁶.

Assim, Podium acabou por demarcar um distanciamento entre o podcast e o rádio espanhol, e, não por acaso, podcasts narrativos de não ficção estiveram entre os seus primeiros investimentos. Esse foi o caso de *Le Llamavan Padre*⁷, série de sete episódios, roteirizada e dirigida por José Ángel Esteban a partir do livro-reportagem homônimo de Carles Porta, que foi disponibilizada em junho de 2016. A série, que apresenta a investigação de um caso de pederastia ocorrido na Catalunha, recebeu menção especial nos Premios de Periodismo Ortega y Gasset 2017 (EL PAÍS, 2017).

Outra ligação do Grupo Prisa e, mais especificamente, da Cadena SER com o universo dos podcasts espanhóis é o Premio Ondas. Surgido em 1954 como uma premiação voltada exclusivamente ao rádio espanhol, ao longo dos anos o Ondas acabou criando categorias que contemplavam o rádio internacional, a televisão, o cinema, a música e, a partir de 2017, também os podcasts⁸. Contemplados inicialmente através da categoria “melhor podcast, programa, webradio ou plataforma de transmissão digital”⁹, os podcasts passaram a contar, a partir de 2021, com uma premiação exclusiva, Ondas Globales del Podcast, dividida em dezesseis categorias, que já surgiu como a mais importante do gênero em língua espanhola¹⁰. As premiações, além de oferecerem maior visibilidade ao universo dos podcasts, constituem-se também como uma instância de legitimação e consagração artística e profissional, que aproxima o podcast de outros meios já tradicionais, além de destacar o trabalho de autores e empresas produtoras.

6 No original: “Innovación formal en la narrativa (no buscamos hacer programas de radio), contenidos preferiblemente atemporales, con vocación universal y con la mayor calidad de sonido posible”. Depoimento de María Jesús Espinosa de los Monteros García concedido ao autor em 15 de fevereiro de 2018.

7 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/5ANC3vsWqyBuHoV7fyh79S>. Acesso em: 19 dez. 2023.

8 Disponível em: <https://premiosondas.com/historia/>. Acesso em: 18 out. 2023.

9 No original: “mejor podcast, programa, webradio o plataforma de emisión digital”. Disponível em: https://cadenaser.com/ser/2017/10/18/sociedad/1508332896_918361.html. Acesso em: 18 out. 2023.

10 Disponível em: <https://www.huffingtonpost.es/life/la-iii-edicion-premios-ondas-podcast-abre-inscripciones.html>. Acesso em: 18 out. 2023.

Um outro ponto fundamental para a compreensão do desenvolvimento da produção de podcasts na Espanha é a existência de uma comunidade de *hispano hablantes* composta, em 2023, por aproximadamente 600 milhões de pessoas, com o espanhol sendo a língua oficial de 21 países e a quarta mais falada do mundo (MORALES, 2023). Evidentemente, essa condição dá um alcance muito mais amplo aos podcasts produzidos na Espanha, além de possibilitar a produtores e plataformas locais estabelecerem-se como espaços privilegiados para a produção de conteúdos voltados para outros países *hispano hablantes*.

Esse contexto foi determinante para o surgimento de um consistente ecossistema de produção de podcasts na Espanha, atualmente formado por dezenas de empresas. Ele é composto, por exemplo, por plataformas de streaming voltadas exclusivamente para produções em língua espanhola, como: iVoox¹¹, criada em 2008 e dedicada exclusivamente à disponibilização de conteúdo; Cuonda¹², surgida em 2016 como espaço de disponibilização e produção de conteúdos jornalísticos a partir de iniciativa do Tow Knight Center for Entrepreneurial Journalism da City University of New York (CUNY); Podimo¹³, serviço premium por assinatura focado na produção e disponibilização de podcasts originais presente na Espanha desde 2020¹⁴; Sonora¹⁵, surgida em 2022 por iniciativa do conglomerado de comunicações espanhol Atresmedia e operada nos mesmos moldes de Podimo; e da já citada Podium. A Espanha, evidentemente, conta também com plataformas internacionais que hospedam produções em diferentes línguas, como Spotify, Deezer, Amazon Music e Apple Podcast, que oferecem conteúdo aberto, e Audible e Storytel, que trabalham exclusivamente com conteúdo premium (pago).

Alimentando essas plataformas, temos uma rede composta por várias dezenas de produtoras, que vão desde empresas já tradicionais do mercado – que acrescentaram os podcasts à gama das produções em áudio e vídeo que já ofereciam – àquelas dedicadas

11 <https://www.ivoox.com/en/>.

12 <https://cuonda.com/>.

13 <https://podimo.com/es>.

14 Podimo é uma empresa de origem dinamarquesa presente em mais de vinte países, conforme: <https://podimo.com/es/about>. Acesso em: 11 nov. 2023.

15 <https://www.sonora.com/>.

exclusivamente a esse segmento específico e surgidas a partir de seu crescimento. Além de produtoras independentes – o grupo mais numeroso –, há empresas associadas a grupos ou a veículos de comunicação como jornais, revistas e emissoras de rádio. Não será fornecida aqui uma listagem mais detalhada dessas produtoras, mas diversas delas serão citadas na apresentação dos podcasts narrativos de não ficção oferecida mais adiante¹⁶.

Podcasts narrativos de não ficção da Espanha

O termo “podcasts narrativos de não ficção”, adotado neste texto, é uma denominação de uso corrente na Espanha, onde os podcasts são tradicionalmente subdivididos em três categorias principais: podcasts conversacionais (palestras-debates, entrevistas e monólogos); podcasts narrativos de não ficção (documentários, reportagens, *true crime*, ensaios, notícias e podcasts de autoajuda ou desenvolvimento pessoal) e ficção narrativa (PEDRERO, 2023). Porém, a amostragem apresentada aqui também levou em conta uma definição mais específica dessas produções, inspirada na afirmação de Ira Glass sobre o programa *This American Life*:

As histórias que fazemos são realmente centradas nos personagens, seguindo a mesma estrutura, uma estrutura literária, que uma história de ficção pode ter. A história precisa de um personagem, um personagem com o qual você se identifique, que interage com outros personagens de uma maneira muito específica, e há conflito, mudança e resolução (e nem sempre a parte da resolução) inerentes à história. Os personagens mudam, crescem, aprendem algo novo e surpreendente. (ABEL; GLASS, 2012, p. 3, tradução nossa)¹⁷

Assim, foram privilegiadas séries com personagens complexos, que apresentam uma estrutura mais intrincada na sua divisão em episódios e nas quais o narrador, como aponta Márcia Detoni (2018, p. 37) ao discutir o programa de Ira Glass: “[...] se coloca como um contador de histórias. Não tem mais a impessoalidade solene da ‘voz de Deus’, nem a postura objetiva do repórter”.

¹⁶ Uma amostra ampla desse cenário é oferecida por Luis Miguel Pedrero (2023).

¹⁷ No original: “The stories that we do are really character-driven, that they follow the same structure, a literary structure, that a fiction story might. The story needs one character, a character that you identify with, who interacts with other characters in a very specific way, and there’s conflict, change, and resolution (and not necessarily always the resolution part) inherent to the story and the characters change and they grow and they learn something new, and surprising”.

Essa aproximação com o trabalho de Ira Glass não é casual, sendo importante sublinhar o vínculo entre os podcasts narrativos de não ficção no modelo que privilegiamos no artigo e *This American Life*¹⁸, programa criado por Glass, em 1995, para a emissora pública WBEZ (Chicago) e distribuído pela National Public Radio (NPR) – o sistema público de rádio dos Estados Unidos – para centenas de emissoras. Ainda que o programa seja disponibilizado também como podcast desde 2005, sua influência sobre esse meio se consolidou principalmente a partir do surgimento do já citado *Serial*¹⁹, de 2014, podcast de doze episódios²⁰ no qual Sarah Koenig segue basicamente a mesma proposta de *This American Life* na cobertura de um único caso. Koenig era uma das produtoras do programa antes de criar seu próprio podcast. Com essa fórmula,

Serial conquistou alguns dos principais prêmios de jornalismo dos Estados Unidos como Peabody, Edward R. Murrow, duPont-Columbia, Scripps Howard e Silver Gavel Award for Media and the Arts, tornando-se um marco na história do podcasting pelo seu grande sucesso. (VICENTE, 2018, p. 99)

Também *Radioambulante*²¹, de 2011, pode ser mencionado aqui como outra referência importante para os podcasts narrativos de não ficção, especialmente para os falados em espanhol. Criado por Daniel Alarcón nos Estados Unidos, *Radioambulante* é produzido em espanhol, em um modelo muito próximo ao de *This American Life*, e reúne histórias de toda a América Latina (VICENTE; SOARES, 2021).

Um outro ponto importante a destacar é a forte relação de *This American Life* com o jornalismo narrativo (VICENTE, 2018), o que, como será discutido mais adiante, distancia essa produção, em alguma medida, da tradição do rádio. Também vale observar que, em relação ao rádio, *This American Life*

[...] representa uma experiência bastante singular, distanciada da tradição dominante, no universo dos podcasts ele se constitui, ao lado do jornalismo narrativo que representa,

18 Disponível em: <https://www.thisamericanlife.org/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

19 Disponível em: <https://serialpodcast.org/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

20 A primeira temporada do podcast, dedicada ao caso Adnan Syed.

21 Disponível em: <https://radioambulante.org/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

numa referência fundamental para produções de diversos países, tendo inspirado alguns dos mais conhecidos e premiados podcasts do mundo. (VICENTE, 2018, p. 105)

Assim, a questão da autonomia que se busca apontar neste texto não deve ser tomada como uma medida de separação absoluta entre rádio e podcast, mas como uma forma de demonstrar a crescente independência desse último, que passa a elaborar, de forma cada vez mais própria, as tradições inicialmente absorvidas do rádio. Ao mesmo tempo, é importante também entender o podcast como espaço de difusão internacional de tradições radiofônicas nacionais e locais, como o próprio desenvolvimento dos podcasts narrativos de não ficção aqui retratados demonstra. Essa é também uma das razões para a escolha deste texto em discutir essa tradição a partir de como se desenvolveu na Espanha, e não nos Estados Unidos, seu país de origem²².

Outro ponto considerado para a seleção foi a sofisticação técnica das produções aqui reunidas, que, em geral, contam com trilha musical original e com um(a) profissional responsável pelo "*diseño de sonido*", ou seja, pela seleção de ruídos, ambientes, músicas e toda a gama de elementos que criam a identidade sonora da série.

A escolha dos treze podcasts que ilustram esta pesquisa foi feita a partir de diversos fatores. Busca-se, antes de tudo, apresentar a diversidade temática encontrada em trabalhos de produção mais recentes da Espanha, sendo oito das produções listadas lançamentos de 2022 ou mais recentes, e apenas uma anterior a 2020 (*Las tres muertes de mi padre*, de 2018). Além disso, a amostragem busca levar em conta a diversidade de produtores, mesclando trabalhos mais independentes a outros ligados a grandes plataformas de streaming ou conglomerados de comunicação. Também se buscou incluir na amostra trabalhos de realizadores de maior relevância e produções que obtiveram premiações e maior impacto junto à crítica.

Outro fator decisivo foi a opção por podcasts produzidos na Espanha e voltados exclusivamente ao contexto desse país. Embora a questão da existência de uma ampla comunidade *hispano hablante* seja, como vimos, fundamental para a compreensão da

22 A tradição dos podcasts narrativos de não ficção estadunidenses é discutida em maior detalhe por Vicente e Soares (2021), que também oferecem uma análise de dois episódios de *Radioambulante*.

atuação de plataformas e produtoras espanholas, optou-se por não incluir na amostra podcasts voltados a países latino-americanos, para evitar uma excessiva ampliação do escopo da análise. Um outro fator a se destacar é o da grande quantidade de trabalhos existente, que permitiu a eleição de uma significativa amostragem de produções altamente complexas, mesmo quando consideradas apenas as realizações mais recentes²³.

1. *De eso no se habla*²⁴: criado, dirigido e produzido por Isabel Cadenas Cañón, é “um podcast narrativo de não ficção, a meio caminho entre crônica, ensaio e documentário, que tenta ligar os pontos entre silêncios pessoais e silêncios coletivos”²⁵. O trabalho, uma produção independente, foi um dos vencedores do edital de financiamento Google PRX & Google Podcasts Creation Program de 2020. É uma das duas produções aqui incluídas que é composta basicamente por episódios isolados. Os “silêncios” do podcast são representados por histórias reprimidas, especialmente de mulheres (refugiadas, encarceradas), e/ou pelo contexto político repressivo da ditadura franquista (1939-1975). Em um episódio sobre a vida em presídios femininos da Espanha, “Seis barrotes”, o gravador é deixado com uma das encarceradas, que registra seu cotidiano na prisão. O mesmo acontece em “Jadiya”, episódio gravado por uma moradora de um campo de refugiados no Marrocos. Nos episódios mais tradicionais, Isabel é bastante presente como narradora, mas sempre com a preocupação de ressaltar a história dos personagens do episódio. São relatos bastante pessoais, mas fortemente conectados com importantes questões políticas e sociais do país – por isso a menção a silêncios pessoais e coletivos. O episódio “Preguntan por ti” recebeu “*Mención especial del jurado*” do Premio Ondas de 2020, por “sua capacidade

23 Numa busca pela plataforma Podium, é possível encontrar algumas dezenas de séries dentro da caracterização de produções narrativas de não ficção aqui proposta.

