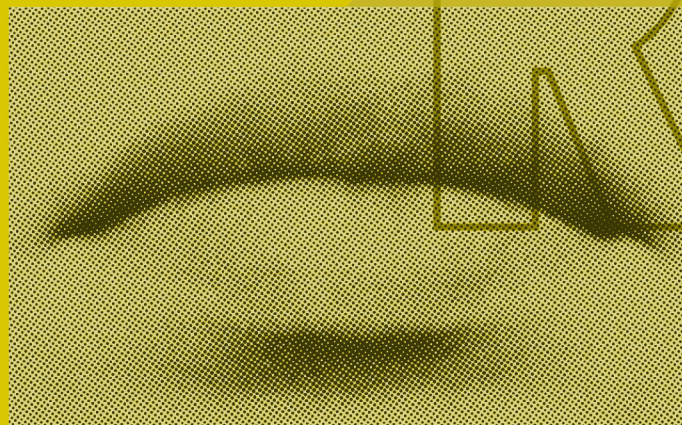




**V.19** **N.37**

janeiro - junho 2025



Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 37, V. 19 (2025)

janeiro - junho de 2025

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](http://www.revistas.usp.br/rumores)

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: [rumores@usp.br](mailto:rumores@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/revistarumores](http://www.facebook.com/revistarumores)

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: [www.usp.br/midiato](http://www.usp.br/midiato)

Outras informações podem ser obtidas pelo email: [midiato@usp.br](mailto:midiato@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/midiatousp](http://www.facebook.com/midiatousp)

Instagram: [www.instagram.com/midiatousp](http://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)Ivan Paganotti  
(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)Atílio 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)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 Paulista)Lidia 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  
(Pontifícia Universidade Católica de Minas  
Gerais)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 Paulista)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)Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman  
(Universidade de São Paulo)Natalia Engler Prudencio  
(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 Arminda 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**

Editora Ibero-Americana de Educação

**Design da capa**

Tikinet Edição

**Diagramação**

Editora Ibero-Americana de Educação

**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.19, n.37, 2025-

São Paulo: ECA/USP, 2025-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: [www.revistas.usp.br/rumores](http://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

### ENSAIO

#### 11 Três motivos para uma linguagem da esperança

*Juarez Rocha Guimarães*

### DOSSIÊ

#### 19 Intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas: circulação de sentidos de democracia em acontecimentos midiáticos

*Nara Lya Cabral Scabin, Amanda Souza de Miranda, Fernanda Elouise Budag*

#### 39 Políticas da narrativa em produções não ficcionais sonoras sobre crimes contra mulheres

*Thiago Siqueira Venanzoni, Rosana de Lima Soares*

#### 58 Onde, quando e quem: cronotopos e imaginários do *true crime* brasileiro

*Carlos Jáuregui*

#### 76 Visibilidade e crítica da sexualidade: pedagogias eróticas e representatividade LGBTQIAPN+ em *Verdades Secretas 2*

*Carlos Felipe Carvalho da Silva, Ivan Paganotti*

#### 93 Protagonismo e raça na telenovela brasileira: um estudo das protagonistas das telenovelas das 21 horas da década de 2010

*Mariana Barbosa Gonçalves*

#### 111 Crítica de cinema e realização cinematográfica: considerações sobre documentários de Kleber Mendonça Filho

*Samuel Paiva*

#### 125 Alteridade e política em *The Amazing World of Gumball*: perspectivas de coabitação a partir do episódio “The Shell”

*Pedro Antun Lavigne de Lemos*

#### 142 O papel da crítica de arte em circulação midiática

*Sofia Franco Guilherme, Eduardo Paschoal de Sousa*

#### 158 Intempestividades editoriais, entornos impressos e sociais no *Anuário Todavia*

*Frederico de Mello Brandão Tavares*

## 179 EPÍLOGO

### ARTIGOS TEMAS LIVRES

#### 184 Estéticas do *world cinema* em plataformas globais e periféricas de *streaming*: a emergência do *worldly cinema*

*Felipe de Castro Muanís*

#### 199 Ficção seriada e arqueologia transmídia: uma análise da *X-Files Magazine*

*Gustavo Furtuoso, Gabriela Borges*

#### 222 Erro jornalístico ou *fake news*? Tensões técnico-conceituais no ecossistema digital

*Lívia de Souza Vieira, Rogério Christofolletti*

## EDITORIAL

### ***Crítica e reconstrução: como vislumbrar outros mundos possíveis?***

Inspirado na ideia de reconstrução de novos tempos, lugares e modos de ser, o IV Simpósio de Crítica da Mídia, realizado na cidade de Mariana (MG), entre 28 e 29 de novembro de 2024, partiu de uma indagação central: *como vislumbrar outros mundos possíveis a partir da reconstrução e da crítica?* O debate proposto pela Rede Metacrítica — Rede de Pesquisa em Cultura Midiática, então constituída pelos grupos de pesquisa MidiAto (USP), Mídia e Narrativa (PUC Minas) e Quintais: cultura de mídia, arte e política (UFOP) — envolve não apenas as perspectivas da crítica de mídia diante de certos produtos culturais, considerando aspectos atinentes à identidade, à representação e às narrativas construídas, mas também questões diretamente ligadas a importantes concepções destruídas na última metade desta década e que precisam ser reedificadas.

No ensaio “Três motivos para uma linguagem da esperança”, que abre esta edição, Juarez Guimarães (UFMG) faz uma reflexão sobre o caráter alentado da esperança como força subversiva e como linguagem política em cenários marcados pela crise civilizatória decorrente do fortalecimento do neoliberalismo e do avanço da extrema-direita. O autor oferece pelo menos três razões para sustentar essa esperança: a crise da dominação neoliberal, a resistência histórica das classes trabalhadoras e populares no Brasil, e a consciência democrática da sociedade. A construção de uma nova linguagem, capaz de dar lugar a alternativas políticas e econômicas mais justas e inclusivas, é o desafio posto.

O trabalho “Intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas: circulação de sentidos de democracia em acontecimentos midiáticos”, de Nara Lya Cabral Scabin (PUC Minas), Amanda Souza de Miranda (USP/UFSC) e Fernanda Elouise Budag (FECAP/UFSC), examina a repercussão midiática de intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas no Brasil, destacando a atuação da Gaviões da Fiel em dois episódios: a manifestação convocada por Jair Bolsonaro em São Paulo, em 25 de fevereiro de 2024, em resposta à sua investigação por envolvimento no 8 de janeiro de 2023; e os bloqueios bolsonaristas em estradas paulistas em novembro de 2022. Considerando o diferencial de essas intervenções se apresentarem como *cenas dissensuais* (Rancière, 1996), o artigo busca compreender como tais eventos foram enquadrados no jornalismo e em publicações desinformativas nas redes sociais. Entre as tantas contradições expostas, destaca-se o componente dissensual dessas ações no fato de colocarem, no centro da cena midiática, um sentido de *democracia como movimento popular*.

Em “Políticas da narrativa em produções não ficcionais sonoras sobre crimes contra mulheres”, Thiago Siqueira Venanzoni (FMU/Fiam-Faam) e Rosana de Limas Soares (ECA-USP) abordam, em perspectiva crítica, a crescente produção de podcasts de não ficção, buscando problematizar aspectos políticos implicados nessas narrativas. Com o aumento de produções sonoras que se autodenominam “investigativas” ou “jornalísticas”, abre-se espaço para a circulação de reportagens ou documentários em áudio que pretendem participar de um gênero discursivo comumente nomeado como *true crime*. Diante desse fenômeno de circulação atual, que envolve realizadores e públicos, o texto irá debater quais os parâmetros éticos e estéticos acionados por essas produções e o lugar da política em suas narrativas. Como recorte analítico, a escolha se baseia em três produções jornalísticas que investigam crimes contra mulheres no período da ditadura civil-militar, construindo ênfase nas histórias das personagens — mulheres vítimas de assassinato: *Praia dos Ossos* (2020), da Rádio Novelo, *Leila* (2022), da Globoplay e *O Caso (Últimos Passo)* (2023), da Criatura Multimídia.

Carlos Jáuregui (UFOP), em “Onde, quando e quem: cronotopos e imaginários do *true crime* brasileiro”, analisa podcasts brasileiros sobre crimes reais a partir da noção bakhtiniana de cronotopo. Desse modo, irá abordar configurações espaço-temporais, assim como representações sobre a imagem humana, em quatro produções: *A mulher da Casa Abandonada*, *O Ateliê*, *Pico dos Marins* e *Projeto Humanos*. Como resultado, identifica e debate cinco cronotopos: a residência antiga marcada pelo passado, a natureza hostil, o depoimento desconfortável, a rotina que antecede os crimes e a produção do *true crime* como um acontecimento em si, capaz de reescrever a cronotopia de casos criminais.

O artigo “Visibilidade e crítica da sexualidade: pedagogias eróticas e representatividade LGBTQIAPN+ em *Verdades Secretas 2*”, de Ivan Paganotti (ECA-USP) e Carlos Felipe Carvalho da Silva (Umesp), analisa como a novela — ao continuar sendo um produto audiovisual de sucesso na TV aberta da Globo, exibida no *streaming* Globoplay em 2022 — pôde exibir cenas e temáticas que ainda não encontram espaço na programação televisiva. Esta pesquisa avalia como a novela pode expandir os limites históricos da visibilidade sexual de grupos LGBTQIAPN+ no audiovisual brasileiro, examinando também como a crítica jornalística destacou as cenas de práticas sexuais entre esses personagens na apreciação da trama e da estética da novela.

Em “Protagonismo e raça na telenovela brasileira: um estudo das protagonistas das telenovelas das 21 horas da década de 2010”, Mariana Gonçalves (UFOP) propõe abordar as diferentes representações raciais a partir das personagens protagonistas das telenovelas das 21h da Rede Globo de Televisão que estavam no ar durante a década de 2010. Para isso, busca compreender como um ideal de branquitude parece estar inserido como um valor social nas telenovelas e na sociedade, bem como as interseccionalidades nas representações de mulheres não brancas e o

entrelaçamento entre raça, classe e outros marcadores da diferença, influenciando suas vivências.

Samuel Paiva (UFSCar), em “Crítica de cinema e realização cinematográfica: considerações sobre documentários de Kleber Mendonça Filho”, propõe uma reflexão sobre documentários de Kleber Mendonça Filho, a saber, *Crítico* (2008) e *Retratos Fantasmas* (2023), percebidos como complementares em termos de uma compreensão sobre crítica de cinema e realização cinematográfica. Nesse sentido, algumas hipóteses são investigadas, por exemplo, a ideia de que esses filmes são reveladores da autoria de Kleber Mendonça Filho tanto em sua formação como crítico quanto em seu trabalho como diretor de filmes.

No artigo “Alteridade e política em *The Amazing World of Gumball*: perspectivas de coabitação a partir do episódio ‘*The Shell*’”, Pedro Lavigne (UFMG/UFOP) faz uma breve análise sobre como uma política cotidiana se manifesta na narrativa do episódio *The Shell*, da terceira temporada do desenho animado *The Amazing World of Gumball*. Propõe refletir sobre o desenho animado em suas dimensões estéticas e poéticas, com o objetivo de compreender tanto os sentidos construídos na narrativa quanto o modo como esses sentidos se entrelaçam ao cotidiano e às relações que se formam no viver-juntos. Trata-se de um estudo de caráter exploratório que visa aferir as possibilidades de entendimento da presença dos desenhos animados no cotidiano.

Sofia Franco Guilherme (FMU/Fiam-Faam) e Eduardo Paschoal (FAU-USP), em “O papel da crítica de arte em circulação midiática”, analisam visões sobre o papel da crítica, em específico a crítica de arte, a partir da coluna de Rafael Cardoso na *Folha de S.Paulo*, em outubro de 2023, e da resposta a ela realizada por Daniele Machado. No diálogo público, ambos refletem sobre os limites e a situação da crítica contemporânea, com base em exposições recentes de instituições culturais hegemônicas. Nesses textos e em circulações nas redes sociais de seus autores e dos veículos, propõem mapear as concepções acerca do papel da crítica institucionalizada, a aparente dicotomia entre popularidade e qualidade das obras, a circulação de uma discussão sobre crítica de arte e sua inserção em um debate público ainda restrito, além das redes sociais em sua atuação como potencializadoras de uma crítica em circulação midiática.

Frederico Tavares (UFOP), em “Intempestividades editoriais, entornos impressos e sociais no *Anuário Todavia*”, afirma a existência de uma latente sensação de “fim do mundo” como sentimento contemporâneo globalizado, o que se tornou objeto, assim como em outras partes do mundo, de atenção do mercado editorial. Tendo isso em vista, o trabalho visa, em diálogo com concepções relacionadas a reflexões sobre almanaques e temporalidades (em sentido conceitual e contextual), analisar o *Anuário Todavia* 2018/2019 — *Apocalypse?*, publicado pela editora Todavia em 2018, focando em algumas questões interligadas: os recursos editoriais usados na conexão e no arranjo dessa leitura; os sentidos temporais construídos sobre uma certa temática; e o atravessamento de tais sentidos ao longo de um produto de

periodicidade anual; a natureza editorial do anuário e sua dimensão relacional com contextos histórico-sociais.

Fechando o Dossiê, “Cartas e acolhimentos”, de Cláudio Coração e Hila Rodrigues, apresenta uma correspondência intimista e reflexiva em que cultura, política e existência se cruzam. Ao misturar versos, memórias e análises críticas, Cláudio e Hila lembram que o real não é dado, mas construído, mesmo em cenários obscuros. O afeto se enlaça ao político, e arte e amizade emergem como faróis.

No mais, é no bojo desses fios aqui articulados que o Dossiê “Crítica e reconstrução: como vislumbrar outros mundos possíveis?” aponta, reflete, busca e revela possíveis brechas, resoluções e temporalidades civilizatórias, na mídia e além dela.

Completando a edição, os três artigos sobre temas livres amplificam os debates sobre resistências, reexistências e suas representações nas mídias, especialmente em formatos digitais. O primeiro deles, “Estéticas do *world cinema* em plataformas globais e periféricas de *streaming*: a emergência do *worldly cinema*”, de Felipe Munais (UFJF), pretende discutir a constituição de filmes periféricos no *world cinema*, em contraponto a um *world cinema* mundializado, distribuído por plataformas globais de *streaming*. O autor afirma que, para além das plataformas globais, é importante perceber ainda um determinado tipo de *world cinema* mais artesanal e menos *mainstream*, que ocupa prioritariamente plataformas de nicho e não globais. Na sequência, o artigo “Ficção seriada e arqueologia transmídia: uma análise da *X-Files Magazine*”, de Gustavo Furtuoso (UFJF) e Gabriela Borges (Universidade do Algarve), examina a revista *X-Files Magazine*, objeto selecionado para uma análise de conteúdo que visa entender como se dava a relação entre produtores e público na expansão do universo de *The X-Files* no final do século XX, utilizando o conceito de arqueologia transmídia para investigar como se davam tais estratégias em contextos históricos prévios à popularização da cultura digital. Finalmente, Livia de Souza Vieira (UFBA) e Rogério Christofolletti (UFSC), em “Erro jornalístico ou *fake news*: tensões técnico-conceituais no ecossistema digital”, analisam dois casos ilustrativos do jornalismo — a notícia do “Brasil inabitável em 50 anos” e o “vídeo do encontro de Pablo Marçal com Trump” — a fim de identificar falhas no processo de correção de erros por parte de veículos jornalísticos digitais de diferentes regiões do país, linhas editoriais, grupos empresariais e alcance em termos de audiência.

Em mais uma edição da *RuMoRes*, reafirmamos o compromisso com a análise crítica das mídias, desejando a todos e todas ótimas leituras!

Junho de 2025

Hila Rodrigues e Cláudio Coração

## Referência

Rancière, J. *O desentendimento: política e filosofia*. Campinas: Editora 34, 1996.

## Três motivos para uma linguagem da esperança

*Juarez Rocha Guimarães*<sup>1</sup>

---

1 Professor Titular do Departamento de Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais, tem sua pesquisa voltada em especial para as tradições republicanas no campo da teoria política. Nas áreas do pensamento político e social brasileiro, dedica-se às teorias marxistas, feministas e antirracista. Autor de diversos livros, entre eles “O mundo real – socialismo na era pós-neoliberal” (L&PM, 2008) e “PT 40 anos: a história aberta” (Renascença, 2021). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0218-3405>. E-mail: [juarezrg15@gmail.com](mailto:juarezrg15@gmail.com).

## A esperança é uma subversão

Equilibrando-se entre a histórica declaração de direitos que é a Constituição de 1988 e as agruras do governo Sarney, a sociedade brasileira foi catalisada pelo mote “Sem medo de ser feliz” nas eleições presidenciais de 1989. Parecia mesmo desafiar este outro mote da talvez mais linda canção da bossa-nova, aquela que versava que a felicidade, como o carnaval, tinha a vida breve.

Nas eleições seguintes, o medo ao incerto, à mudança, ao desconhecido foi mobilizado pelas forças conservadoras em oposição à esperança de ser feliz. Aquela atriz que representou esta peça de advertência terminou apoiando entusiasticamente Bolsonaro, hoje sabemos. A resposta política a esta advertência alarmista e conformista veio com um mote atualizado: “A esperança vai vencer o medo”.

Se hoje se retorna ao motivo da esperança, é porque estamos felizmente condenados a ela. A desesperança — mais do que o medo — é hoje a nossa grande inimiga. Já Carlos Drummond de Andrade nos falava da “força das coisas”, diante da qual as vontades humanas coletivas parecem impotentes na história.

“Não há alternativa” continua sendo o lema central do neoliberalismo, após a crise final do mal chamado socialismo real, nesta sua quinta década de dominância internacional, o que nos permite falar propriamente de uma Era Neoliberal. Se a vida não está boa, se o próprio mundo ameaça perecer, a saída parece um labirinto, o horizonte está fechado.

Quando se avalia a recém-eleição de Trump, conclui-se que sua vitória é, na verdade, a derrota do Partido Democrata. Este diminuiu nove milhões de votos em relação a 2020. Trump cresceu 1,5 milhão de votos. Foi sobretudo a desesperança em relação ao governo do Partido Democrata, que não cumpriu suas promessas de refundar o *New Deal* de Roosevelt e lançou o país em duas guerras infames, que abriu o caminho à vitória da extrema-direita.

Quando se olha mais de perto as recentes eleições municipais brasileiras, com o crescimento de partidos conservadores da direita liberal e um importante protagonismo da extrema-direita neoliberal bolsonarista, com a continuidade das abstenções para mais de 30% do eleitorado, de novo é a desesperança que parece estar no centro. É ela — o descrédito na mudança possível — que alimenta o conservador e, pior, as vontades de regressão civilizatórias, das quais Bolsonaro no Brasil é ainda o símbolo, embora hoje apareçam vários candidatos alternativos na mesma vertente do carisma do ódio.