24 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/2GXXx3CNGH7pOxleH8ak7U>. Acesso em: 20 dez. 2023.

25 No original: “*Un podcast de no ficción narrativa, a medio camino entre la crónica, el ensayo y el documental, que trata de unir los puntos entre los silencios personales y los silencios colectivos*”. Texto de apresentação do podcast. Disponível em: <https://deesonosehabla.com/el-proyecto/>. Acesso em: 23 out. 2023.

de deslumbrar tornando grande uma pequena história”²⁶. O podcast teve uma temporada inicial em 2020 e foi retomado em 2023.

2. *La historia es ayer*²⁷: criação da produtora independente El Extraordinario, é escrita e dirigida por Marcos H, foi lançada em novembro de 2021 e teve duas temporadas até o momento. Também é composta por episódios isolados. Trata-se da única produção desta lista voltada para a divulgação científica, envolvendo história e arqueologia. Os episódios têm uma narrativa complexa que busca conectar questões do passado histórico ao presente espanhol. Há momentos de humor e ficcionalização, mas, principalmente, uma constante reflexão sobre o contemporâneo a partir das pesquisas arqueológicas discutidas no programa. Como descreve a apresentação do podcast:

Descubra como um tijolo do século 16 venceu a Ikea e como o VHS foi o precursor da Netflix. Viaje milhares de anos no tempo escavando alguns metros de terra com o arqueólogo Alfredo González Ruibal. E juntos exploraremos o que os objetos dizem sobre nós para chegar ao mais profundo da condição humana.²⁸

3. *Las tres muertes de mi padre*²⁹: com texto e apresentação de Pablo Romero, a série é composta por cinco episódios e foi lançada em junho de 2018. É a produção mais antiga entre as listadas aqui. Ela apresenta a investigação feita por Pablo, a partir de 2013, em torno da morte de seu pai, militar assassinado num atentado do grupo terrorista *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA – Pátria Basca e Liberdade, em português) em 1993. As “*tres muertes*” referem-se à quase prescrição do caso em 2013 e ao desinteresse do Estado na continuidade da investigação ou mesmo na preservação dos arquivos

26 No original: “*Su capacidad para deslumbrar haciendo grande una pequeña historia*”. Disponível em: https://cadenaser.com/ser/2020/10/28/sociedad/1603883461_299277.html. Acesso em: 23 out. 2023.

27 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0snq7rUUXAjiVw25cnnGU9>. Acesso em: 20 dez. 2023.

28 Apresentação do podcast. No original: “*Descubre cómo un ladrillo del siglo 16 se adelantó a Ikea y cómo el VHS fue el precursor de Netflix. Viaja miles de años en el tiempo excavando unos pocos metros de tierra junto al arqueólogo Alfredo González Ruibal. Y juntos exploraremos lo que los objetos cuentan de nosotros para llegar a lo más profundo de la condición humana*”. Disponível em: <https://elextraordinario.com/series/la-historia-es-ayer/>. Acesso em: 23 out. 2023.

29 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1Sj5HE8JVfK5LuAvg6WRF3>. Acesso em: 20 dez. 2023.

relacionados às atividades do ETA. A série recebeu o Premio Ondas de 2018 e foi produzida pela plataforma Cuonda.

4. *Los papeles*³⁰: ao longo de seus cinco episódios, a série trata de um escândalo de corrupção envolvendo o Partido Popular (PP), centrado na figura de Luis Bárcenas, seu tesoureiro. O caso foi revelado em 2013 pelo jornal *El País*, e o podcast recupera tanto a trama de corrupção em si (com gravações da época e entrevistas) quanto as manobras do governo de Mariano Rajoy (2011-2018) para tentar encobrir o caso. O podcast é dirigido e apresentado por Alvaro de Cózar e produzido por TrueStory, produtora da qual Alvaro é um dos cofundadores. Lançado em 2021, tornou-se a primeira produção do projeto de podcasts El País Audio, mantido pelo periódico (CÓZAR, 2021).
5. *Misterio en la Moraleja*³¹: série de cinco episódios lançada em 2022 e apresentada por Eva Lamarca. De tom um tanto humorístico, foi desenvolvida em torno da tentativa de Lamarca de descobrir a identidade do único votante em Podemos na seção eleitoral mais rica do sofisticadíssimo bairro de La Moraleja, em Alcobendas (comunidade de Madrid)³². Eva é a grande personagem da série, entrevistando empresários, socialites, ex-jogadores do Real Madrid e se inspirando na literatura de Agatha Christie para sua investigação. O podcast foi escrito por ela em parceria com Alvaro de Cózar e também produzido por TrueStory, para o Spotify. A série recebeu o Premio Ondas de melhor podcast de 2022³³.
6. *Compañeros: la historia de Podemos*³⁴: série de seis episódios sobre a trajetória de Podemos, partido político de esquerda fundado em 2014. O podcast traz diversos depoimentos de ex-membros do partido e se vincula principalmente à

30 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/6mFfD0StwRkwxmhGuQN2Eh>. Acesso em: 20 dez. 2023.

31 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/4wBAhAvoZlEPceWMNHi9t>. Acesso em: 20 dez. 2023.

32 Podemos é tido como um dos partidos mais à esquerda do espectro político espanhol.

33 Disponível em: <https://cadenaser.com/nacional/2023/03/02/en-directo-conoce-los-ganadores-a-los-premios-ondas-globales-del-podcast-de-2023-cadena-ser/>. Acesso em: 23 out. 2023.

34 Disponível em: <https://www.sonora.com/companeros.-la-historia-de-podemos./63a19b324353cc000150b7e4>. Acesso em: 20 dez. 2023.

polêmica trajetória de Pablo Iglesias, que foi o secretário geral do partido desde sua fundação até 2021, momento em que abandonou a política. O podcast foi lançado em 2022 e está disponível exclusivamente aos assinantes da plataforma Sonora. A produção é dirigida por Rafael Méndez.

7. *Costa Nostra*³⁵: produção de 2023, *Costa Nostra* apresenta o “lado obscuro” da Costa do Sol, a idílica e luxuosa região turística localizada na costa mediterrânea da Espanha. O podcast discute a ação dos diferentes grupos criminosos internacionais presentes na região, considerada pela Europol como uma das mais violentas da Europa. O podcast é baseado no livro homônimo de Miguel Díaz e Antonio Romero³⁶ e tem apresentação de Antonio Pampliega e produção de La Maldita/Wondery³⁷ para a Amazon Music.
8. *Chapapote: la mancha del Prestige*³⁸: podcast lançado em 2022, por ocasião do vigésimo aniversário do naufrágio do Prestige, o petroleiro de bandeira das Bahamas que afundou no litoral norte da Espanha, na região da Galícia, causando o maior desastre ambiental da história do país. *Chapapote* é uma produção de quatro episódios de Podium Podcast para a Cadena SER. O trabalho reúne áudios de arquivo da própria Cadena SER, além de entrevistas com moradores, políticos e voluntários no processo de limpeza do litoral. A narração é de Manuel Burque e o roteiro é de Manu Tomillo.
9. *Prestige, cuando el mar se quedó mudo*³⁹: com narração de Ana Pardo de Vera e roteiro de Paola Obelleiro, é outra das produções surgidas em 2022, por ocasião dos vinte anos do naufrágio do Prestige, nesse caso devida a La Maquina Blanda, produtora vinculada ao podcast *Carne Cruda*, de Javier

35 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/645xB9BSobGh9VHtThosYO>. Acesso em: 20 dez. 2023.

36 Disponível em: <https://lamaldita.tv/en/costa-nostra/>. Acesso em: 23 out. 2023.

37 La Maldita é uma produtora com escritórios em Madrid e Buenos Aires, que produz séries, filmes, documentários e podcasts. Wondery é talvez a mais importante produtora de podcasts estadunidense e foi adquirida pela Amazon Music em 2020.

38 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1emDXP6c51As9OWl0tahnW>. Acesso em: 20 dez. 2023.

39 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/6ecrzA6TT5hSE5ViKpTqrU>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Gallego⁴⁰. Ao longo de seus quatro episódios, a série foca principalmente nas reações da população tanto à tragédia (na forma da organização local de voluntários para a limpeza do litoral) quanto à campanha de desinformação em relação ao caso promovida pelo Governo Aznar. A produção, definida como “um híbrido entre jornalismo e teatro radiofônico” (PRAZA PÚBLICA, 2022), recria ambientes, dramatiza relatos e mescla depoimentos e narrações a trechos da obra *N.E.V.E.R.M.O.R.E.* (2021), do grupo teatral Chévere⁴¹.

10. *XRey*⁴²: produção de The Story Lab Spain⁴³, exclusiva para o Spotify, teve duas temporadas entre 2020 e 2021 (dezessete episódios no total). A primeira temporada discute a complexa trajetória do Rei Juan Carlos I a partir de sua abdicação, ocorrida em junho de 2014. O trabalho traz diversos depoimentos de políticos, assessores e jornalistas, e revisita alguns dos escândalos que marcaram seu reinado (1975-2014), bem como os esforços para a sua ocultação. Na segunda temporada, o foco se volta para seu filho e sucessor, Felipe VI. O roteiro, direção e narração são de Álvaro de Cózar. A produção recebeu o Premio Ondas de 2020.
11. *Muerte en el salvaje Ourense*⁴⁴: produção que investiga a morte suspeita de Celso Blanco, um policial encontrado morto em sua sala na delegacia de polícia de Ourense, uma província da Comunidade Autônoma da Galícia, em 2016. A investigação acompanha o caso de desaparecimento de armas da delegacia e toda a trama de corrupção policial que envolve a morte de Celso. A produção é de 2022, tem quatro episódios e é vinculada ao diário digital de jornalismo independente *El Confidencial*, sendo a versão em podcast da investigação

40 *Carne Cruda* surgiu em 2009 como um programa de rádio convencional, veiculado inicialmente pela Rádio Nacional de España (RNE) e, depois, pela Cadena SER. Segundo seu criador, Javier Gallego, em depoimento concedido ao autor em 9 de janeiro de 2018, a opção pela disponibilização exclusivamente como podcast, iniciada em 2014, foi a solução encontrada para manter a independência do programa diante das pressões políticas enfrentadas dentro das emissoras.

41 Peça teatral criada em 2020 e relacionada à pandemia da covid-19, *N.E.V.E.R.M.O.R.E.* é também uma referência ao poema de Edgar Allan Poe.

42 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/43tAQJl2IVMzGoX3TcmQyL>. Acesso em: 20 dez. 2023.

43 The Story Lab é uma produtora de vídeo e áudio sediada em Londres e com escritórios em quinze países.

44 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/5HUt21eh8Zdj3LVE6Mk4Ik>. Acesso em: 20 dez. 2023.

desenvolvida pela publicação⁴⁵. A série é produzida por La Maquina de Luz, uma produtora espanhola independente de áudio e vídeo.

12. *GAL: el triangulo*⁴⁶: série de 2021, disponibilizada exclusivamente em Podimo, que investiga a atuação dos Grupos Terroristas de Liberación (GAL) nos anos 1980 contra o ETA. A ação dos GAL envolveu sequestros, torturas e assassinatos... Uma guerra suja muitas vezes encoberta por autoridades do governo espanhol. A apresentação é de Antonio Rubio, um jornalista que investiga o tema desde longa data. Através de sua investigação, o podcast “revela com exclusividade documentos secretos, áudios inéditos e alguns dos segredos mais bem guardados sobre o terrorismo de Estado que devastou o País Basco francês e espanhol na década de 80”⁴⁷. *GAL* recebeu o prêmio Ondas Globales de melhor podcast narrativo de não ficção de 2022. A produção é de El Cañonazo e The Facto Productions, produtoras independentes espanholas.
13. *Igor El Ruso*⁴⁸: produção de Podium, de 2020, o podcast traz, ao longo de seus cinco episódios, uma investigação sobre o sérvio Norbert Feher, residente na Espanha e conhecido como “Igor El Ruso”. Feher foi preso em 2017 por seu envolvimento no assassinato de três pessoas na província espanhola de Teruel. A jornalista Patricia Peiró reconstitui a trajetória de crimes de Feher, entrevistando policiais, advogados, promotores e jornalistas da Espanha, Itália e Sérvia⁴⁹.

Algumas reflexões

A amostragem buscou reunir, como já apontado, tanto produções financiadas por grandes plataformas (Podium, Spotify, Amazon, Sonora) quanto trabalhos de caráter

45 Uma apresentação ilustrada da investigação é oferecida em: https://www.elconfidencial.com/espana/2022-12-05/muerte-en-el-salvaje-ourense-quien-mato-al-agente-celso_3528293/. Acesso em: 20 dez. 2023.

46 Disponível em: <https://podimo.com/es/shows/gal-el-triangulo>. Acesso em: 20 dez. 2023.

47 No original: “Revela en exclusiva documentos secretos, audios inéditos y algunos de los secretos mejor guardados sobre el terrorismo de Estado que azotó el País Vasco francés y español en los 80”. Disponível em: <https://podimo.com/es/blog/premio-ondas-podcast-gal-triangulo-eta-guerra-sucia-gobierno>. Acesso em: 28 out. 2023.

48 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/6gTSroy2V5zlppuRYtLzvj>. Acesso em: 20 dez. 2023.

49 Disponível em: <https://open.spotify.com/show/6gTSroy2V5zlppuRYtLzvj>. Acesso em: 28 out. 2023.

mais independente, mostrando o amplo leque de espaços de produção de podcasts existente na Espanha. Um importante aspecto a destacar do conjunto apresentado é sua também já citada diversidade temática. Em função da valorização dessa diversidade, produções voltadas ao *true crime* – certamente o segmento dos podcasts narrativos de não ficção mais popular na Espanha⁵⁰ – estão pouco representadas na amostra⁵¹, que buscou incluir podcasts de divulgação científica (*La historia es ayer*), produções de cunho mais autoral (*De eso no se habla*, *Las tres muertes*, *Moraleja...*) e/ou resultantes da investigação jornalística – seja ela original ou adaptada de livros-reportagem – de casos de grande repercussão social e política, envolvendo temas como corrupção, catástrofes ecológicas, guerra civil, terrorismo, violência de Estado, escândalos da monarquia, entre outros. Consequentemente, alguns dos podcasts apresentados são, inclusive, vinculados a veículos jornalísticos já consolidados, como *El Confidencial*, *El País* e *Carne Cruda*.

Assim, outro aspecto que se destaca na mostra é a forte ligação do formato narrativo de não ficção com um jornalismo de profundidade, baseado em investigações amplas e na revelação de fatos novos e informações originais. É também importante ressaltar o papel que esses podcasts estão desempenhando num processo de recuperação histórica, lançando luz sobre momentos tenebrosos da Espanha, como a Guerra Civil, os crimes da longa ditadura franquista e a onda de atentados do grupo terrorista ETA nos anos 1980. Desse modo, eles estão ajudando na superação do longo silêncio imposto sobre atrocidades cometidas e na revelação de omissões e abusos do Estado. Nesse contexto, é interessante observar a forma como o podcast tem sido usado por diferentes veículos jornalísticos como canal adicional de comunicação com o público, apto a oferecer uma versão ampliada ou mais acessível das reportagens realizadas, como demonstra a associação entre o podcast *Muerte en el salvaje Ourense* e a cobertura do caso feita pela revista *El Confidencial*.

No que se refere à relação entre rádio e podcast, a amostra nos traz algumas revelações interessantes. Por exemplo, diversos de seus realizadores nunca tiveram

50 Uma situação que certamente se repete no Brasil. No caso espanhol, Spotify (<https://chartable.com/charts/spotify/spain-true-crime>) e Apple Podcast (<https://chartable.com/charts/itunes/es-true-crime-podcasts>), por exemplo, trazem rankings exclusivos de podcasts de *true crime*, que também são destacados por plataformas como iVoox (<https://www.ivoox.com/blog/true-crime-los-mejores-podcasts-de-crimes/#Crims>) e sites especializados como PodcastyRadio.es (<https://www.podcastyradio.es/p/crimenes-reales/>).

51 Através, principalmente, de *Igor el Ruso* e *Muerte en el salvaje Ourense*.

qualquer vínculo com o universo radiofônico. Alvaro de Cózar, por exemplo, vinculado a três dos podcasts listados (*Los Papeles*, *Moraleja*, *XRey*) e, muito provavelmente, o mais premiado dos realizadores de podcasts narrativos de não ficção espanhóis, nunca teve qualquer experiência anterior com o rádio (informação verbal)⁵², tendo desenvolvido grande parte de sua carreira no *El País*, jornal pelo qual se tornou um dos contemplados pelo Premio Ortega y Gasset de periodismo 2014⁵³. Também Pablo Romero (*Las tres muertes de mi padre*) relata não ter tido qualquer relação com o rádio antes de se envolver com a produção do podcast (informação verbal)⁵⁴. Em relação à influência da tradição dos podcasts narrativos estadunidenses, ambos destacaram, nos depoimentos concedidos para esta pesquisa, a inspiração de *Serial* para suas decisões de se dedicarem à produção de podcasts. Isabel Cárdenas Cañon, criadora de *De eso no se habla*, também fez sua primeira incursão no universo sonoro através da produção do episódio “Las hijas de Maria Senhorinha”, do podcast *Radioambulante* (VICENTE; SOARES, 2021).

Mesmo os podcasts *Chapapote* e *Prestige*, que estão mais diretamente ligados ao rádio – através da Cadena SER e de *Carne Cruda*, respectivamente – acabam confirmando o distanciamento entre podcasts narrativos de não ficção e emissoras de rádio. *Chapapote* se vale de registros sonoros dos arquivos da Cadena SER, mas numa produção original, não veiculada pela rede e que – seguindo os preceitos de inovação formal e distanciamento do rádio já apontados por Maria Jesús Espinosa, diretora de Podium – não remete às atividades de suas emissoras. Já *Prestige* apresenta uma estrutura completamente diferente da de *Carne Cruda*, que utiliza o formato de um programa radiofônico de variedades e simula uma transmissão ao vivo⁵⁵. Em relação ao último aspecto, vale destacar que a transmissão ao vivo, característica de grande parte da programação radiofônica tradicional, também é um aspecto a se considerar ao apontar o distanciamento do podcast narrativo de não ficção do rádio convencional. O formato narrativo implica um considerável

52 Depoimento de Alvaro de Cózar concedido ao autor em 18 de janeiro de 2023.

53 Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/02/sociedad/1396451560_847458.html. Acesso em: 20 dez. 2023.

54 Depoimento de Pablo Romero concedido ao autor em 14 de fevereiro de 2023.

55 Disponível em: <https://www.eldiario.es/carnecruda/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

trabalho de pré-produção, produção e pós-produção para sua realização, que envolve, entre outras atividades:

Uma aprofundada pesquisa sobre o tema, captação e gravação de eventos ou entrevistas em diferentes ambientes, obtenção de arquivos sonoros preexistentes, organização e transcrição dos áudios, redação e gravação das narrações que irão conduzir a história, e edição final de um programa que poderá contar, ainda, com músicas, vinhetas e efeitos sonoros variados. (VICENTE; SOARES, 2021, p. 259)

Trata-se, portanto, de um modelo de produção de difícil sustentação dentro da programação ininterrupta do rádio tradicional e, também, pouco viável economicamente dentro do modelo de rádio comercial. Deve-se considerar, ainda, que os podcasts narrativos de não ficção são fortemente baseados no texto escrito, exigindo um complexo trabalho de redação que, muito provavelmente, representa o aspecto mais fortemente autoral de sua produção. Nesse sentido, a vinculação dos podcasts narrativos de não ficção ao universo do jornalismo narrativo – como obra autoral e, em boa medida, literária – mais até do que ao do jornalismo radiofônico, pode ser um caminho para a melhor compreensão de suas especificidades e de seu distanciamento em relação à tradição radiofônica.

Em reforço a esse ponto, Pablo Romero afirma que o grande esforço na produção de *Las tres muertes de mi padre* foi efetivamente na produção do roteiro, que necessitou de cinco versões para chegar àquela que ele considerou como a final (informação verbal)⁵⁶. O trabalho de produção sonora em si, segundo Romero, foi bem mais simples. José Ángel Esteban (informação verbal)⁵⁷, por sua vez, ao descrever as influências que orientaram seu trabalho na adaptação do livro-reportagem de Carles Porta para o podcast *Le llamaban padre*, citou exclusivamente o jornalismo literário, afirmando ter pouca relação com o rádio e quase nenhum conhecimento da tradição de podcasts dos Estados Unidos.

O breve olhar oferecido aqui sobre podcasts narrativos de não ficção espanhóis buscou tanto apresentar alguns aspectos do cenário de produção da Espanha, como apontar para a questão da crescente autonomia do podcast no sentido da constituição de uma

⁵⁶ Depoimento de Pablo Romero concedido ao autor em 14 de fevereiro de 2023.

⁵⁷ Depoimento de José Ángel Esteban concedido ao autor em 5 de janeiro de 2018.

tradição própria. Em relação a esse último ponto, a intenção foi demonstrar como uma produção surgida no rádio público estadunidense, que teve suas características reproduzidas e difundidas através de podcasts na Espanha, levou ao desenvolvimento de uma tradição local no jornalismo espanhol, servindo como fonte de inspiração para a produção de podcasts por profissionais não vinculados anteriormente ao rádio. Assim, no caso espanhol, a produção de séries no formato narrativo de não ficção, dentro das características sublinhadas neste texto, aponta uma crescente autonomia do podcast local em relação ao rádio, que podemos definir como sua “mídia de origem”.

Essa autonomia também se traduziu em legitimidade – expressa no surgimento de premiações específicas para o podcast e, mais importante ainda, na migração de profissionais já consagrados no jornalismo impresso para esse novo espaço de produção. Com isso, os podcasts narrativos de não ficção se tornaram um espaço privilegiado de investigação jornalística e reflexão crítica sobre importantes aspectos do passado e do presente da Espanha.

Nesse processo, as possibilidades de expressão oferecidas pelo podcast têm permitido a visibilização de histórias individuais e coletivas, de indivíduos e grupos estigmatizados ou vulneráveis, apontando o potencial da prática do *podcasting* no desenvolvimento de um jornalismo de profundidade que se mostre capaz de mobilizar a imaginação e as emoções de seu público ouvinte, sem resvalar na superficialidade ou num subjetivismo excessivo.

Referências

ABEL, J.; GLASS, I. *Radio: an illustrated guide*. Chicago: WBEZ Alliance, 2012.

ALMIRON, N.; SEGOVIA, A. Financialization, economic crisis, and corporate strategies in top media companies: the case of Grupo Prisa. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 6, p. 2894-2917, 2012.

CÓZAR, A. de. EL PAÍS publica el ‘podcast’ ‘Los Papeles’. *El País*, Madri, 9 out. 2021. Disponível em: <https://elpais.com/podcasts/2021-10-09/el-pais-publica-el-podcast-los-papeles.html>. Acesso em: 12 nov. 2023.

DETONI, M. *O documentário no rádio: desenvolvimento histórico e tendências atuais*. 2018. Pesquisa (Pós-Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

EL PAÍS. El Periódico de Catalunya, Univisión Noticias, Yander Zamora y Alma Guillermoprieto, Ortega y Gasset 2017. *El País*, Madri, 6 abr. 2017. Disponível em: https://elpais.com/politica/2017/04/06/actualidad/1491470749_964173.html. Acesso em: 19 dez. 2023.

FERNÁNDEZ SANDE, M. Ricardo Ugoirti e Ràdio Barcelona. In: TAVERA, S.; BALSEBRE, A.; BERBOIS, J. L. M. (ed.). *Barcelona, capital de la ràdio*. Barcelona: Governo da Catalunha: Memorial Democràtic, 2020.

HEREDERO CÁTEDRA, Á. *Aquí, Unión Radio: Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2021.

MORALES, M. El español suma 600 millones de hablantes en el mundo con un crecimiento cada vez más lento. *El País*, Madri, 30 out. 2023. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2023-10-30/el-espanol-suma-600-millones-de-hablantes-en-el-mundo-con-un-crecimiento-lento.html>. Acesso em: 30 nov. 2023.

PEDRERO, L. M. ¿A qué suenan los podcasts en España? Radiografía de la producción original en las plataformas de audio en 2022. *El Periscopio*, Elche, 7 mar. 2023. Disponível em: <https://mip.umh.es/blog/2023/03/07/podcasts-espana-radiografia-produccion-original-plataformas-audio-2022/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

PRAZA PÚBLICA. Os sons do Prestige: varios podcast recuperan as voces da marea negra 20 anos despois. *Praza Publica*, [s. l.], 9 nov. 2022. Disponível em <https://praza.gal/acontece/os-sons-do-prestige-varios-podcast-recuperan-as-voces-da-marea-negra-20-anos-despois>. Acesso em: 19 dez. 2023.

VICENTE, E. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. In: SOARES, R. L.; SILVA, G. (org.). *Emergências periféricas em práticas midiáticas*. São Paulo: ECA/USP, 2018. p. 88-107. DOI: 10.11606/978857052054.

VICENTE, E.; SOARES, R. L de. Radio Ambulante e a tradição do podcast narrativo no radiojornalismo norte-americano. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 257-269, 2021. DOI: 10.5007/1984-6924.2021.77031.

submetido em: 13 de dez. 2023 | aprovado em: 15 dez. 2023

Os referenciais geoculturais na crítica jornalística de cinema: um estudo de caso a partir de *Bacurau*

Geo-cultural references in journalistic film criticism: a case study of Bacurau

Vinícius Oliveira Rocha¹ e Sonia Aguiar²

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM-UFS) e graduado em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail:voliveira96@gmail.com.

2 Doutora em Comunicação/Ciência da Informação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), com pós-doutorado em Geografia Regional pelo Programa de Pós-Graduação de Geografia da Universidade Federal Fluminense (PPGEO-UFF) e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM-UFS). E-mail:saguiar@academico.ufs.br.