Quando publicamos, em coautoria com a economista Marilane Teixeira, em agosto de 2024 o ensaio “Retomar o caminho da esperança”, advertindo já sobre um provável resultado adverso nas urnas para as forças democráticas e progressistas nas eleições municipais desse ano, estávamos operando a partir deste juízo. Apesar de melhorias importantes, medida por índices macroeconômicos, o governo Lula ainda não havia conseguido transitar para um patamar qualitativamente novo de bem-estar na vida do povo brasileiro. Os brasileiros viveram, na última década, os

dois anos de dura recessão no segundo governo Dilma, fortes ataques aos seus direitos durante o governo Temer, uma pandemia com resultados catastróficos frente ao negacionismo do governo federal, as devastadoras políticas sociais e ambientais do governo Bolsonaro, além de agravamento das crises climáticas e da violência, principalmente contra os negros e as mulheres. A vida da maioria das classes trabalhadoras — ainda marcada pela precarização generalizada de seus direitos e enfraquecimento dos sindicatos — é um inferno cotidiano. Frente à carestia dos alimentos e de outros preços de serviços fundamentais à reprodução da vida social, é ainda alto o índice de insegurança alimentar apesar dos avanços notáveis conseguidos pela reativação e ampliação do Bolsa-Família.

Em síntese, entre a decisiva, mas frágil vitória da esperança nas eleições presidenciais de 2022 contra Bolsonaro, criou-se um importante hiato que pode vir a ser fatal em 2026. O desafio democrático central parece ser, pois, o de recuperar as razões da esperança. Mas existem mesmo essas razões?

### **A esperança é uma razão**

Ao diverso da fé, a esperança precisa de razões para continuar. Ela prescinde certamente da linguagem das certezas, das fatalidades, dos destinos inexoráveis, pois mantém um laço decisivo com a própria liberdade. Se o futuro está de antemão previsto, em qualquer hipótese, boa ou má, então o espaço para a construção coletiva democrática dos caminhos possíveis por uma sociedade perde o sentido. Ao contrário dos credos das certezas, a esperança fala a linguagem do talvez, dos possíveis, das previsões condicionadas, da ampliação dos horizontes da história e dialoga com tudo aquilo que não pode ser de antemão previsto. A esperança é venturosa.

Ao contrário da ilusão, as razões da esperança — é sempre pertinente falar dessas razões não no singular mas no pluralismo dos sujeitos sociais da transformação — devem se assentar em um diagnóstico da realidade. Há decerto conformismos que se chamam realismos, que fazem curvar as vontades coletivas aos imperativos daquele que existe. Mas o mundo social é atravessado por contradições, elas fazem mover a história e é por isso, já se disse, que o deveras realista não descrê das utopias. Elas estão, em potência, como um possível, inscritas na trama das contradições que organizam a sociedade de classes. As teorias críticas, em geral, zelam por uma coerência entre o diagnóstico e a superação dos impasses de uma sociedade em uma determinada conjuntura. Assim pensada, a esperança é realista.

Se é ameaçadora a perspectiva de quatro anos de um governo Trump, agora com o controle dos quatro principais comandos contramajoritários da democracia liberal norte-americana (o Executivo federal, a Câmara Federal, o Senado e a Suprema Corte), a um tal ponto que ainda não é possível prognosticar o extenso campo de barbárie que daí resultará, não é verdade que há uma invencível onda internacional de vitórias da extrema-direita pelo mundo. Eleições recentes no Uruguai, México, França, Inglaterra e mesmo na Alemanha não confirmam um caminho olímpico de

triunfos da extrema-direita. O próprio governo Trump, já no início de seu mandato, mostra um promissor indício de crescimento de sua impopularidade.

O diagnóstico mais preciso é que estamos diante de uma profunda crise de civilização, certamente a maior desde o período da ascensão do nazifascismo e da Segunda Guerra Mundial. Uma crise de civilização pode ser hoje definida como aquela no qual o patamar básico de vida democrática e republicana, o respeito universal aos direitos humanos, está sob ataque em todas as suas linhas. Essa crise não parece ser de resolução no curto e médio prazo e se insere no grande ciclo histórico da crise da hegemonia norte-americana, da sua incapacidade crescente de liderar o mundo a partir de seus próprios interesses e valores. É certamente útil aqui o conceito de “caos sistêmico”, trabalhado já por Giovanni Arrighi (1999) em *O longo século XX*, esse período intervalar da história no qual o sistema-mundo perde o seu centro de organização e abre-se às forças centrífugas da desorganização, aberto conflito e mudanças.

O futuro está, nessa perspectiva, em disputa. E seria um grave erro conceder de partida a vitória às forças da barbárie e descrer, subestimar, tratar apenas com um sinal de menos, as forças políticas, sociais, culturais da resistência e mudança. Aqui, nesta visão histórica larga, estão de novo presentes as razões da esperança.

A razão primeira da esperança é a crise da dominação neoliberal, que tem o seu epicentro na crise do Estado norte-americano e de seu poder geopolítico. É aqui fundamental a distinção entre hegemonia e dominação: uma ordem pode ser dominante sem ser hegemônica, no sentido preciso que lhe confere Antonio Gramsci. A hegemonia está conceituada como um princípio de civilização que é tão potente que obriga os seus adversários a se opor a ele em sua própria linguagem. Ela é capaz de incluir social e politicamente os dominados, incorporando em alguma medida os seus interesses, sempre de forma subalterna. A partir destas duas dimensões — sua potência em traduzir universais a partir de seus valores, de incluir subordinando —, a hegemonia constrói períodos de estabilidade, no qual as contradições são pactuadas e reguladas no interior mesmo da ordem.

Nesse sentido, a ordem neoliberal tornou-se dominante no mundo, atingindo o seu máximo de poder no período que vai do fim da URSS até a crise financeira mundial de 2008, mas não formou uma hegemonia. O senso comum neoliberal, amplamente apoiado em controles midiáticos corporativos, é certamente orgânico à crescente mercantilização da vida social, mas ele não se enraíza nas classes populares e trabalhadoras de forma estável pois está em contradição mesmo com a vida cotidiana da grande maioria que não vê realizadas as promessas de enriquecimento apregoadas pela cantilena neoliberal.

Esse sentido da apartação e da não inclusão da dominação neoliberal é visível no plano internacional e das economias nacionais nas quais tem prevalecido o regime de Estado neoliberal. O neoliberalismo aprofundou de maneira dramática a desigualdade social e no plano internacional entre o centro e as periferias

capitalistas. A dificuldade de manter adesão a seus princípios, diante da evidência do não cumprimento de suas promessas, foi desde o início compensada pelo aumento qualitativos dos poderes repressivos dos Estados e pela reiteração das guerras e dinâmicas coloniais no plano internacional. Ao mesmo tempo, a diminuição dos espaços de negociação pelo estrangulamento das dimensões públicas das democracias liberais e o sentido dissolvente das instituições internacionais em torno ao sistema ONU pelo unilateralismo de potência norte-americana, amplifica os conflitos. A brutal regressividade social, patriarcal e racista das agendas neoliberais amplifica as zonas abertas de conflito.

Em suma, não estamos diante de uma ordem estável, legitimada pelas maiorias, que reúne a maioria, mesmo hierarquicamente, ao seu redor. Há uma crise de legitimidade dos fundamentos neoliberais de civilização cada vez mais profunda e grandes deslocamentos de opinião, de correlação de forças políticas, nos planos nacional e internacional, são possíveis nesse período largo de crise sistêmica. É nessas potencialidades, nessas brechas abertas da dominação, na insurgência diante dos valores neoliberais em torno aos direitos fundamentais que a esperança pode exercer a sua capacidade catalizadora.

A segunda razão da esperança diz respeito ao estado atual do ciclo histórico de organização política, social e cultural das classes trabalhadoras e populares, das forças democráticas progressistas, iniciada algumas décadas atrás na resistência e superação da ditadura militar. Estas forças de transformação social passaram por vários ciclos desde então, de magníficas ondas de manifestação classista e de greves, de heroicas lutas pela reforma agrária no campo, de construção de redes públicas de educação popular freyrianas e de construção do maior sistema público de saúde do mundo, de ativação de feminismos e de expansão do protagonismo social das mulheres, de organização unitária dos povos indígenas e de suas culturas, de enraizamento social dos cristianismos da libertação, dos movimentos de ocupação por moradia nas grandes cidades, de belíssimas expressões no campo da cultura, de movimentos pela liberdade de ser e amar que arrancaram da ordem conservadora brasileira importantes conquistas, de aprofundamento e generalização de políticas sociais contra a fome e exclusão, de expansão e democratização do acesso racial e social às universidades públicas, de protagonismos latino-americanos e internacionais.

Vive-se hoje na sociedade brasileira impasses profundos destes movimentos que testaram historicamente nas últimas décadas os limites conservadores da ordem da dominação no Brasil. Certamente hoje a cultura brasileira, diante da fase mais regressiva do neoliberalismo, exposta no bolsonarismo, vive pulsões de morte com uma intensidade inédita talvez desde o período da escravidão. Mas são ainda mais fortes as pulsões de vida, de alegrias e sonhos de bem viver, agora com uma expressão pública mais notável dos valores feministas e antirracistas. Os motivos de festa ainda são mais potentes que os motivos do luto. O carnaval é, ainda, a nossa festa nacional. Se unidas em seu pluralismo e dotadas de um programa que bem

traduza os valores da esperança e da universalização dos direitos, estas forças têm capacidade de vencer a extrema-direita neoliberal.