Resumo

Este artigo busca demonstrar como os referenciais geoculturais e contextos político- ideológicos em que se inserem os críticos de cinema influenciam os argumentos que utilizam em suas análises. Essa abordagem toma como base um estudo de caso do filme brasileiro *Bacurau*, codirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e toma como procedimento metodológico a Análise Temática. Para isso, elegeu-se como corpus um conjunto de 52 críticas jornalísticas do filme escritas em português, inglês e francês, veiculadas em diferentes plataformas. Recorte de uma pesquisa mais ampla, os resultados da análise evidenciam como os críticos buscam legitimar suas posições de saber diante da obra fílmica, a partir de construções discursivas amparadas em certas estratégias recorrentes de referências subjetivas, contextuais e cinematográficas.

Palavras-chave

Crítica cinematográfica; crítica jornalística; gênero discursivo; *Bacurau*; Kleber Mendonça Filho.

Abstract

This paper seeks shows how geo-cultural references and political-ideological contexts in which film critics operate influence their arguments and analyses. Taking the Brazilian film *Bacurau*, co-directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, as a case study and based on Thematic Analysis as its methodological procedure. Aiming at this, 52 journalistic reviews of the film written in Portuguese, English and French, published on different platforms, composes the corpus of the study. Part of a broader research, the results of the analysis show how critics seek to legitimize their positions of knowledge in relation to the movie, based on discursive constructions upheld by certain recurring subjective, contextual, and cinematographic strategies of reference.

Keywords

Film criticism; journalistic criticism; discursive genre; *Bacurau*; Kleber Mendonça Filho.

A literatura sobre a crítica cinematográfica costuma centrar-se em duas vertentes principais: a) contextual – sobre fases e mudanças no modo de produzir e veicular as críticas (BARRETO, 2005; CARVALHO, 2019; FREY, 2015; SILVA, 2019; TEIXEIRA NETO, 2020);

e b) discursiva – sobre a produção de sentidos e debates em torno da obra fílmica (ARAÚJO, 2019; BORDWELL, 1991; GOMES, 2004; SANTOS, 2010; XAVIER, 2019). A essas se pode acrescentar uma abordagem específica da crítica como gênero do jornalismo cultural (BALLERINI, 2015; BASSO, 2006; CARVALHO, 2013; PIZA, 2013), à qual se filia a pesquisa que gerou este artigo (ROCHA, 2023). Mas raros são os que se dedicam ao aspecto autoral, centrado nos perfis e estilos discursivos dos críticos, e quando o fazem, geralmente isso se dá em meio à discussão da própria atividade crítica, como fazem Altmann (2008), Barreto (2005), Carmelo (2019), Frey (2015), Santos (2010), Xavier (2019), entre outros.

Este artigo tem como ponto de partida a busca de legitimidade por parte do crítico jornalista, em um contexto de disputas com o crítico cineasta e, atualmente, como o crítico espectador cinéfilo, com amplo acesso aos meios digitais e domínio da sua linguagem e das ferramentas de busca de informação (ROCHA, 2023, p. 47-49). Em meio a essas disputas, pode-se perceber como os críticos jornalistas asseguram para si estratégias que visam legitimar seu discurso e seu lugar no campo da crítica cinematográfica.

Com base em um estudo de caso do filme brasileiro *Bacurau*, codirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, metodologicamente fundamentado na Análise Temática (AT), este estudo busca demonstrar como os diferentes repertórios de conhecimento, referenciais geoculturais e contextos político ideológicos em que se inserem os críticos jornalistas influenciam os argumentos que utilizam em suas críticas. Para isso, elegeu-se como corpus um conjunto de 52 críticas escritas em três idiomas, sendo 22 em português, 18 em inglês e 12 em francês. A coleta de dados foi feita separadamente, de modo a identificar temas diferenciados e comuns às críticas em cada idioma, seguindo os procedimentos da AT, com base em Reses e Mendes (2021).

Esse processo de análise possibilitou identificar os referenciais geográficos, socioculturais, políticos e subjetivos que atravessam os discursos desses críticos, por meio das temáticas recorrentes nos textos. Assim, a análise do corpus elucidou as estratégias, repertórios e procedimentos adotados pelos críticos para que suas análises gerem credibilidade e sejam legitimadas, destacando particularidades, além de processos em comum que críticos de diferentes partes do mundo adotam ao analisarem a mesma obra fílmica.

Bacurau estreou no Festival de Cannes, em 15 de maio de 2019, concorrendo em duas categorias: a Palma de Ouro e o Prêmio do Júri – o terceiro mais importante do evento francês, do qual se tornou o primeiro filme brasileiro a conquistá-lo. Além disso, obteve vitórias em outras premiações, como o Festival de Cine de Lima, Montréal Festival of New Cinema, Vienna International Film Festival, Munich Film Festival, Sydney Film Festival, Prêmio APCA, da Associação Paulista de Críticos de Arte, e outros³. Toda essa trajetória internacional e o contexto político brasileiro em que o filme foi lançado despertaram interesse dos críticos.

A trama de *Bacurau* é ambientada em um futuro próximo e distópico, numa comunidade fictícia homônima, supostamente situada no Sertão Pernambucano. Nos primeiros minutos do filme, os habitantes de Bacurau enterram sua matriarca, falecida aos 94 anos. Pouco tempo depois do enterro, eventos estranhos começam a acontecer: o caminhão-tanque de água é metralhado e a cidade some do mapa online, ao mesmo tempo em que um misterioso drone em forma de disco voador passa a vigiá-la. Quando um massacre acontece numa fazenda próxima, os moradores se dão conta de que estão sendo alvos de algum ataque inusitado. É quando o filme revela a identidade dos algozes – um grupo de mercenários estadunidenses liderados por um alemão e apoiados pelo prefeito local. Inicia-se, então, um embate sangrento entre as duas forças.

Percurso metodológico

A escolha pelas críticas de *Bacurau* como corpus deste artigo foi motivada pela multiplicidade de discussões e temáticas emergentes do filme em si, considerando-se a sua circulação internacional; daí a opção por analisar as críticas veiculadas em inglês e francês, além do português. A escolha das críticas pautou-se por três marcos temporais relevantes: maio de 2019 (quando *Bacurau* concorreu no Festival de Cannes, na França); setembro do mesmo ano (quando foi lançado comercialmente no Brasil e na França); e março de 2020 (quando o filme entrou no circuito de exibição dos Estados Unidos).

Após testagens nos principais agregadores de crítica nacionais e internacionais, optou-se por fazer a busca direta, para cada idioma, em três categorias de plataformas:

3 Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/bacurau/>. Acesso em: 11 dez. 2022.

veículos jornalísticos; portais/blogs/sites de cinema; e portais/blogs/sites de entretenimento (selecionados a partir do agregador brasileiro *AdoroCinema*, dos estadunidenses *RottenTomatoes* e *Metacritic* e do francês *Allociné*). Dessas buscas resultaram 52 críticas distribuídas entre: 17 veículos jornalísticos (oito em português, cinco em inglês e quatro em francês); 14 portais/blogs/sites de cinema (seis em português, quatro em inglês e em francês); e 20 portais/blogs/sites de entretenimento (sete em português, nove em inglês e quatro em francês). Importante pontuar que o site *Críticos.Com.Br* teve duas críticas publicadas sobre *Bacurau*, o que resultou no total de 51 veículos na coleta (listados nas Tabelas 1, 2 e 3).

Veículos jornalísticos em português	Portais/blogs/sites de cinema em português	Portais/blogs/sites de entretenimento em português
Estado da Arte	Carmattos	AdoroCinema
G1	Cinema em Cena	Cine Click
Folha de São Paulo	Cineweb	CanalTech
Continente	Cineplayers	CinePOP
Diário de Pernambuco	Criticos.Com.Br	Cinema com Rapadura
Jornal Correio	Papo de Cinema	Observatório do Cinema
Portal Correio		Omelete
Veja		

Tabela 1: Críticas em português por categorias dos veículos

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Veículos jornalísticos em inglês	Portais/blogs/sites de cinema em inglês	Portais/blogs/sites de entretenimento em inglês
The Guardian	Cinevue	Screen Rant
Time Out	Original Cin	AV Club
The Austin Chronicle	Roger Ebert	The Hollywood Reporter
The Boston Globe	The Film Stage	Indiewire
Vanity Fair		Paste Magazine
		Polygon
		Slant
		The Wrap
		Variety

Tabela 2: Críticas em inglês por categorias dos veículos

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Veículos jornalísticos em francês	Portais/blogs/sites de cinema em francês	Portais/blogs/sites de entretenimento em francês
France Info	Bande à Part	aVoir-aLire
La Croix	Cahiers du Cinéma	Culturo Poing
Libération	Cinema Teaser	Écran Large
L'Obs	Critikat	Premiere

Tabela 3: Críticas em francês por categorias dos veículos

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

O passo seguinte foi identificar e caracterizar os autores das críticas, já que a pesquisa privilegiou jornalistas críticos de cinema, que predominam entre os que exercem essa ocupação (conforme expresso nas Tabelas 4, 5 e 6).

Autor(a)	Veículo/portal/site/blog	Ocupação
Miguel Forlin	Estado da Arte	Crítico e professor de cinema
Carlos Alberto Mattos	Carmattos	Jornalista, escritor, pesquisador e crítico de cinema
Daniel Reiningger	CineClick	Jornalista, crítico de cinema, gerente de conteúdo, gerente de projetos
Marcelo Muller	Papo de Cinema	Jornalista e crítico de cinema
Pablo Villaça	Cinema em Cena	Crítico de cinema
Cesar Soto	G1	Jornalista
Inácio Araújo	Folha de São Paulo	Crítico de cinema e escritor
Marianne Morisawa	Continente	Jornalista
Sihan Félix	CanalTech	Crítico de cinema e professor
Neusa Barbosa	Cineweb	Jornalista
Pedro Sobreiro	CinePop	Jornalista
Vinícius Volcof	Cinema com Rapadura	Produtor audiovisual e crítico de cinema
Francisco Carbone	Cineplayers	Jornalista e crítico de cinema
Emmanuel Bento	Diário de Pernambuco	Jornalista
Maria Caú	Criticos.Com.Br	Escritora, professora e crítica de cinema
Luiz Fernando Gallego	Criticos.Com.Br	Psicanalista e crítico de cinema
Roberto Harfush Midlej	Jornal Correio	Jornalista
Caio Lopes	Observatório do Cinema	Crítico de cinema
Marcelo Hessel	Omelete	Jornalista e crítico de cinema
Renato Félix	Portal Correio	Jornalista e crítico de cinema
Isabela Boscov	Veja	Jornalista e crítica de cinema
Bruno Carmelo	AdoroCinema	Crítico de cinema e professor

Tabela 4: Autores(as) das críticas em português

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Autor(a)	Veículo/portal/site/blog	Nacionalidade	Ocupação
Martyn Conterio	Cinevue	Britânico	Escritor freelancer
Peter Bradshaw	The Guardian	Britânico	Escritor e crítico de cinema
Phil de Semlyen	Time Out	Britânico	Redator e editor
Liam Lacey	Original Cin	Canadense	Escritor e crítico de cinema
Wendy Ide	Screen Rant	Britânica	Crítica de cinema
Katie Rife	The AV Club	Estadunidense	Jornalista e crítica de cinema
Stephen Dalton	Hollywood Reporter	Britânico	Escritor freelancer e crítico de cinema
David Ehrlich	Indiewire	Estadunidense	Crítico de cinema
Natalia Keogan	Paste Magazine	Estadunidense	Escritora freelancer e crítica de cinema
Andy Crump	Polygon	Estadunidense	Crítico de cultura pop
Monica Castillo	Roger Ebert	Estadunidense	Escritora freelancer e crítica de cinema
Sam C. Mac	Slant	Estadunidense	Crítico de cinema e música
Richard Whittaker	The Austin Chronicle	Britânico	Crítico de cinema
Ty Burr	The Boston Globe	Estadunidense	Crítico de cinema
Giovanni Marchini Camia	The Film Stage	Italiano	Escritor, editor e crítico de cinema
Steve Pond	The Wrap	Estadunidense	Jornalista e crítico de cinema
K. Austin Collins	Vanity Fair	Estadunidense	Crítico de cinema
Peter Debruge	Variety	Estadunidense	Crítico de cinema

Tabela 5: Autores(as) das críticas em inglês

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Autor(a)	Veículo/portal/site/blog	Nacionalidade	Ocupação
Julien Dugois	aVoir-aLire	Francês	Crítico de cinema
Isabelle Danel	Bande a Part	Francesa	Jornalista e crítica de cinema
Stéphane Delorme	Cahiers Du Cinéma	Francês	Jornalista e crítico de cinema
Aurélien Allin	Cinema Teaser	Francês	Jornalista e colunista de cinema
Josué Morel	Critikat	Francês	Editor
Vincent Nicolet	Culturo Poing	Francês	Redator e editor
Jean-François Drickelli	Culturo Poing	Francês	Redator e ator
Simon Riaux	Écran Large	Francês	Jornalista
Jacky Bornet	France Info Culture	Francês	Jornalista
Jean-Claude Raspiengeas	La Croix	Francês	Jornalista e crítico literário
Marcus Chapuis	Libération	Francês	Jornalista
Nicolas Schaller	L'Obs	Francês	Jornalista
Frédéric Foubert	Premiere	Francês	Crítico de cinema

Tabela 6: Autores(as) das críticas em francês

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

O terceiro passo desse protocolo metodológico consistiu em estabelecer eixos temáticos para a análise qualitativa dessas críticas, com base nos procedimentos da Análise Temática (AT) sistematizados por Reses e Mendes (2021, p. 15), visando “identificar, analisar, interpretar e relatar padrões, isto é, temas, dentro de dados”, que são sistematizados e descritos como um conjunto de conteúdos a serem interpretados conforme o problema da pesquisa. Na AT, o tema é um padrão que capta algo significativo sobre os dados e/ou questão de pesquisa, indicando um grupo de ideias repetidas que permite aos investigadores responderem à questão do estudo. Ele contém “códigos que têm um ponto de referência comum e tem um elevado grau de generalização que unifica as ideias relativas ao tema de investigação” (ibidem, p. 16).

Conforme exposto anteriormente, a coleta foi dividida de acordo com os idiomas das críticas selecionadas, de modo que os resultados consistissem em uma análise comparativa dos eixos temáticos identificados por grupo. Esses eixos foram elaborados a partir das leituras dessas críticas e compostos por subtemas, os quais correspondem aos códigos propostos pela Análise Temática. Como esse processo de codificação e coleta não visava uma análise meramente quantitativa, a validação dos temas foi feita mediante os seguintes critérios: 1) cada tema deveria conter mais de cinco subtemas; e 2) esses subtemas não deveriam ser observados isoladamente, ou seja, deveriam ter uma relação não apenas com os demais subtemas daquele eixo temático, mas também com os dos outros eixos temáticos.

Resultados e discussões

A análise das 22 críticas em português selecionadas para o corpus desta pesquisa possibilitou a identificação de 82 subtemas, os quais foram agrupados em seis temas: 1) Diretores; 2) Gêneros e movimentos cinematográficos; 3) Linguagem cinematográfica; 4) Geografia; 5) Sociopolítica; e 6) História. A Tabela 7 apresenta quais subtemas foram identificados em cada tema.

Os temas e seus respectivos subtemas identificados apontam para o repertório de referências e influências de Mendonça Filho e Dornelles, conforme identificados pelos críticos, e como elas se entrecruzam. Para Morisawa (2019), o abraço ao cinema de gênero em *Bacurau* parece um distanciamento em relação às obras anteriores de Kleber Mendonça

Filho, mas na verdade é uma continuidade do que já podia ser observado em sua filmografia, desde os primeiros curtas que dirigiu, nos quais já se identificavam elementos da ficção científica, do terror e do faroeste.

Diretores	Gêneros e movimentos cinematográficos	Linguagem cinematográfica	Geografia	Sociopolítica	História
John Carpenter	Ação	Roteiro	Pernambuco	Era Temer	Cangaço/cangaceiro
Akira Kurosawa	Suspense/Thriller	Foco duplo	Povoado/ Vilarejo/ Lugarejo	Jair Bolsonaro	Futuro
Sam Peckinpah	Faroeste	Trilha sonora/ Música	Sertão/Sertanejo	Resistência	Memória
Sergio Leone	Ficção científica	Fotografia	Interior	Coronelismo/ Coronéis-políticos	Passado
Brian DePalma	Filme de cangaço	Montagem/Edição	Nordeste/ Nordestina(o)	Progressista	Lampião
Glauber Rocha	Terror	Fades/ Transições wipe	Sudeste	Opressão	Museu
Nelson Pereira dos Santos	Distopia	Narrativa	Estrangeiros	Classes dominantes	“Daqui a alguns anos”
Clint Eastwood	Sátira	Enredo	Espaço urbano	Minorias	Tradição
Quentin Tarantino	Cinema de gênero	Personagens	Norte-americano/ americanos	Era Lula	Registro histórico
	Realismo fantástico	Zoom-in	Estados Unidos	Comunidade	Zeitgeist
	Drama	Close-up	Regionalismos	Fascistas/ Nazifascistas	Antiguidade
	Nordestern	Plano-detelhe	São Paulo	Polarização	
	Cinema Novo		Norte	Necropolítica	
	Cinema da Retomada		Sul/sulista	Autoritarismo	
	Filmes B		Região		
			Brasilidades		
			Mapa		
			Sul-americana(o)		
		América Latina			
		Recife			
		Brasil/brasileira(o)			

Tabela 7: Temas e subtemas das críticas em português

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Todos esses três gêneros cinematográficos são listados pelos críticos como definidores de *Bacurau*. O faroeste, em particular, é a principal referência identificada, o que se reflete inclusive nos diretores citados por essa crítica para traçar paralelos com o filme, em seus aspectos formais e temáticos.

Bacurau é um filme que brinca livremente e de forma muito segura com as regras do cinema de massa. Vai de *Sergio Leone* a *John Carpenter* sem solavancos, e também sem pudor de usar recursos visuais estilizados como as transições wipe de *Star Wars*, o foco duplo de *Brian De Palma*, os zoom-in forçados do faroeste italiano e os close-up extremos de *Sam Peckinpah*. Ficção científica, cinema de ação e comédia regional se encontram harmoniosamente no filme porque *Bacurau* se aproxima desses gêneros sempre com a autoconsciência do gesto [...]. (HESSEL, 2019, grifo do autor)

Essa capacidade de o filme “saltar” de um gênero para o outro é destacada como um ponto positivo por Villaça (2019). Para ele, isso é um mérito da fluidez da narrativa, que cria “uma estrutura coesa na qual elementos conflitantes se complementam perfeitamente, equilibrando-se entre John Carpenter e Glauber Rocha, entre o naturalismo e o fantástico e entre o horror e a (quase) ficção-científica”. As menções a John Carpenter – reconhecido pelo seu trabalho com terror, ficção científica e suspense – e Glauber Rocha – principal expoente do movimento do Cinema Novo e que adotou a linguagem do faroeste em alguns de seus filmes – reforçam as intersecções entre os temas.

Porém, para Muller (2019), a maneira como *Bacurau* incorpora elementos do faroeste distingue-se de outros movimentos do cinema nacional (como o *nordestern* e o filme de cangaço), pela utilização da base mítica dos cowboys para criação de uma narrativa intensa e socialmente enraizada. Já Forlin (2019) considera “pueril” a forma de representação desse gênero no filme, por se caracterizar “quase que exclusivamente pelo confronto dos moradores contra os forasteiros, se mostrando conformada em copiar preguiçosamente um modelo estrangeiro”.

A transposição de um gênero fortemente calcado na identidade norte-americana para um cenário sul-americano e, mais especificamente, do Brasil nordestino, é uma das muitas formas pelas quais *Bacurau* incorpora questões geográficas e sociopolíticas. Para além das menções diretas à ambientação do filme (o Sertão Pernambucano), vários críticos destacaram a ênfase dada ao conflito entre a população local de Bacurau e seus

invasores, “senhores de engenho paulistanos, cariocas e americanos que veem pouco valor nas vidas dos habitantes primitivos dali” (MORISAWA, 2019). Bento (2019) afirma que o filme é “um conto épico sobre o Sertão, uma espécie de Canudos futurística que expõe como carne viva na janela as nossas desigualdades regionais e sociais”, colocação que é expandida por Volcof (2019), para quem a trama do filme:

[...] parece buscar produzir, assim, um efeito de inversão das forças que disputam o imaginário social e a construção da nossa percepção ideológica, fortalecendo uma narrativa local, sul-americana, brasileira e nordestina em detrimento à colonização dos hábitos e da cultura produzida pelos países do Norte, com seu estilo de vida centrado no consumo e histórias de super-heróis. Ao mesmo tempo, advoga ainda pela grandeza da região e das tradições do Norte-Nordeste do nosso país, através de closes-in em figuras anônimas, da fauna e flora local e de costumes estranhos à vida nas grandes cidades. (VOLCOF, 2019)

Segundo Muller (2019), os diretores de *Bacurau* criam um “produto brasileiro de exportação”, adicionando elementos regionais em narrativas mercadologicamente dominantes, ou seja, “utilizando componentes, intensidades e variações caras aos ‘gringos’, porém dotando-os de brasilidades”. Para esse crítico, o filme aciona heranças que atestam a força do povo nordestino, em contraponto aos personagens sudestinos, que, mesmo orgulhosos de serem de uma região mais rica, ainda assim são humilhados pelos mercenários estrangeiros.

O lançamento de *Bacurau* durante o primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro colaborou significativamente para que as críticas incorporassem esse contexto sociopolítico, no qual o Nordeste se tornou um contraponto ao restante do Brasil, pela rejeição à extrema-direita nas eleições de 2018, como assinalou Bento (2019). Já Forlin (2019) considera que a mensagem sociopolítica se sobrepõe ao próprio filme, pecando por ser rasa e óbvia. Para ele, o longa sacrifica décadas de evolução no cinema brasileiro, retrocedendo até os tempos do Cinema Novo (sem, contudo, jamais se igualar ao nível dos filmes dessa época), porque “relevante é transmitir a mensagem, colocar um comentário político depois que o filme termina, ouvir os uivos empolgados de parte do público e, se possível, fazer com que todos os espectadores saiam da sessão querendo iniciar uma revolução e combater o inimigo” (FORLIN, 2019).

Já outros críticos brasileiros apontam que, mais do que a situação do Brasil durante os anos do Governo Bolsonaro, *Bacurau* trata de questões enraizadas na história do país, especialmente no tocante às marcas da colonização e do imperialismo. Para Volcof (2019), o filme instiga uma desconfortável reflexão sobre nosso conturbado tempo atual, “encontrando na experiência e na tradição, ou seja, naquilo que é para muitos considerado como ‘passado’, a esperança de um futuro comum, possível e diverso”.

Nessa articulação entre passado, presente e futuro, o cangaço emerge como um dos signos mais importantes para essa atemporalidade com a qual o filme interage. Para Morisawa (2019), as fotos de Lampião e seu bando mortos, expostas no museu local, aludem a um passado em que a resistência foi esmagada, mas ao final do filme são os mercenários estrangeiros que são mortos e decapitados, indicando que dessa vez foi a resistência que venceu. Tais ressignificações e subversões do passado só são possíveis por intermédio do caminho da memória: o museu, que é ignorado tanto pelos personagens sudestinos quanto pelos estadunidenses, é motivo do orgulho local por guardar a História de luta e resistência, e oferece “[...] um caminho de sobrevivência, liberdade e dignidade” (MORISAWA, 2019). Para Hessel (2019), o filme toma o caminho inverso das obras que apostam no discurso da falta de memória do brasileiro ao celebrar a memória coletiva que permite aos habitantes de Bacurau se insurgirem contra o apagamento ao qual são submetidos.

Os críticos brasileiros, portanto, buscam inserir *Bacurau* dentro de um processo não apenas da filmografia de seus diretores, mas também destacando associações que possam ser feitas entre eles e nomes e movimentos relevantes do cinema nacional e estrangeiro. A exposição e interrelação entre os eixos temáticos da *Geografia*, *Sociopolítica* e *História* ilustram muito dos repertórios desses críticos diante dos contextos geoculturais próprios, a eles ou à obra, sendo perceptível que, mesmo para os profissionais não nordestinos, foi possível identificar as especificidades que atravessam o longa em decorrência da sua ambientação, naturalidade dos diretores (ambos pernambucanos) e as razões para apresentar determinadas discussões na sua narrativa, independentemente de os críticos concordarem ou não com tais discussões.

Geografia	Sociopolítica	Gêneros e movimentos cinematográficos	Diretores	Filmes
Northeast/northeastern	Socialist	Dystopia	John Carpenter	Rio Bravo
Americans	Corrupt politician	Sci-fi	Howard Hawks	The Most Dangerous Game
Latinos	Communal	Action	Roger Corman	Neighboring Sounds
Hinterlands/Badlands/ Outback/Sertão	Capitalism	Drama	Luis Buñuel	Aquarius
Europeans	Anti-imperialist	B-movie	Alejandro Jodorowsky	How Tasty Was My Little Frenchman?
South Americans	Insurgency	Genre film	Ted Kotcheff	Parasite
<i>Gringos</i>	Coronelism	Western/ Spaguetti Western/Weird Western	Glauber Rocha	Assault on Precinct 13
São Paulo	Jair Bolsonaro	Magic realism	Nelson Pereira dos Santos	Knives Out
Amazon	Mayor	Satire	Sergio Leone	Seven Samurai
Map	Class warfare/class vengeance	Arthouse	Bong Joon-ho	The Hunt
Non-brazillians	Far-right/Right-wing	Cinema Novo		Wake in Fright
	Neo-colonial	Cangaço movies		A Fistful of Dollars
	Colonialism			
	Inequality			
	American imperialism			
	Conservative leadership			
	Barbaric elites			
	Che Guevara			
	Populist			
	Bolivarian resistance			
	Exploitation			

Tabela 8: Temas e subtemas das críticas em inglês

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Como sintetiza a Tabela 8, a análise das 18 críticas em inglês selecionadas para o corpus desta pesquisa possibilitou a identificação de 65 subtemas, os quais foram agrupados em cinco temas: 1) Geografia; 2) Sociopolítica; 3) Gêneros e movimentos cinematográficos; 4) Diretores; e 5) Filmes. É importante notar como o tema *Geografia*, embora ainda presente, ganha menos relevância entre as críticas escritas em inglês

do que as em português. Referenciais geográficos concernentes à ambientação da história no sertão nordestino foram utilizados pelos críticos anglófonos, mas mediante aproximações de sentido a termos como *hinterlands*, *badlands* e *outback*, que remetem a características biológicas, climáticas e físicas semelhantes ao sertão (palavra também utilizada em críticas em inglês).