Uma terceira razão da esperança está na consciência democrática dos brasileiros, que rejeitou a tentativa de golpe recente e que legitima o julgamento dos golpistas, inclusive aqueles vestidos de alta hierarquia militar. Esse é certamente um grande teste, ainda em processo e em disputa na democracia brasileira. A democracia liberal norte-americana, com seus sistemas de justiça contramajoritários, não foi capaz de parar Trump. Mas, no caso brasileiro, há um tal estreitamento de interesses reunidos no centro das classes dominantes — o capital financeiro internacionalizado e o agronegócio voltado para os mercados mundiais de *commodities* — que a defesa da república democrática tem potencialmente uma base majoritária muito extensa. O povo entende a democracia através da linguagem dos seus direitos fundamentais. Se a esperança souber falar, de forma plena e efetiva, a partir de seus direitos ela tem uma potência democrática irresistível.

### A esperança é uma linguagem de promessa

A dominação neoliberal constituiu em torno de si, ao longo do seu período de formação, de chegada aos centros do poder mundial e de seus processos de expansão internacional, uma espécie de dicionário, em geral compilado em anglo-saxão. Se examinados com uma lente crítica mais profunda, os pensamentos que deram origem a esta linguagem são rasos, inconsistentes e autorreferidos em suas razões dogmáticas. Mas têm, desde sua origem, uma notável característica propagandística, afeita às linguagens da publicidade mercantil.

Como essa linguagem tem em seu centro um conceito de liberdade, ontologicamente pensado na vida que se mercadeja no horizonte da reprodução do capital, ela pretende submeter todas as esferas da vida social à pulsão mercantil. Longe de ser, portanto, uma linguagem que se estreita ao campo econômico ela pretende universalizar esta lógica mercantil. Não se trata propriamente de um economicismo, restrita a um campo de conhecimento ou de atividade, mas de uma *economicização* da vida e dos próprios corpos em um sentido totalizante.

Os neoliberais apresentam-se desde o início e com frequência como críticos do Estado democrático, mesmo em seu formato liberal democrático, mas lutam pelo poder de Estado como cães raivosos. Se examinados mais de perto, mais além de seus slogans publicitários, o neoliberalismo propõe e luta, com todas as armas possíveis, por novos regimes de Estado liberal. Por isso, propõem quase sempre mudanças constitucionais, novos padrões e procedimentos de governança, que confinam a lógica dos cidadãos e dos atores políticos a seu círculo de ferro. Nesse círculo de ferro, que se autolegitima através da linguagem neoliberal, o cidadão é vocacionado à desesperança da transformação social.

Há, decerto, uma macroeconomia da desesperança, que acerta uma linguagem conformista a individualismo egóticos, à concorrência e às incertezas e

vulnerabilidades próprias de quem se insere no cosmos mercantil e vê o fundamento de seus direitos soçobram.

Seria preciso construir, portanto, uma espécie de antidicionário neoliberal. Uma linguagem expressiva da esperança pública, capa de derrotar os discursos do ódio, do medo e das neuroses massificadas. Uma linguagem, enfim, que dialogue com as pulsões de vida hoje oprimidas.

De uma exemplaridade atualíssima neste sentido vem sendo a proposta de superação da jornada 6x1 e por uma jornada de trabalho de 36 horas, sem redução de salários. Ela dialoga criticamente e propõe uma alternativa ao estresse do trabalho na sociedade neoliberal, sobrecarregado pela extensão da jornada e pela compressão dos salários. A sua repercussão e a adesão imediata que recebeu, muito massiva, ultrapassando os circuitos restritos de opinião já formada, diz bem da sua sensibilidade em trazer à tona o próprio sentido do viver, do tempo livre, do lazer, da saúde, da superação do trabalho doméstico invisível, das neuroses do trabalho e da fadiga permanente.

Ao mesmo tempo esta demanda tão contemporânea é clássica, já que no centro da crítica de Marx ao capitalismo, que identifica a produção cada vez mais social e uma apropriação cada vez mais privada das riquezas através do uso predatório da tecnologia no plano social e da natureza. A liberdade aspira o tempo livre, pensava Marx, na sua maturidade crítica ao dinamismo autofágico da reprodução do capital. Mais além de possível, outro modo de viver seria necessário.

Ao ousar transgredir o círculo de ferro neoliberal, esta demanda da superação da jornada 6x1 traz, em si mesma, uma gramática de luta contra o capitalismo neoliberal. Ela constitui, assim, um vetor de formação da linguagem pública da esperança.

Será preciso, então, fundar uma macroeconomia da esperança, uma política participativa da esperança, uma nova moralidade pública da esperança. Ou seja, uma linguagem pública da promessa aqui e agora.

## Referências

ARRIGHI, G. *Chaos and governance in the modern world system*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.

GUIMARÃES, J. R. A Astúcia do marxismo: reflexão sobre a problemática do trabalho no final do milênio. *Temáticas*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 1-11, 1994. <https://doi.org/10.20396/tematicas.v2i3.11716>

GUIMARÃES, J. R. A crise do paradigma neoliberal e o enigma de 2002. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 136-144, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000400015>

GUIMARÃES, J. R. A revolução democrática e o momento lefortiano da democracia brasileira. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 32, p. 123-140, 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v1i32p123-139>

GUIMARÃES, J. R. A teoria política de Olavo Brasil. *Teoria & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 1, n. 4, p. 23-30, 1999.

GUIMARÃES, J. R.; CALIGIORNE, E. Neoliberalismo e Ciência Política: contribuições teóricas sobre a crise da democracia. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 24, e60911, 2021. <https://doi.org/10.5216/sec.v24.60911>

GUIMARÃES, J. R.; DRUMOND, A. A Longa temporalidade do estado racalista e o impasse da república democrática no Brasil. *Mediações: Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 23, n. 2, p. 123-159, 2018. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2018v23n2p123>

GUIMARÃES, J. R.; GOMES, D. F. L.; CAMPOS, G. A.; CARVALHO, Y. C. U. A liberdade é republicana e socialista. *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 1-11, 2019. <https://doi.org/10.35699/2525-8036.2019.15904>

GUIMARÃES, J. R.; MOREIRA, M. S. A imprevisibilidade democrática. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 33, n. 97, e339716, 2018. <https://doi.org/10.1590/339716/2018>

GUIMARÃES, J. R.; SANTOS, R. T. Em busca do tempo perdido: anotações sobre os determinantes políticos da crise do SUS. *Saúde em Debate*, Rio de Janeiro, v. 43, spe8, p. 219-233, 2020. <https://doi.org/10.1590/0103-11042019S816>

SANTOS, R. T.; GUIMARÃES, J. R. Democracia sem sentimento de república: O SUS em tempos de covid-19. *Saúde em Debate*, Rio de Janeiro, v. 44, n. spe4, p. 73-87, 2020. <https://doi.org/10.1590/0103-11042020E404>

TRINDADE, G. C. S.; GUIMARÃES, J. R. Sobre alguns dilemas da teoria neorrepública da liberdade. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, v. 30, p. 47-68, 2020. <https://doi.org/10.1590/0103-335220193002>

Submetido em: 20 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## **Intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas: circulação de sentidos de democracia em acontecimentos midiáticos**

## **Interventions by supporters' club against coup actions: circulation of democracy meanings in media events**

*Nara Lya Cabral Scabin<sup>1</sup>, Amanda Souza de Miranda<sup>2</sup>,  
Fernanda Elouise Budag<sup>3</sup>*

- 
- 1 Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Desenvolve pesquisa com auxílio Fapemig – processo APQ-02050-24 – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7121-1142>. E-mail: [naralyacabral@yahoo.com.br](mailto:naralyacabral@yahoo.com.br).
  - 2 Doutora em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina. Jornalista na Agência de Comunicação da UFSC, tem pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5520-368X>. E-mail: [amanda.souzademiranda@gmail.com](mailto:amanda.souzademiranda@gmail.com).
  - 3 Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP), com pesquisa de pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP). Docente da FECAP (São Paulo, SP) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFSM (Santa Maria, RS). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6170-9967>. E-mail: [fernanda.budag@gmail.com](mailto:fernanda.budag@gmail.com).

**Resumo**

O trabalho examina a repercussão midiática de intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas no Brasil, destacando a atuação da Gaviões da Fiel em dois episódios: a manifestação convocada por Jair Bolsonaro em São Paulo, em 25 de fevereiro de 2024, em resposta à sua investigação por envolvimento no 8 de janeiro de 2023; e os bloqueios bolsonaristas em estradas paulistas em novembro de 2022. Considerando o potencial de essas intervenções apresentarem-se como *cenas dissensuais*, este artigo busca compreender como tais eventos foram enquadrados no jornalismo e em publicações desinformativas em redes sociais. Entre as tantas contradições que expomos, destacamos o componente dissensual dessas ações no fato de elas colocarem, no centro da cena midiática, um sentido de *democracia como movimento popular*.

**Palavras-chave**

intervenções contra atos golpistas; torcidas organizadas; sentidos de democracia; acontecimentos midiáticos; circulação.

**Abstract**

This paper examines the media repercussion of interventions by supporters' groups against coup actions in Brazil, highlighting the case of Gaviões da Fiel in two episodes: the protest called by Jair Bolsonaro in São Paulo on February 25th, 2024, in response to his investigation for involvement in the coup attempt on January 8th, 2023; and the Bolsonaro-supported roadblocks in São Paulo in November 2022. Considering the potential for these interventions to be presented as *dissenting scenes*, this article seeks to understand how such events were framed in journalism and in disinformation posts on social media. Among the many contradictions that we expose, we highlight the dissenting component of these actions as related to the fact that they place, at the center of the media scene, a sense of *democracy as a popular movement*.

**Keywords**

interventions against coup acts; supporters' groups; democracy meanings; media events; circulation.

Imediatamente após as últimas eleições presidenciais brasileiras, ainda em 30 de outubro de 2022, uma série de protestos, ações terroristas e bloqueios em rodovias espalharam-se pelo País. Reunindo empresários, militares, procuradores e políticos, entre outros grupos, esses atos golpistas questionavam a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva no processo eleitoral e clamavam por intervenção militar com base em uma equivocada interpretação do artigo 142 da Constituição Federal.

O argumento de que as Forças Armadas seriam autorizadas a atuar como “poder moderador” vinha sendo gestado entre setores bolsonaristas desde, pelo menos, 2020, e a “sugestão de uma intervenção militar constitucional ganhou ainda mais força após a divulgação das falas do Presidente da República [Jair Bolsonaro] na reunião ministerial do dia 22 de abril [de 2020]” (Scaletsky; Côelho; Binenbojm, 2021, p. 236).

Em decisão que determinou, no dia 31 de outubro de 2022, que o Governo adotasse “todas as medidas necessárias e suficientes” para liberar as rodovias ocupadas por bolsonaristas de modo a resguardar a “ordem no entorno” e a “segurança dos pedestres, motoristas, passageiros e dos próprios participantes do movimento”, o ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) Alexandre de Moraes atribui à “omissão” e à “inércia” por parte da Polícia Rodoviária Federal (PRF) a manutenção dos bloqueios em estradas (Oliveira; Marques, 2022).

De acordo com coluna de Mônica Bergamo publicada na *Folha de S.Paulo* em 1º de novembro daquele ano, magistrados de tribunais de Brasília teriam atribuído a responsabilidade por estimular os atos antidemocráticos ao silêncio de Jair Bolsonaro diante da vitória eleitoral de Lula. A flagrante omissão da PRF diante dos bloqueios em estradas também seria indicativa do interesse de Bolsonaro no avolumamento dos protestos — vale lembrar que Silvinei Vasques, então diretor do órgão, chegou a declarar voto em Bolsonaro em suas redes sociais (Bergamo, 2022).

Quando finalmente quebrou o silêncio sobre o processo eleitoral, 45 horas após a divulgação do resultado do segundo turno, Bolsonaro atribuiu os atos golpistas à “indignação e sentimento de injustiça de como se deu o processo eleitoral” e afirmou que “manifestações pacíficas” sempre seriam “bem-vindas” (Teixeira; Machado; Holanda, 2022). O discurso foi entendido, pelos participantes dos atos golpistas, como um pedido para que os protestos continuassem (Bolsonaristas [...], 2022).

Ao lado da atuação de empresários do garimpo, do agronegócio, de madeireiros e do setor de transportes — responsáveis pelo financiamento e organização logística das manifestações e bloqueios em estradas (Observatório do agronegócio no Brasil [...], 2023) —, o Exército Brasileiro contribuiu para a intensificação de mobilizações golpistas em todo o país ao permitir a manutenção de acampamentos bolsonaristas, chegando inclusive a desautorizar operações policiais no Quartel General do Exército, em Brasília, entre dezembro de 2022 e janeiro de 2023, como comprovou a Comissão Parlamentar Mista de Inquérito que investigou os atos antidemocráticos que desaguaram na tentativa de golpe de Estado em 8 de janeiro de 2023 (Christian, 2023).

Pouco mais de um ano após a invasão e depredação das sedes dos Três Poderes, uma manifestação convocada por Bolsonaro reuniu, no dia 25 de fevereiro de 2024, 185 mil pessoas na avenida Paulista, em São Paulo (No ápice [...], 2024). Uma mensagem do ex-presidente chamando apoiadores ao ato começou a circular em grupos de mensagens e redes sociais no dia 12 de fevereiro em meio às investigações da Polícia Federal sobre seu envolvimento no 8 de janeiro (Bolsonaro [...], 2024).

O ato repercutiu em veículos de imprensa como uma demonstração de força política por parte de Bolsonaro (Negativa [...], 2024), que, do alto de um trio elétrico, fez um discurso em prol da anistia aos presos do 8 de janeiro, defendendo uma pretensa “pacificação” do país e que a minuta de decreto de Estado de Defesa encontrada pela Polícia Federal na casa do ex-ministro da Justiça Anderson Torres seria constitucional (Como Bolsonaro [...], 2024). Dois dias após o evento golpista de fevereiro de 2024, frentes de esquerda ligadas a movimentos sociais e sindicatos anunciaram a realização de manifestações nas 27 capitais brasileiras para pedir a prisão do ex-presidente por seu envolvimento nos atos antidemocráticos investigados pela Polícia Federal (Esquerda [...], 2024).

Para além de estarem articulados pela relação histórica que colocou em cena a mais grave série de ataques contra a democracia brasileira desde o final da ditadura empresarial-militar, os dois eventos que recuperamos brevemente nesta introdução — a realização de bloqueios em estradas por apoiadores de Bolsonaro após as eleições de 2022 e a manifestação convocada pelo ex-presidente em fevereiro de 2024 — têm em comum o fato de terem sido objeto de intervenções de torcidas organizadas de futebol que se posicionaram contra atos golpistas.

Como veremos, a contextualização que aqui apresentamos se faz necessária na medida em que as formas como os eventos circularam midiaticamente, além de materializarem-se como registros históricos, são também elementos para se compreender os territórios discursivos e de sentido que têm orientado o debate público no Brasil em meio ao extremismo e à radicalização.

### Objeto e percurso de reflexão

Em 2 de novembro de 2022, o jornal britânico *The Guardian* veiculou reportagem intitulada “‘We are for democracy’: Brazil football fans clear pro-Bolsonaro blockades”, sobre ações das torcidas organizadas Gaviões da Fiel, do Corinthians, Galoucura, do Atlético Mineiro, e Império Alviverde, do Coritiba (Malleret, 2022). O título da matéria faz menção à frase “Somos pela democracia”, que estampava faixa estendida por integrantes da Gaviões da Fiel sobre a Ponte das Bandeiras, na avenida Marginal Tietê, em São Paulo, no dia 1º de novembro (Figura 1).

Na ocasião, os membros da torcida viajavam para o Rio de Janeiro para assistir a um jogo do Corinthians contra o Flamengo quando dispersaram um bloqueio formado por apoiadores de Bolsonaro na via expressa que corta a capital paulista. Na manhã seguinte, integrantes da organizada desfizeram mais um bloqueio —

dessa vez, na altura do município de Jacareí da rodovia Presidente Dutra —, retirando cartazes contra o STF e que pediam intervenção militar (Figueiredo; Lopes, 2022).



Figura 1: Faixa estendida pela Gaviões da Fiel na Ponte das Bandeiras, em 1º de novembro de 2022  
Fonte: Captura de tela realizada pelas autoras (CNN Brasil, 2022).

Nos dias 26 e 27 de fevereiro de 2024, veículos de imprensa repercutiram vídeos que vinham circulando em redes sociais com registros de integrantes da Gaviões da Fiel impedindo bolsonaristas vestidos com camisetas da seleção brasileira de entrarem em vagões do metrô de São Paulo. Os vídeos haviam sido gravados na tarde do dia 25 de fevereiro (dia da manifestação golpista acionada por Bolsonaro, já exposta), quando os torcedores se deslocavam em direção à Neo Química Arena, onde o Corinthians jogaria contra a Ponte Preta.

Segundo matéria do *Uol*, a intervenção teria ocorrido na estação Paraíso, quando, ao tentarem entrar no vagão, participantes do ato que acontecia em defesa de Bolsonaro na avenida Paulista foram impedidos por membros da organizada (Figura 2). Ainda de acordo com a reportagem, outros vídeos publicados em redes sociais dariam conta de diferentes manifestações de corintianos contrários a bolsonaristas em estações do Metrô (Membros [...], 2024).



Figura 2: Membros da Gaviões da Fiel barram bolsonaristas no metrô, em 25 de fevereiro de 2024  
Fonte: Captura de tela realizada pelas autoras (Membros [...], 2024).

Na esteira do ativismo torcedor traduzido em manifestações a favor da democracia e contra o governo Bolsonaro que tomaram corpo nas ruas de diferentes cidades brasileiras nos últimos anos (Carvalho, 2020; Fonseca, 2020; Magri, 2019), os episódios de intervenção por parte de integrantes da Gaviões da Fiel contra atos golpistas em 2022 e 2024 contrariam a tendência despolitizante que se impôs às torcidas organizadas brasileiras a partir dos anos 1990, podendo ainda tensionar o “forte e controverso discurso criminalizador ético e moral” que enquadra, “seja pela mídia ou pelo senso comum”, essa forma de torcer (Caldas; Andrade; Souza Junior, 2022).