Esse caso ilustra uma questão importante para este estudo: como uma história repleta de particularidades geoculturais e sociohistóricas pode ser compreendida por públicos situados fora dos referenciais na qual foi produzida? É a problemática levantada por Dalton (2019), para quem o filme, ao abordar o folclore local e as tensões regionais, acaba perdendo parte do seu sentido na tradução para o público não brasileiro: “após sua estreia mundial na competição em Cannes, este híbrido de gênero excêntrico provavelmente será mais difícil de vender nos mercados estrangeiros do que os trabalhos anteriores de Mendonça Filho” (tradução nossa)⁴. Essa avaliação é reforçada por outros críticos, como Camia (2019), que aponta o risco de a trama, carregada com ricas alusões culturais e referências históricas, não ser plenamente captada por espectadores estrangeiros.

Alguns críticos buscaram aproximar o público da narrativa do filme por meio de termos que facilitassem a identificação transcultural ou de referenciais universais das temáticas, explorando questões emocionais e sociopolíticas em termos locais, mas principalmente nacionais (a eleição de Bolsonaro) e internacionais.

O filme é potente com raiva de ponta a ponta. Está furioso com a perda, furioso com o funcionário do governo fracassado (uma mensagem direta considerando o atual estado aquecido da liderança conservadora do Brasil), furioso com a brutalidade que é trazida à sua porta por forasteiros bem curados. No entanto, há força e poder nos números, e há uma mensagem reverberante ao longo do filme de comunidade e solidariedade diante de tanta opressão. É uma mensagem que não precisa de tradução e que podemos captar em mais filmes que protestam contra a desigualdade. (CASTILLO, 2020, tradução nossa)⁵

4 No original: “Following its world premiere in competition at Cannes, this offbeat genre hybrid will likely be a tougher sell in overseas markets than Mendonca Filho’s previous work”.

5 No original: “The movie is potent with rage from end-to-end. It’s mad from loss, mad at the failed government official (a pointed message considering the current heated state of Brazil’s conservative leadership), mad at the brutality that is brought to their doorstep by well-healed outsiders. Yet, there is strength and power in numbers, and there is a reverberating message throughout the film of community and solidarity in the face of so much oppression. It’s a message that needs no translation, and one we may catch in more movies protesting inequality”.

É recorrente a associação com *Movimentos e Gêneros Cinematográficos*, mas também com *Diretores e Filmes* para apresentar as questões sociopolíticas do longa. Para Ide (2019), o filme dá um toque distinto a gêneros clássicos, com óbvias referências ao faroeste, bem como aos filmes brasileiros de cangaço dos anos 1950 e 1960. Já o nome de John Carpenter continua a ser apresentado como uma forte influência na obra, com Crump (2020) chegando a intitular sua crítica como “*Bacurau* é o melhor filme de John Carpenter que Carpenter não fez” (*Bacurau is the best John Carpenter movie Carpenter didn't actually make*). Ele destaca que entre as homenagens feitas pela dupla de diretores a Carpenter estão o nome da escola local (João Carpinteiro), bem como o uso da sua música *Night* na trilha sonora. Mas não se trata de “uma homenagem pela homenagem, e não é sobre John Carpenter, por si só. É sobre o Brasil, o sertão e o colonialismo”⁶ (Ibidem, tradução nossa), avalia o crítico.

Quanto à categoria *Filmes* (a única que não foi identificada nas críticas em português), houve um esforço dos críticos em comparar *Bacurau* às obras anteriores de Kleber Mendonça Filho, particularmente no tocante aos conflitos de classe encontrados em obras como *O Som ao Redor* e *Aquarius*, identificados também como motores da narrativa de *Bacurau*. Castillo (2020) insere o filme dentro de uma tendência cinematográfica internacional que trata de questões como classe e desigualdade, citando como exemplos *Entre Facas e Segredos* (2019), de Rian Johnson, e *Parasita* (2019), de Bong Joon-Ho.

Já Whittaker (2020) traz como referência o filme *A Caçada* (2020), de Craig Zobel, afirmando que tanto essa obra quanto *Bacurau* parecem beber na fonte do longa *Zaroff, o Caçador de Vidas* (1932), de Ernest B. Schoedsack. Mas também há menções a John Carpenter, reforçadas com referências a algumas de suas obras, como *Assalto à 13ª DP* (1976), bem como a obras de faroeste, a exemplo de *Onde Começa o Inferno* (1959), de Howard Hawks.

Assim, os críticos anglófonos empregam esforços de aproximação com o filme, apesar das distâncias geoculturais em relação ao contexto de produção e das temáticas discutidas. Seja por meio do repertório de referências cinematográficas ou de entendimento

6 No original: “*This isn't homage for homage's sake, and it isn't about John Carpenter, per se. It's about Brazil, the sertão, and colonialism*”.

das questões particulares da obra, eles fazem uma “ponte” na direção da análise pretendida, ainda que reconheçam quando há um distanciamento do filme para com eles e para com o público. Essas perspectivas também serão observadas, ainda que com suas devidas distinções, na análise das críticas francófonas a seguir.

Sociopolítica	Geografia	Gêneros e movimentos cinematográficos	Diretores	Filmes
Êxtrême drôte	Sertão	Western	John Carpenter	Les Bruits de Recife
Hégémonie américaine	Nordeste/Nordeste Brésilien	Fable	Richard Kelly	Aquarius
Politicien local	Sud-est	Actioner	Sergio Leone	New York 1997
Jair Bolsonaro	Recife	Films de genre	Sam Peckinpah	The Thing
Capitalisme	Far West	Science fiction	Howard Hawks	Assaut
Fascisme	Amérique du Sud/Sud-américaine	Série B	Alejandro Jodorowsky	Délivrance
Postcolonial	Amerique du Nord	Cinema Novo	Walter Hill	Sans Retour
Trump	Irréductibles gaulois		John Boorman	Southland Tales
Violence	Locale		Gaspar Noé	Mad Max
Pamphlet politique	Globale			Rio Bravo
Bien collectif	Territoire			El Topo
Résistance	Cangaceiros			La Montagne Sacrée
Réalité politique				La Chasse du Comte Zaroff
Impérialisme				
Égalitaire				
Néocolonial				

Tabela 9: Temas e subtemas em francês

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

A análise das 12 críticas em francês selecionadas para o corpus desta pesquisa possibilitou a identificação de 57 subtemas, os quais foram agrupados em cinco temas: 1) Sociopolítica; 2) Geografia; 3) Gêneros e movimentos cinematográficos; 4) Filmes; e 5) Diretores, conforme sistematizado na Tabela 9. Assim como nas críticas em inglês, o tema *Sociopolítica* foi o mais debatido pelos críticos francófonos, para quem *Bacurau* reflete disputas políticas que não ocorrem apenas internamente no Brasil, mas também em suas relações exteriores, especialmente com os Estados Unidos. Segundo Allin (2019, tradução

nossa), o filme “aborda o problema da água e da mercantilização das necessidades básicas; ele filma um político descarregando centenas de livros no chão; nos fala da corrupção, da brutalização das massas, da luta de vida ou morte entre ricos e pobres, americanos e brasileiros, monstros e humanos”⁷.

Dugois (2019) afirma que são óbvias as alegorias da situação atual do Brasil, “que recentemente escolheu um presidente de extrema direita para fazer frente à ameaça que lhe representa a hegemonia americana” (tradução nossa)⁸. Além disso, a escolha de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles em colocar o coletivo à frente do individual no trato aos moradores de Bacurau “os impede de desenvolver ao mínimo as suas personagens, chegando a fazer desta aldeia um simples espeto de figuras caricaturais” (DUGOIS, 2019, tradução nossa)⁹.

Ao tratarem dessas alegorias, os críticos podem se valer de indicadores de localização que apontam para seus repertórios geoculturais específicos, tal qual fez Bornet (2019), que chega a comparar o espírito comunitário e de resistência dos moradores de Bacurau ao dos personagens gauleses de *Asterix e Obelix*, famoso quadrinho francês, citando “a atitude rebelde de seus habitantes diante de todas as invasões hostis à sua moral e o consumo de uma misteriosa droga digna da do Druida Panoramix” (BORNET, 2019, tradução nossa)¹⁰.

Mas, no geral, os referenciais geográficos predominantes entre os críticos francófonos dizem respeito às escalas nacionais e internacionais, como exemplifica Chapuis (2019), ao observar que Bacurau se vê alvo de um ataque que reproduz outras divisões: o Brasil do Sul, rico e ocidentalizado, contra o do Norte; e a América do Norte versus América do Sul. Tais divisões não apenas ilustram a importância dos referenciais geográficos na construção

7 No original: “BACURAU est très énervé: il aborde le problème de l'eau et de la marchandisation des biens de première nécessité; il filme un homme politique décharger des centaines de livres sur le sol; il nous parle de corruption, d'abrutissement des masses, de lutte à mort entre les riches et les pauvres, des Américains et des Brésiliens, les monstres et les humains”.

8 No original: “qui a récemment fait le choix d'un président d'extrême droite pour contrer la menace que représente à ses yeux l'hégémonie américaine”.

9 No original: “dès lors qu'il leur empêche de développer un minimum leurs personnages, allant jusqu'à faire de ce village une simple brochette de figures caricaturales”.

10 No original: “[...] l'attitude rebelle de ses habitants face à toutes intrusions hostiles à leurs mœurs, la consommation d'une drogue mystérieuse digne de celle du druide Panoramix”.

da obra, mas se conectam ao tema da *Sociopolítica*, reforçando a interconexão entre os temas que já vinha sendo constatada na análise das críticas em português e inglês.

Da mesma forma, quando Nicolet e Dickeli (2019) afirmam que o universo do filme “tende a remeter aos mitos dos construtores do Velho Oeste” (tradução nossa)¹¹, promovem uma conexão com o eixo temático dos *Gêneros e movimentos cinematográficos*. Outro exemplo dessas interconexões está nesse trecho da crítica de Schaller (2019):

Há vários anos que os dois homens [Mendonça Filho e Dornelles] pensavam nesta fábula quase distópica, que se passa “*daqui a alguns anos*”, onde se chocam o faroeste xamânico, a ficção científica paranoica, o thriller gore e as lendas em torno dos *cangaçeiros*, estes bandidos do folclore brasileiro. Não poderia ter vindo em melhor hora do que hoje, em um momento em que Bolsonaro compete com Trump, em que [...] garimpeiros clandestinos dizimam os povos indígenas com total impunidade, em que a Amazônia está queimando. (SCHALLER, 2019, tradução nossa)¹²

As menções a John Carpenter como uma forte influência para o filme também estão presentes, atreladas à incorporação de elementos do faroeste e outros gêneros para o debate das questões sociopolíticas:

A memória do Cinema Novo e do cinema de gênero americano à la Carpenter (a escola da aldeia chama-se “João Carpenteiro”), com desejos de um faroeste “viajado” à la Jodorowski, acenos à ficção científica (aqueles drones que pairam sobre as personagens e evocam discos voadores dos anos 50) e um desejo, inevitavelmente prazeroso, de ir à guerra contra o imperialismo e as forças repressivas que ameaçam o Brasil. (FOUBERT, 2019, tradução nossa)¹³

Para Foubert (2019), o filme é sobre território e resistência, tal qual *Aquarius* (2016), mas não tem a mesma “perfeição voluptuosa” deste. Por outro lado, Nicolet e Dickeli (2019)

11 No original: “[...] tout l'univers tend à renvoyer aux mythes des bâtisseurs du Far West”.

12 No original: “Cela faisait plusieurs années que les deux hommes pensaient à cette fable à peine dystopique, prenant place « dans quelques années », où s'entrechoquent le western chamannique, la SF parano, le thriller gore et les légendes autour des cangaçeiros, ces bandits du folklore brésilien. Elle ne pouvait mieux tomber qu'aujourd'hui, à l'heure où Bolsonaro rivalise avec Trump, où [...] ces orpailleurs clandestins, déciment les peuplades indigènes en toute impunité, où l'Amazonie brûle”.

13 No original: “Sy bousculent le souvenir du cinéma novo et du cinéma de genre américain anar à la Carpenter (l'école du village s'appelle « Joao Carpentaria »), des envies de western « tripant » à la Jodorowski, des clins d'oeil SF (ces drones qui planent au-dessus des personnages et évoquent de vieilles soucoupes volantes fifties) et une volonté, forcément réjouissante, de partir en guerre contre l'impérialisme et les forces répressives qui menacent le Brésil”.

avaliam que *Bacurau* se aproxima de *O Som ao Redor* (*Les Bruits de Recife*, 2013) por apostar no coletivo, assumindo um caráter coral e multiplicando seus personagens. Já Riaux (2020) aponta que era esperado um novo foco no drama embebido no caldeirão político e social que é o Brasil, tal qual foram esses dois filmes anteriores, mas Schaller (2019) observa que os elementos do cinema de gênero podem ser encontrados (ainda que mais sutilmente) neles.

Entre semelhanças e diferenças, o que se observa é que *Bacurau* apresenta uma notável ruptura em relação ao restante da filmografia de Kleber Mendonça Filho. Contudo, tal ruptura em nada nega o repertório e o leque de influências que o diretor e seu parceiro Juliano Dornelles já carregavam há anos, o que é refletido na variedade de filmes, diretores e gêneros e movimentos cinematográficos aqui listados como referências apontadas pelos críticos. A interconexão entre esses temas (e com aqueles não diretamente ligados ao cinema, como *Geografia* e *Sociopolítica*) ajuda a criar uma tessitura multifacetada de *Bacurau*, costurada por meio das diferentes análises, percepções e discursos dos críticos.

Considerações finais

A análise das críticas de *Bacurau* produzidas em três idiomas (português, inglês e francês) possibilitou o alcance de diversos resultados, sendo o mais expressivo a possibilidade de identificar as convergências argumentativas que permeiam o discurso crítico jornalístico sobre o filme, mesmo em diferentes contextos geoculturais. São práticas discursivas comuns que apontam para uma recorrência de referenciais analíticos (embora sem rejeitar as subjetividades do crítico e as particularidades de seus repertórios cinematográficos).

A partir do corpus das 52 críticas selecionadas, foi possível observar as formas como essas múltiplas interpretações de uma mesma obra produzem novos discursos, indicando uma variedade de análises e pontos de vista diferentes (porém complementares) sobre *Bacurau*. Daí a importância da adoção da Análise Temática como metodologia para esta pesquisa: sendo um braço da Análise de Conteúdo, ela permitiu sistematizar os eixos temáticos e respectivos subtemas mais relevantes em cada conjunto de críticas, o que possibilitou interpretar diferentes aspectos do tema da pesquisa e destrinchar e analisar as múltiplas interpretações desses críticos.

Levando em conta os temas comuns aos três conjuntos de críticas por idioma, é possível constatar que a carga sociopolítica e geocultural de *Bacurau* foram os aspectos mais identificados e trabalhados pelos críticos em suas análises. Para isso, eles contaram com um conjunto de repertórios que levam em conta seus conhecimentos sobre o cinema, daí as constantes associações com obras de outros diretores e as identificações das características de diversos gêneros e movimentos cinematográficos que influenciaram o filme. Mas mobilizaram, também, seus conhecimentos de mundo, permitindo situar o longa dentro dos contextos em que foi produzido e em que sua história é ambientada, ainda que tais contextos não fizessem parte da realidade desses críticos, como no caso dos anglófonos e francófonos.

É notório que, em diversos casos, os críticos buscaram “traduzir” referenciais e elementos tão específicos da cultura regional nordestina para o seu público local, de forma a tornar a obra mais acessível, como exemplificam os diferentes termos utilizados para se referir ao sertão nas críticas em inglês ou a menção feita a Asterix e Obelix por um crítico francês para ilustrar a capacidade de resistência dos moradores de Bacurau aos seus opressores. Casos como esses ajudam a constatar que os repertórios, referenciais e subjetividades desses críticos são fundamentais para a construção dos argumentos que elaboram sobre as obras fílmicas, atravessando esses discursos conscientemente ou não.

Ainda assim, tais escolhas particulares dos críticos funcionam dentro de uma estrutura padronizada e pré-definida para a crítica jornalística, na medida em que eles produzem suas argumentações e as direcionam tanto ao público quanto à obra analisada. E nesse aspecto, a atualidade do contexto sócio-histórico, ressaltada por vários críticos, é jornalisticamente relevante. O corpus aqui adotado permitiu verificar que dentro dessa estrutura é possível emergir interpretações e análises diversas e/ou divergentes, muitas vezes sobre um mesmo tema/subtema – como as conotações políticas explícitas do filme ou as diversas referências a John Carpenter e ao faroeste, por exemplo.

Portanto, o crítico busca analisar uma obra valendo-se dos repertórios construídos em sua carreira e até mesmo tentando suplantar as limitações do referencial geocultural de onde fala (como no caso dos críticos estrangeiros em relação a um filme brasileiro). Nessa aplicação dos repertórios e referenciais se estrutura o discurso crítico, o qual (re) interpreta e produz significados a partir do discurso original da obra fílmica — significados

esses que muitas vezes sequer foram intencionalmente pensados pelos sujeitos criadores da obra. É essa capacidade de interpretação e produção que constitui a crítica de cinema enquanto gênero discursivo jornalístico.

Referências bibliográficas

ALLIN, A. Bacurau: chronique. *Cinema Teaser*, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.cinemateteaser.com/2019/09/74588-bacurau-chronique>. Acesso em: 10 mai. 2022.

ALTMANN, E. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. *Caderno CRH*, Salvador, v. 21, n. 54, p. 611-622, 2008.

ARAÚJO, I. Réplica: Críticos dizem que 'Bacurau' é um filme de propaganda; e daí?. *Folha de S.Paulo*, 16 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e-dai.shtml#:~:text=Por%20fim%2C%20%20%20%20da%20ordem,contra%20a%20vontade%20de%20matar>. Acesso em: 22 jun. 2022.

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Produção: Said Ben Said e Michel Merkt. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. São Paulo: Ancine; Paris: Arte France Cinéma, 2019. 1 DVD (131 min).

BALLERINI, F. *Jornalismo cultural no século 21: literatura, artes visuais, teatro, cinema e música: as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática*. São Paulo: Summus, 2015.

BARRETO, R. C. *Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

BASSO, E. F. C. Jornalismo cultural: uma análise sobre o campo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília, DF. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2006.

BENTO, E. Crítica: Bacurau é o Nordeste que resiste à barbárie fascista. *Diário de Pernambuco*, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/08/critica-bacurau-e-o-nordeste-que-resiste-a-barbarie-fascista.html>. Acesso em: 26 maio 2021.

BORDWELL, D. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. New Heaven: Harvard University Press, 1991.

BORNET, J. « Bacurau », fable futuriste du Brésil, formidable Prix du jury à Cannes. *France Info Culture*, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/festival-de-cannes/>

bacurau-film-bresilien-envoutant-et-formidable-prix-du-jury-a-cannes_3629569.html. Acesso em: 10 maio 2022.

BOSCOV, I. Lógica de Bacurau é tão desalentadora quanto a do extremo oposto. *Veja*, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boscov/bacurau/>. Acesso em: 7 out. 2020.

CAMIA, G. M. Cannes Review: 'Bacurau' is a John Carpenter-inspired, politically-fueled revenge fantasy. *The Film Stage*, 17 maio 2019. Disponível em: <https://thefilmstage.com/cannes-review-bacurau-is-a-john-carpenter-inspired-politically-fueled-revenge-fantasy/>. Acesso em: 10 out. 2020.

CARMELO, B. Uma introdução à crítica de cinema na internet. In: SILVA, P. H. (Org.). *Trajatória da crítica de cinema no Brasil*. Belo Horizonte : Letramento: Abbraccine, 2019. p. 420-437.

CARVALHO, R. O lugar da crítica de cinema como gênero do jornalismo cultural e sua crise. *Baleia na Rede: Estudos em Arte e Sociedade*, Marília, v. 1, n. 10, 2013. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/3361>. Acesso em: 19 jun. 2022.

CARVALHO, R. A crítica de cinema em tempos de mídia digital. In: ENECULT, 15., 2019, Salvador. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: UFBA, 2019.

CASTILLO, M. Bacurau. *Roger Ebert*, 6 mar. 2020. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/bacurau-movie-review-2020>. Acesso em: 8 abr. 2022.

CHAPUIS, M. "Bacurau", place de résistance. *Libération*, 24 set. 2019. Disponível em: https://www.liberation.fr/cinema/2019/09/24/bacurau-place-de-resistance_1753298/. Acesso em: 10 maio 2022.

CRUMP, A. Bacurau is the best John Carpenter movie Carpenter didn't actually make. *Polygon*, 6 mar. 2020. Disponível em: <https://www.polygon.com/2020/3/6/21167319/bacurau-review-movie-brazilian-thriller-john-carpenter-homage-sonia-braga-udo-kier>. Acesso em: 8 abr. 2022.

DALTON, S. Bacurau: Film Review | Cannes 2019. *The Hollywood Reporter*, 15 maio 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/bacurau-review-1211067/>. Acesso em: 7 out. 2020.

DUGOIS, J. Si tu y vas, va en paix. *aVoir-aLire*, 26 set. 2019. Disponível em: <https://www.avoir-alire.com/bacurau-la-critique-du-film-40390>. Acesso em: 10 maio 2022.

FREY, M. The anxiety of influence: the "golden age" of criticism, the rise of the TV pundit, and the memory of Pauline Kael. In: FREY, M.(Org.). *The permanent crisis of film criticism: the anxiety of authority*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015. p. 101-124.

FORLIN, M. A baixeza de Bacurau. *Estado da Arte*, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixeza-de-bacurau/>. Acesso em: 24 set. 2020.

FOUBERT, F. Bacurau: Drôle de genre [Critique]. *Premiere*, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Bacurau-Drole-de-genre--Critique>. Acesso em: 10 maio 2022.

GOMES, R. A função retórica da crítica de cinema: análise das resenhas de Central do Brasil. *BOCC*, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-retorica-cinema.html>. Acesso em: 13 nov. 2021.

HESSEL, M. Bacurau. *Omelete*, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bacurau>. Acesso em: 8 abr. 2022.

IDE, W. 'Bacurau': Cannes review. *ScreenRant*, 15 maio 2019. Disponível em: <https://www.screendaily.com/reviews/bacurau-cannes-review/5139446.article>. Acesso em: 8 abr. 2022.

MORISAWA, M. "Bacurau" e um Brasil distópico. *Continente*, 3 jul. 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/-bacurau--e-um-brasil-distopico>. Acesso em: 24 set. 2020.

MULLER, M. Bacurau. *Papo de Cinema*, 16 ago. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/bacurau/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

NICOLET, V; DICKELI, J-F. Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles – « Bacurau ». *Culturopoing.com*, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-salles-cinema/kleber-mendonca-filho-et-juliano-dornelles-bacurau/20190923>. Acesso em: 10 maio 2022.

PIZA, D. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2013.

RESES, G; MENDES, I. Uma visão prática da Análise Temática: exemplos na investigação em multimídia em educação. In: COSTA, A. P.; MOREIRA, A.; SÁ, P. (Orgs.). *Reflexões em torno de Metodologias de Investigação: análise dos dados*. Aveiro: UA Editora, 2021. p. 13-28.

RIAUX, S. Bacurau: critique qui tire dans le tas. *Écran Large*, 17 nov. 2020. Disponível em: <https://www.ecranlarge.com/films/critique/1098621-bacurau-critique-qui-tire-dans-le-tas>. Acesso em: 10 maio 2022.

ROCHA, V. O. *A crítica de cinema como gênero discursivo jornalístico: um estudo de caso a partir de Bacurau*. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

SANTOS, L. G. *Crítica cinematográfica: análise dos argumentos e sistematização do discurso*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SCHALLER, N. Bacurau. *L'Obs*, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/cinema/20190925.OBS18887/bacurau-ceux-qui-travaillent-les-films-a-voir-ou-pas-cette-semaine.html>. Acesso em: 10 maio 2022.

SILVA, P. H. *Trajatória da crítica de cinema no Brasil*. Belo Horizonte: Letramento; Abbraccine, 2019.

TEIXEIRA NETO, W. de M. *A vídeo-crítica de cinema no Brasil: práticas em curso no YouTube*. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

VILLAÇA, P. Bacurau. *Cinema em Cena*, 15 maio 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8490/bacurau>. Acesso em: 8 abr. 2022.

VOLCOF, V. Bacurau (2019): um filme (e um pássaro) que não se apequena. *Cinema com Rapadura*, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/557452/critica-bacurau-2019-um-filme-e-um-passaro-que-nao-se-apequena/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

WHITTAKER, R. Bacurau. *The Austin Chronicles*, 27 mar. 2020. Disponível em: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2020-03-20/bacurau/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

XAVIER, I. O papel estratégico da crítica na formação do pensamento cinematográfico. *Rumores*, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 12-31, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155969>. Acesso em: 19 jun. 2022.

submetido em: 23 out. 2023 | aprovado em: 4 nov. 2023

A essência da teoria do jornalismo: entrevista com Marcos Paulo da Silva¹

Luciano Maluly²

1 Doutor em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Professor adjunto no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: marcos.paulo@ufms.br.

2 Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Professor do Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. E-mail: lumaluly@usp.br.

Nascido no interior paulista, Marcos Paulo da Silva é um dos pesquisadores mais atuantes da nova geração de teóricos do jornalismo, com contribuições marcantes aos estudos de comunicação. A frase “as aparências das coisas importam mais que suas essências” é uma das marcas desta entrevista com o também professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Durante a sua trajetória acadêmica, o convívio com estudiosos do Brasil e dos Estados Unidos o influenciou, diretamente, na construção de um pensamento que possibilita a análise glocal dos fenômenos relacionados ao jornalismo, como a desinformação, e fornece elementos para a crítica da cobertura jornalística. Em entrevista a Luciano Maluly, professor do Departamento de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA-USP, o entrevistado relatou sua contribuição aos estudos de jornalismo e da comunicação.

RUMORES – Você nasceu e estudou no interior do estado de São Paulo. Conte um pouco mais sobre sua trajetória até a descoberta pelo jornalismo.