Nesse sentido, acreditamos que tais episódios podem também desafiar visibilidades hegemônicas — ou, para usar o conceito de Rancière (1996), *lugares de consenso* — acerca das torcidas de futebol nas mídias, instaurando aberturas ao *dissenso*. Para o autor, a política é o lugar de instauração do dissensual, em que representações são contestadas e novas distribuições simbólicas são reivindicadas. Com efeito, segundo Rancière (1996, p. 42), “a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir como discurso o que era só ouvido como barulho”.

Considerando o potencial de as intervenções de torcidas organizadas de futebol contra atos golpistas apresentarem-se, ao circularem discursivamente enquanto acontecimentos midiáticos, como *cenas dissensuais*, nos termos de Rancière (1996), este trabalho busca compreender de que forma tais eventos foram enquadrados e representados tanto na imprensa de referência quanto em publicações desinformativas em redes sociais digitais.

Entendendo a circulação como momento/lugar de mediação, isto é, nos termos de Silverstone (2002), de um processo contínuo de transformações múltiplas e negociações discursivas características das mediações midiáticas, indagamos como — e se — ações de torcidas organizadas contra atos golpistas deram ensejo ao acionamento crítico de sentidos de democracia, partindo, para tanto, do exame de diferentes textos midiáticos. Assim, o objeto em foco mostra-se pertinente para a discussão da problemática proposta na medida em que as ações das organizadas têm, em alguma escala, o potencial de atingir públicos outros que não os tradicionalmente afetados pelo discurso político, devido à abrangência sociocultural do futebol no Brasil.

Para a delimitação do objeto empírico estudado no trabalho, consideramos a repercussão midiática gerada por intervenções da torcida Gaviões da Fiel no contexto dos bloqueios golpistas em rodovias, em novembro de 2022, e do ato bolsonarista realizado na avenida Paulista em 25 de fevereiro de 2024<sup>4</sup>. Nas próximas seções do artigo, nosso percurso de reflexão será organizado em três momentos: (1) breve recuperação da mobilização de sentidos de democracia em posicionamentos institucionais, históricos e recentes, do Corinthians e da Gaviões da Fiel; (2) investigação dos enquadramentos construídos, em matérias veiculadas pela chamada “imprensa de referência” (Zamin, 2014), acerca das ações da torcida organizada contra atos golpistas; e (3) discussão de um caso de desinformação, difundida em plataformas de redes sociais digitais, em torno das intervenções de torcidas organizadas contra a extrema-direita.

### **Posicionamentos institucionais pró-democracia do Corinthians e da Gaviões da Fiel**

Fazendo um breve resgate para contextualização, historicamente há movimentos do Sport Clube Corinthians Paulista que evidenciam seus posicionamentos pró-democracia, que são agora recuperados pelas ações mais recentes descritas. Como exemplo fundante do sentido de democracia mobilizado no âmbito do clube, temos a Democracia Corinthiana (1982 a 1984), movimento encabeçado por jogadores como Casagrande e Sócrates, cujos impactos institucionais foram significativos, com a introdução de um movimento de autogestão (Democracia [...], 2020).

Ampliando o alcance de sua mobilização para além do Parque São Jorge, integrantes do movimento Democracia Corinthiana participaram do comício pelas Diretas Já e reivindicaram a aprovação da Emenda Constitucional Dante de Oliveira. Ilustra ainda esse território semântico da democracia a faixa portata por jogadores em sua entrada em campo na final do Campeonato Paulista de 1983, em partida contra o São Paulo, no Morumbi: “Ganhar ou perder, mas sempre com democracia”.

---

4 Chama a atenção que ambos os episódios posicionem, no centro das intervenções produzidas por torcidas organizadas, a relação entre essas agremiações torcedoras e certa espacialidade urbana, fazendo lembrar que a questão do deslocamento pela cidade (e entre cidades) e a noção de “trajeto” constituem traços definidores das práticas de sociabilidade próprias do modelo de torcer das organizadas, inaugurado burocraticamente no Brasil pela Gaviões da Fiel (Caldas; Andrade; Souza Junior, 2022).

Inclusive, vimos o resgate da memória da Democracia Corinthiana em postagens (Figura 3) na página oficial do Corinthians na rede X (antigo Twitter), em 2020, no contexto de arbitrariedades cometidas pelo governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro (Democracia [...], 2020).



Figura 3: Post da página oficial do Corinthians na rede X resgatando a sua memória democrática  
Fonte: captura de tela realizada pelas autoras (X, 2024).

Adicionalmente, mais recentemente, mas reforçando esse campo discursivo e atuação pró-democracia, temos a participação da Gaviões da Fiel em mobilizações de torcedores individuais e associativismos torcedores diversos em protestos a favor da democracia e contra o governo Bolsonaro que tomaram as ruas de cidades brasileiras em 2020 durante a pandemia de covid-19. Entre as repercussões, em veículos de imprensa, destacamos uma declaração de liderança da Gaviões da Fiel a respeito das manifestações e em defesa da democracia: “Achei que chegou o momento de ir pra rua, é hora de falar alguma coisa. Ficar sentado em casa, no sofá, vendo o avanço do autoritarismo, da volta à ditadura e esse governo que não nos

dá uma diretriz econômica ou sanitária, é um absurdo”, diz Chico Malfitani, um dos fundadores da organizada (Carvalho, 2020).

Sublinhamos também o contexto de multiplicação de coletivos de “torcedores antifascistas” após a eleição de Bolsonaro: em dezembro de 2019, o El País registrava a existência de 60 torcidas antifascistas no Brasil, que se entendem, segundo a reportagem, não propriamente como torcidas organizadas, mas como “coletivos que usam seu clube de futebol com pano de fundo para trazer discussões políticas com um viés contra homofobia, racismo, machismo e capitalismo” (Magri, 2019); fazem jus, assim, ao potencial de “[...] transposição das ações torcedoras das arquibancadas para as ruas da cidade, ressignificando os espaços públicos e trazendo à tona pautas para além do futebol” (Caldas; Andrade; Souza Junior, 2022, p. 53).

Nessa mesma esteira, localizamos também enquadramentos jornalísticos que denunciam a relação de contrariedade entre sentidos de violência e agressividade, tão comumente vinculadas às organizadas, e os sentidos históricos de suas participações políticas:

Hoje comumente associadas a episódios de violência dentro e fora dos estádios, as organizadas surgiram, entre o fim dos anos 1960 e a década seguinte, como movimentos intrinsecamente políticos — diferenciando-se dos grupos uniformizados fundados nos anos 1940, essencialmente festeiros (Fonseca, 2020).

Ainda segundo a reportagem, a Gaviões da Fiel seria a “organizada que mais vezes misturou futebol e política” (Fonseca, 2020).

### Enquadramentos jornalísticos: vozes em tensão

Partindo da compreensão de que os enquadramentos jornalísticos organizam as formas pelas quais jornalistas percebem, como acontecimentos dignos de nota, certas “fatias” do fluxo de atividades cotidianas, uma análise com vistas à identificação das formas pelas quais determinado tema ou acontecimento é enquadrado por veículos de imprensa pode contribuir para o mapeamento tanto de elementos que compõem quadros mobilizados em narrativas individuais, quanto de “quadros dominantes”, isto é, de enquadramentos interpretativos que se constroem a partir da repetição de enquadramentos ideológicos específicos (Casadei, 2009, p. 103).

Neste artigo, a fim de compreender como veículos da chamada “imprensa de referência” (Zamin, 2014) enquadraram as intervenções da torcida organizada Gaviões da Fiel contra atos golpistas em novembro de 2022 e fevereiro de 2024, buscamos observar, em relação aos textos examinados, (1) como (e se) foram mobilizados sentidos de democracia; (2) os sentidos e valores atribuídos à atuação de torcedores; e (3) as vozes convocadas a produzir sentido. No que tange a este último ponto, inspira-nos a perspectiva bakhtiniana acerca do *dialogismo discursivo*, com destaque para a questão do *discurso relatado*, entendido como o

*discurso no discurso*, mas também, e muito fundamentalmente, como um *discurso sobre o discurso*, tendo em vista que “as inter-relações entre contexto transmissor e discurso alheio são condicionadas pela posição que um discurso a ser citado ocupa na hierarquia social de valores” (Grillo, 2005, p. 83).

Considerando os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo* como universo de investigação, identificamos um conjunto de seis textos que abordam as intervenções da Gaviões da Fiel contra atos golpistas em novembro de 2022 (caso 1) e fevereiro de 2024 (caso 2)<sup>5</sup>, que se distribuem como mostra o Quadro 1.

**Quadro 1.** Textos jornalísticos sobre intervenções da Gaviões da Fiel em 2022 e 2024

|                             | Textos sobre Caso 1 (2022)                                                                                                     | Textos sobre Caso 2 (2024)                                                                                                        |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>O Estado de S. Paulo</i> | “Torcidas organizadas furam bloqueios bolsonaristas para assistir a jogos do Brasileirão” – Notícia veiculada em 02/11/2022    | “Torcedores de Corinthians e Santos hostilizam bolsonaristas no metrô antes de ato na Paulista” – Notícia veiculada em 26/02/2024 |
| <i>Folha de S. Paulo</i>    | “Torcida do Atlético-MG fura bloqueios, e outras organizadas prometem fazer o mesmo” – Notícia veiculada em 01/11/2022         | - - -                                                                                                                             |
|                             | “Torcedores do Corinthians desfazem bloqueios e tomam faixas a caminho do Rio” – Notícia veiculada em 02/11/2022               |                                                                                                                                   |
|                             | “Democratas nas ruas e golpistas na cadeia. Com responsabilidade fiscal, é claro!” – Artigo de opinião veiculado em 03/11/2022 |                                                                                                                                   |
| <i>O Globo</i>              | - - -                                                                                                                          | “Torcida do Corinthians barra entrada de bolsonaristas em vagão de metrô em SP; veja vídeo” – Notícia veiculada em 27/02/2024     |

Fonte: elaboração das autoras (2025).

5 Para o caso 1, o período de observação compreendeu o intervalo entre 1º e 07 de novembro de 2022. Já em relação ao caso 2, o período de observação abarcou o intervalo de 25 de fevereiro a 02 de março de 2024. O mecanismo de coleta de textos jornalísticos consistiu em pesquisa pela palavra-chave “Gaviões da Fiel” junto aos motores de busca disponíveis nos sites dos veículos.

Entre os quatro textos que tratam do caso 1 — uma notícia do *Estadão* e duas notícias e um artigo de opinião da *Folha de S.Paulo* —, quatro citam, com maior ou menor ênfase, a afirmação de valores democráticos pela Gaviões da Fiel durante intervenções contra atos golpistas pós-eleições de 2022. Ao mesmo tempo, na maior parte das matérias examinadas, os enquadramentos construídos pelos jornais priorizam o objetivo de assistir aos jogos do Campeonato Brasileiro como motivação para a ação da organizada, em detrimento do caráter político da intervenção, como evidencia a manchete “Torcidas organizadas furam bloqueios bolsonaristas para assistir a jogos do Brasileirão”, veiculada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 2 de novembro de 2022.

No texto, que se refere aos participantes dos atos antidemocráticos como “manifestantes” e não faz qualquer menção ao caráter golpista de suas ações, afirma-se que “Torcidas organizadas de futebol estão furando e desfazendo os bloqueios de bolsonaristas nas rodovias brasileiras para comparecer aos jogos do Brasileirão programados para esta semana”. Na única passagem que se refere diretamente à ação da Gaviões, aparece a também única menção à defesa da democracia, por meio do discurso relatado da própria organizada: “Vídeos mostram veículos em movimento na via enquanto os torcedores soltam rojões e gritam ‘vai’ e ‘democracia’”.

A parte final da matéria é dedicada a relatar o suposto “êxito” de ações da Polícia Rodoviária Federal, da Justiça Federal e do governador paulista Rodrigo Garcia na redução no número de bloqueios em todo o país, aspecto que confere protagonismo a esses poderes institucionais. Chama a atenção, ainda, o fato de a única personagem a ter a voz reproduzida em discurso direto pela notícia ser Bolsonaro, através da citação de trechos de pronunciamento em que o ex-presidente “pediu aos manifestantes que não usem ‘os métodos da esquerda’, que, segundo ele, são violentos” e “disse que manifestações pacíficas são ‘bem-vindas’” (Torcidas [...], 2022).

Entre os textos da *Folha de S.Paulo*, a notícia intitulada “Torcida do Atlético-MG fura bloqueios, e outras organizadas prometem fazer o mesmo”, publicada em 1º de novembro de 2022, não faz menção à defesa de valores democráticos pela Gaviões da Fiel, ou outras torcidas organizadas, durante o desmonte de bloqueios bolsonaristas em rodovias. Embora enquadre as intervenções de torcidas, à semelhança do *Estadão*, à luz da motivação dos torcedores para assistir aos jogos de seus clubes, a matéria concede espaço à reprodução de falas de lideranças das organizadas, como Josimar Júnior, presidente da Galoucura, e um dirigente não identificado da Gaviões. O texto também destaca a atuação dos poderes institucionais, mas, à diferença da notícia do *Estadão*, usa a palavra “golpe” para se referir às reivindicações de apoiadores de Bolsonaro e cita a determinação de afastamento e prisão em flagrante, por Alexandre de Moraes, de Silvinei Vasques, diretor-geral da PRF (Guedes, 2022).

Já a matéria “Torcedores do Corinthians desfazem bloqueios e tomam faixas a caminho do Rio”, veiculada em 2 de novembro de 2022, também na *Folha de S.Paulo*,

registra a atuação de torcedores do Corinthians, “a caminho do Rio de Janeiro para a partida contra o Flamengo”, contra “vários bloqueios estabelecidos por manifestantes golpistas”. O texto destaca a primeira dessa série de ações, realizada na altura da Ponte das Bandeiras da avenida Marginal Tietê, em São Paulo, evidenciando enquadramento que, como veremos, reitera-se na cobertura jornalística sobre as intervenções das organizadas, a saber: por um lado, essas ações são enquadradas a partir de sentidos de violência, agressividade e medo, como, por exemplo, no trecho: “Em um dos vídeos da ação, um torcedor vibra com o fato de um manifestante ter ficado com tanto medo que deixou sua moto para trás, com a chave na ignição”; por outro lado, reconhece-se, por meio do discurso relatado de representantes das organizadas, o caráter de mobilização política e a orientação para a coletividade de suas intervenções, como na passagem:

“É importante dizer que não foi uma ação isolada. Nos últimos anos, tivemos uma expansão de consciência uma maior participação da rapaziada nos processos políticos. Hoje, compreendemos que é importante demonstrar que há gente disposta a defender a vontade que a maioria do povo expressou nas urnas”, afirmou Danilo Pássaro.

Ele se apresenta como porta-voz do grupo Somos Democracia, que estendeu suas faixas no lugar das que antes estavam expostas. “A grande verdade é que gostaríamos mesmo que as instituições do Estado estivessem funcionando. Esse deveria ser o papel das forças de segurança pública. Se fosse a gente trancando via, a resposta seria outra” (Camargo; Guedes, 2022).

Entre os textos de opinião, o artigo “Democratas nas ruas e golpistas na cadeia. Com responsabilidade fiscal, é claro!”, de Reinaldo Azevedo, publicado na *Folha* em 03 de novembro de 2022, defende que o comprometimento com valores liberais deve traduzir-se em uma postura legalista de reconhecimento do resultado eleitoral, com punições rigorosas para golpistas. O texto cita as intervenções de torcidas organizadas contra bloqueios bolsonaristas em passagem na qual se observa, novamente, a mobilização de um imaginário de medo e violência em torno da ação dos torcedores, ao lado da contrastação entre a atuação das torcidas e a legalidade como princípio fundamental do Estado de direito, com valoração positiva desta última:

Imagino as metáforas borrascosas a que estaríamos expostos se Lula tivesse sugerido que os vitoriosos fossem desmanchar as barricadas da impostura, como fizeram a Gaviões da Fiel e a Galoucura. Os coxinhos da reação, como vimos, sujaram as roupas íntimas diante de um povo que lhes parecia estrangeiro. E é claro que o presidente eleito fez muito bem em deixar que o Estado legal, ainda que eivado pelo ilegalismo, se encarregasse, e muito mal, da questão (Azevedo, 2022).

O enquadramento da atuação de torcidas organizadas e, particularmente, da Gaviões da Fiel à luz de sentidos de violência e agressividade está presente também na cobertura do Caso 2, como evidencia a manchete “Torcedores de Corinthians e Santos hostilizam bolsonaristas no metrô antes de ato na Paulista”, publicada em 26 de

fevereiro de 2024 no *Estadão*. Sem referir-se ao caráter golpista do evento convocado por Bolsonaro, o texto menciona a defesa de valores democráticos pela Gaviões da Fiel em uma única passagem, construída a partir do discurso relatado de Danilo Pássaro: “Segundo Pássaro, a Gaviões tem um ‘histórico de defesa da democracia’”.

O uso de discurso direto, nesse caso, parece evidenciar o estabelecimento de uma relação de distanciamento entre o contexto transmissor — *i.e.*, a voz do jornal — e a voz da organizada. Um pouco antes, no mesmo texto, ao descrever “provocações” dirigidas por torcedores a participantes do ato golpista, a notícia relata, a partir de vídeo que circulava em redes sociais, uma situação de interação entre uma apoiadora de Bolsonaro e integrantes da Gaviões da Fiel. O trecho parece contrapor o questionamento, aparentemente “civilizado”, da bolsonarista, à suposta agressividade dos torcedores:

Em um vídeo que circula nas redes sociais, uma apoiadora do ex-presidente questionou o motivo de os membros da Gaviões estarem barrando os bolsonaristas. Em resposta, os torcedores disseram “vai entrar não”, “saí daí” e cantaram músicas alusivas ao clube da capital paulista (Sousa, 2024).

Por fim, ainda em relação ao Caso 2, a notícia “Torcida do Corinthians barra entrada de bolsonaristas em vagão de metrô em SP; veja vídeo”, publicada em 27 de fevereiro de 2024 pelo jornal *O Globo*, reitera novamente elementos recorrentes na cobertura jornalística sobre as intervenções de organizadas. A exemplo dos dois textos do *Estadão* citados neste trabalho, a matéria do *Globo* não se refere ao caráter golpista do ato convocado por Bolsonaro em São Paulo, chegando a afirmar, em sua última frase, que “Ao longo da concentração na Paulista, não havia sinal de levante, críticas ou ataques às instituições brasileiras por parte dos manifestantes”. Além disso, emprega formas verbais como “gritam” e “barram”, alusivas a expressões de agressividade, para descrever a ação de torcedores do Corinthians no metrô paulista. Sem incorporar a voz de representantes da Gaviões da Fiel, o texto não faz qualquer menção à possível motivação política da intervenção e, tampouco, ao histórico de defesa de valores democráticos e oposição ao autoritarismo por parte da organizada.