Minha família é da região entre Pratânia e Lençóis Paulista, bem no centro do estado de São Paulo. Por circunstâncias do destino, nasci em Macatuba, também nessa região, mas me considero natural de Lençóis Paulista, onde cresci e vivi até a juventude. Desde criança, sempre gostei muito de ouvir e contar histórias de pessoas comuns. Apaixonei-me pela leitura e, principalmente, pela escrita. Minha mãe, professora primária, trabalhou durante um período na biblioteca da escola pública em que eu estudava. Passei a gostar dos livros. Foi em Lençóis Paulista que tive meu primeiro contato com o jornalismo nos anos 1980, ainda na infância, lendo e visitando jornais que ainda funcionavam no modelo antigo de tipografia. Mais tarde, já como jornalista, pude conviver com alguns dos personagens da história daquela imprensa local e ouvir várias memórias curiosas sobre o modo de se fazer jornalismo naquele canto do sertão paulista. No então colegial, atual ensino médio, fui a Bauru estudar no Colégio Técnico da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Assim a Unesp passou a ser a “minha casa” até a conclusão de meu mestrado, em 2007. cursar jornalismo nessa universidade representou um dos períodos de maior amadurecimento em minha vida. Além do processo natural de conhecimento

e de erudição a partir dos livros e das aulas num dos cursos mais tradicionais do país, também amadureci como pessoa e tornei-me apaixonado pelo jornalismo. Hoje, tento passar um pouco dessa paixão aos meus estudantes.

R – Em sua pesquisa de mestrado, você analisa aspectos de um semanário no interior paulista. Como essa dissertação ajuda a entender o jornalismo regional praticado ontem e hoje?

Essa região onde cresci teve uma forte influência da imigração italiana no final do século XIX e início do século XX. As marcas dessa colonização estão presentes na vida cotidiana da cidade até hoje, nos nomes de ruas e praças, nos sobrenomes das famílias mais tradicionais e, especialmente, nas relações de poder. Durante a faculdade, como sou apaixonado por jornalismo e história, mas estava também muito interessado em compreender o histórico da formação econômica, política e sociocultural daquela porção do território paulista, passei a me debruçar sobre a história do jornalismo regional. Isso acabou frutificando depois, quando retornei à universidade para cursar meu mestrado, em 2005, sob orientação do grande mestre e hoje amigo Ricardo Alexino Ferreira. Minha pesquisa buscava entender as relações entre os imigrantes italianos da região de Lençóis Paulista e a consolidação do jornalismo com base na história de um veículo criado na década de 1930 e que existe até hoje, então chamado de *O Eco*, depois renomeado como *O Eco*. Em meu começo de carreira, tive inclusive a oportunidade de trabalhar um breve período como repórter nesse jornal. A proposta da dissertação foi estudar por meio do jornalismo uma hipotética inversão de valores na relação entre a colônia italiana local e o nacionalismo do Estado Novo varguista após o posicionamento do Brasil no xadrez geopolítico em oposição aos países do eixo durante a Segunda Guerra Mundial, o que incluiu o envio de soldados brasileiros à região de Monte Castelo. Entretanto, eu sempre considerei que minha pesquisa de mestrado, embora muito bem amarrada metodologicamente, tinha um recorte muito limitado do ponto de vista empírico. Nunca pensei que, anos depois, poderia ver tanta validade e atualidade naqueles resultados para entender não somente o jornalismo, mas também a sociedade interiorana paulista atual. Os movimentos conservadores que se adensaram no

país desde 2013 e a ascensão de um discurso de extrema direita repercutido nas eleições presidenciais de 2018 e 2022 no Brasil mostraram-me que a pesquisa de mestrado tinha se revestido de atualidade, pois também teve o mérito de identificar algumas das raízes históricas desse fenômeno no âmbito local. Foi ainda a pesquisa de mestrado que me trouxe a consciência de que o estudo do jornalismo regional – isto é, o jornalismo praticado na maior parte das mais de 5,5 mil cidades brasileiras, de localidades que movimentam grande parcela da economia nacional e não estão no radar da grande mídia – sempre foi, como já chamara a atenção o ex-professor da Universidade de São Paulo, Dirceu Fernandes Lopes, muito negligenciado pela academia. Costumo dizer que, em última instância, entender o jornalismo regional é também entender a lógica desse Brasil profundo. Esse é certamente um dos motores de minha atividade atual de pesquisa na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

R – Já no doutorado, você aprofunda algumas questões relacionadas à Teoria do Jornalismo no Brasil e nos Estados Unidos. Quando pensamos nas ciências do jornalismo desde Tobias Peucer e Otto Groth, quais aspectos dessa pesquisa ainda impactam na construção e, por conseguinte, na análise da notícia?

No doutorado acabei por mergulhar de vez no terreno das Teorias do Jornalismo. Consegui uma bolsa de estudos e fui trabalhar sob orientação do professor José Salvador Faro – uma das mentes mais privilegiadas que já conheci – no então prestigiado programa de pós-graduação da Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), no ABC paulista, que na época reunia nomes importantes para o campo, como José Marques de Melo, Círcia Peruzzo, Issac Epstein, Sandra Reimão e Elisabeth Gonçalves, além do próprio professor Faro. Como orientador, ele me incentivou a desenvolver uma interlocução entre as Teorias do Jornalismo e os Estudos Culturais, especialmente para compreensão das relações entre os chamados valores-notícia e os valores culturais presentes na vida cotidiana. Não por acaso, o título de minha tese foi *A construção cultural da narrativa noticiosa: noticiabilidade, representação simbólica e regularidade cotidiana*, na qual busquei respostas nas dimensões constitutivas da vida cotidiana para entender os fenômenos de seleção e de construção das notícias. Nesse percurso, em 2011,

tive a oportunidade de desenvolver um estágio-sanduíche nos Estados Unidos, na Syracuse University, em Nova York, sob orientação da professora Pamela Shoemaker, um dos nomes mais reconhecidos internacionalmente nos estudos teóricos em jornalismo. Eu não tenho palavras para agradecer a receptividade e a generosidade da professora Pamela para ajudar a tornar mais robustas as discussões teóricas da minha tese. Foi a partir dessa experiência em Nova York que passei a considerar fundamental a leitura do fenômeno da noticiabilidade como uma construção cognitiva, tal como feito por Pamela Shoemaker. Desde então, tenho combinado nos meus debates teóricos as dimensões constitutivas da noticiabilidade com as da vida cotidiana para entender o processo histórico de construção das notícias. Alguns autores podem considerar esse debate sobre a seleção e a construção das notícias como superado em tempos de plataformação e algoritimização da vida, mas penso que nunca foi tão atual a discussão sobre a lógica cognitiva da noticiabilidade em um momento histórico no qual cada pessoa busca ser o próprio “editor-chefe” de sua timeline.

R – Recentemente, você retornou aos Estados Unidos para continuar suas pesquisas sobre jornalismo. Com base nas ideias de Marshall MacLuhan sobre “o meio e a mensagem”, de que forma seria possível gerenciar, atualmente, os critérios de noticiabilidade como descritos por Nelson Traquina e outros autores?

É muito curioso quando olhamos para as voltas que a vida dá, suas coincidências e como isso impacta nossa carreira profissional. Voltei aos Estados Unidos em 2022 com uma bolsa do CNPq para realizar um pós-doutorado na Michigan State University, em Lansing, capital do estado de Michigan, sob supervisão do professor Tim Vos, um dos autores mais citados internacionalmente nos estudos em jornalismo. Anos antes de eu ir à Syracuse University em 2011, Tim Vos também havia passado por lá para desenvolver seu doutorado sob orientação de Pamela Shoemaker. Foi ela que, em 2016, nos Estados Unidos, durante um simpósio que celebrou sua carreira, apresentou-me a Tim Vos e possibilitou que posteriormente eu edificasse minha própria interlocução com suas pesquisas. Assim como Pamela, Tim Vos é muito mais do que um pesquisador brilhante, é também um grande ser humano. Foi nesse período de 12 meses em Michigan que passei a desenvolver reflexões sobre as dimensões

constitutivas das notícias – ou características históricas das notícias, como passamos a chamar as categorias de análise no âmbito da pesquisa – e construí a hipótese de que a sobreposição dessas dimensões, umas sobre as outras, ajuda a compreender o fenômeno contemporâneo da desinformação. Em síntese, tenho trabalhado atualmente o raciocínio de que a dimensão estético-expressiva das notícias – isto é, sua aparência, formato, estilo, apresentação etc. – tem se adensado sobre as dimensões pragmática (relacionada às relações de verossimilhança no plano empírico e aos processos de verificação na realidade concreta) e ético-deontológica (os valores profissionais envolvidos na construção noticiosa). Esse processo se dá na própria vida cotidiana como um padrão cultural de nosso tempo no qual as aparências das coisas importam mais que suas essências. Trata-se de uma reflexão que apresenta um elevado grau de abstração, mas parece-me fazer muito sentido para entender a circulação social de informações não-jornalísticas de expressão noticiosa, a exemplo das chamadas fake news. Acredito fortemente que essa interpretação do fenômeno se mostra muito mais efetiva e próxima da complexidade do consumo contemporâneo de informações do que tentarmos classificar os critérios de noticiabilidade em listas estanques, como a pesquisa em jornalismo fez durante muito tempo.

R – Por fim, gostaríamos que falasse sobre a relação entre a teoria, a pesquisa e o ensino do jornalismo após o falecimento do professor Ciro Juvenal Rodrigues Marcondes Filho, em 2020. Qual a sua perspectiva de inovações aos estudos em Ciências da Comunicação?

Por essas coincidências da vida difíceis de explicar, tive a oportunidade de ter algumas conversas com o professor Ciro Marcondes Filho fora do ambiente acadêmico em razão de uma grande amizade que mantive com uma pessoa muito próxima do círculo pessoal dele naquele momento, por volta de 2012, quando retornei do estágio nos Estados Unidos. Para além de tê-lo como minha referência bibliográfica, pude notar seu brilhantismo para falar das coisas mais simples da vida. Nessas conversas, pouco falamos sobre pesquisa, muito menos sobre Teorias do Jornalismo. Parece-me que ao desenvolver sua complexa Teoria da Comunicação, o enfoque nas especificidades do jornalismo foi deixando de ter

protagonismo nas reflexões de Marcondes Filho. Ainda assim, ele foi autor de textos muito importantes para o desvelamento de um pensamento crítico sobre a práxis jornalística no Brasil, a exemplo do clássico *A saga dos cães perdidos* (2000). É interessante vermos a forma que autores referenciais como Ciro Marcondes Filho e Muniz Sodré, em tradições teóricas distintas, foram se afastando das especificidades do campo jornalístico para pensar a comunicação como um fenômeno mais abrangente. Eles, porém, não deixaram de sedimentar reflexões fundamentais para entendermos o estado do conhecimento contemporâneo sobre as transformações nas práticas de se relatar o cotidiano – foco do jornalismo. No caso de Muniz Sodré, é bastante intrigante notar que entre algumas obras importantes e abrangentes devotadas a ampliar o olhar sobre a comunicação e a sociedade nessa fase mais recente de sua carreira nos últimos 20 anos – refiro-me a *Antropológica do Espelho* (2002) e *A Ciência do Comum* (2014) – ele também publica, em 2009, *A narração do fato*, uma reflexão brilhante sobre o jornalismo como construção cultural inscrita na pontuação rítmica da vida cotidiana. O que posso dizer de forma bastante humilde sobre minhas leituras e interpretações desses expoentes do campo – e sobre minhas experiências no exterior – é que a pesquisa em comunicação e em jornalismo no Brasil contém um refinamento e uma complexidade muito significativa que o mundo precisa conhecer melhor. As grandes contribuições de autores como Ciro Marcondes Filho e Muniz Sodré, para ficar apenas em dois nomes aqui já mencionados, cada um em seu âmbito teórico-conceitual, só ilustram isso.

Referências

MARCONDES FILHO, C.V. R. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker, 2000.

SILVA, M. P. *A representação da segunda guerra mundial em um semanário do interior paulista*. O Eco (1939-1944). 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2007.

SILVA, M. P. *A construção cultural da narrativa noticiosa: noticiabilidade, representação simbólica e regularidade cotidiana*. 2013. Tese (Doutor em Comunicação) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2013.

SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L.; SILVA, G. (Orgs.). *Critérios de Noticiabilidade: problemas conceituais e aplicações*. Florianópolis: Insular, 2014.

SILVA, M. P.; AGUIAR, L.; MARTINEZ, M. (Orgs.). *Desigualdades, relações de gênero e estudos de jornalismo*. São Paulo: Intercom, 2018.

SILVA, M. P.; MARTINEZ, M.; STORCH, L. (Orgs.). *Pesquisa em Jornalismo: dos conflitos em pauta aos conflitos do campo*. Rio de Janeiro: SBPJor, 2019.

SILVA, M. P.; MARTINEZ, M.; STORCH, L. (Orgs.). *Pesquisa em jornalismo e ética profissional*. Brasília, DF: SBPJor, 2020.

SILVA, M. P.; BACCIN, A.; STORCH, L. (Orgs.). *Pesquisa em jornalismo e democracia em tempos de pandemia*. Brasília, DF: SBPJor, 2021.

SILVA, M. P.; OTA, D. C. (Org.). *Fronteiras culturais e práticas comunicativas*. Campo Grande: UFMS, 2023.

SODRÉ, M. *Antropológica do Espelho: uma teoria linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, M. *A Ciência do Comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

submetido em: 5 out. 2023 | aprovado em: 22 out. 2023