Esse último aspecto, em especial, evidencia um traço marcante do enquadramento construído pelos jornais *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo* sobre as intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas em 2022 e 2024, qual seja: o relativo apagamento do histórico de ativismo político da Gaviões da Fiel e de outras agremiações torcedoras no Brasil<sup>6</sup>. Esse dado, somado ao acionamento de sentidos de violência e agressividade nos quadros narrativos dos jornais, parece evidenciar a adesão dessa cobertura em relação a uma

6 Exceção pontual a esta tendência é a matéria “Torcedores do Corinthians desfazem bloqueios e tomam faixas a caminho do Rio”, veiculada em 2 de novembro de 2022 na *Folha de S.Paulo*, que faz breve menção à história da Gaviões da Fiel como organizada que “surgiu no contexto do combate à ditadura militar, em 1969, e tem um histórico de lutas pela democracia” (Camargo; Guedes, 2022).

visibilidade *consensual*, para retomar o conceito de Rancière (1996), já que, “como apanágio justamente dos discursos vindos das elites, que historicamente dominam o futebol masculino profissional, aos torcedores populares se abate uma espécie de etnocentrismo apolítico emulado das arquibancadas” (Caldas; Andrade; Souza Junior, 2022, p. 64).

Correlatamente a esse apontamento, as matérias jornalísticas examinadas parecem enquadrar as intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas à luz da contradição entre dois sentidos de democracia: de um lado, (1) *um sentido de democracia como mobilização popular*, materializado pela incorporação, ainda que orientada pela demarcação de evidente distanciamento em relação à voz relatada, do discurso da Gaviões da Fiel, que posiciona a atuação da torcida como resposta popular a um contexto de violações de direitos e insuficiência dos poderes institucionais (e, eventualmente, uma resposta *em conflito* com os poderes institucionais), como nos seguintes trechos de fala de Danilo Pássaro (*apud* Camargo; Guedes, 2022): “é importante dizer que não foi uma ação isolada. Nos últimos anos, tivemos uma expansão de consciência, uma maior participação da rapaziada nos processos políticos” e “a grande verdade é que gostaríamos mesmo que as instituições do Estado estivessem funcionando. Esse deveria ser o papel das forças de segurança pública. Se fosse a gente trancando via, a resposta seria outra”; e, de outro lado, (2) *um sentido de democracia como institucionalidade*, cujo enquadramento demonstra grau importante de adesão por parte da imprensa em relação a um discurso que aposta unicamente nos poderes institucionais como garantia contra o golpismo, corroborando tendência já observada em narrativas jornalísticas sobre os atos antidemocráticos de 8 de janeiro de 2023 (Serelle; Sena; Scabin, 2024).

### **Intervenções de torcidas organizadas como objeto de desinformação**

Assim como tem acontecido com diferentes fenômenos políticos, a intervenção de torcidas organizadas em episódios recentes do acirramento do extremismo conservador no Brasil também foi alvo de desinformação, o que impacta, muitas vezes de forma determinante, tanto a circulação midiática quanto a circulação de sentidos sobre os fatos.

Serelle e Soares (2021, p. 14) investigaram o fenômeno de desinformação nas eleições de 2018, profundamente afetadas pela “ascensão ao poder de grupos ideologicamente conservadores e reacionários”, e identificaram formas culturais que mesclam ou substituem “aquelas próprias do jornalismo de referência, funcionando como fragmentos aparentemente informativos, mas que operam, sobretudo, no reforço de crenças já estabelecidas”.

No dia 13 de fevereiro de 2024, quando atos convocados por Jair Bolsonaro já mobilizavam sua militância, perfis em redes sociais começaram a divulgar um suposto “ato pela democracia”, que ocorreria no mesmo dia e local da manifestação

da extrema-direita. Com uma arte que replicava as cores e logo do Governo Federal (Figura 4), o convite usava a frase “sem anistia para golpista”.



Figura 4: Anúncio em perfil na rede social X de ato supostamente organizado por torcidas organizadas  
Fonte: captura de tela realizada pelas autoras (X, 2024).

Com mais de 2 mil curtidas e 784 compartilhamentos, o post induzia os usuários da rede a perceberem o ato como uma espécie de “contra-ataque” da democracia ao fascismo, por meio das organizadas, com sua força e dinâmicas de mobilização. No mesmo dia, no entanto, Danilo Pássaro, um integrante da Gaviões da Fiel, desmentiu, em vídeo, o planejamento do ato. “Não existe esta articulação. O que nos uniu em 2020 não foi somente enfrentar bolsonaristas, foi defender a democracia, o que a gente avalia que por ora não se faz mais necessário”, disse. Ele também acrescentou, no vídeo, que o Brasil tem um governo que defende a democracia, diferente do que ocorreu nos atos de 2022<sup>7</sup>.

As agências de checagem também entraram em ação (Lobato, 2024). Com texto direto, a *Agência Lupa* alegava ter consultado as organizadas, que negaram a informação. Além disso, registrava uma possível origem da desinformação: “uma notícia antiga do Metrôpoles sobre uma convocação feita no começo de 2023 por coletivos de torcedores”. O caso evidencia formas pelas quais notícias falsas buscam

7 Disponível em: [https://x.com/NP\\_Oficial/status/1757901099166818555](https://x.com/NP_Oficial/status/1757901099166818555). Acesso em: 24 nov. 2024.

extrair verossimilhança de referências descontextualizadas a narrativas jornalísticas, ainda que “sem necessariamente querer se passar por notícias do jornalismo dominante” (Serelle; Soares, 2021, p. 15).

Apesar de o conteúdo ter sido compartilhado por perfis do campo político progressista e da esquerda, não é possível assegurar se foi a militância antibolsonarista quem criou a peça de desinformação. Alguns perfis, inclusive, levantaram a hipótese de que a notícia poderia ter sido criada por “bolsonarista infiltrado” (Figura 5).

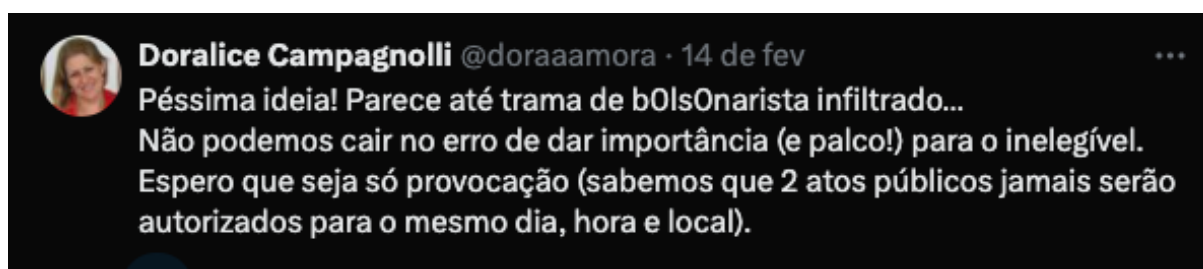


Figura 5: Usuária do X alinhada ao campo progressista critica desinformação sobre ato de organizadas  
Fonte: captura de tela realizada pelas autoras (X, 2024).

A agilidade com que a desinformação foi desmentida pelos próprios perfis de esquerda também revela uma disputa discursiva. “Armadilha de extrema-direita”<sup>8</sup>, postou uma usuária do X, junto a um vídeo em que um influenciador do TikTok dizia que os próprios bolsonaristas teriam difundido a desinformação com o objetivo de promover brigas e culpar as organizadas, reforçando um imaginário de violência.

Assim, observa-se que as conversações na Internet sobre o tema, que convocaram também agências de checagem e veículos jornalísticos para a discussão e a repercussão do fato, revelam o protagonismo das torcidas organizadas na disputa de sentidos de democracia e seu papel, no imaginário coletivo, como força de oposição ao extremismo conservador e à extrema-direita.

Ao se tornar matéria-prima para a propagação de desinformação, a Gaviões da Fiel também se posicionou de forma ágil, com notas e vídeos, reforçando o desmentido para impedir que a notícia falsa ganhasse fôlego e acabasse levando a militância às ruas, o que eventualmente poderia ter gerado confrontos, ao mesmo tempo em que reafirmou seu compromisso com valores democráticos. Vale lembrar que esse episódio ocorreu dias antes da manifestação e, por consequência, da ação de torcedores no metrô de São Paulo que também foi objeto de análise deste artigo.

Para além disso, a dinâmica de circulação da desinformação também nos leva a observar que, em períodos de tensão social e política, símbolos culturais do país, como é o caso do futebol e de suas torcidas, acabam amplificando debates e sendo sistematicamente midiaticizados, devido ao potencial ostensivo de propagação de sentidos por meio de discursos midiáticos.

Ainda que não se tenha informações completas sobre a fonte original da peça de desinformação examinada neste artigo, presume-se que ela entrou na batalha discursiva travada na arena política brasileira reforçando discursos em circulação a respeito do papel das organizadas na luta pela democracia, mas também acionando sentidos de violência e agressividade presentes no imaginário hegemônico sobre essas agremiações torcedoras, na tentativa de provocar temor entre grupos extremistas radicalizados.

### Considerações finais

Entre a cobertura da imprensa de referência e a circulação em redes sociais de publicações falsas sobre as intervenções de torcidas organizadas, observam-se tanto coincidências (mobilização de sentidos de violência e agressividade) quanto contrapontos, uma vez que, enquanto o jornalismo parece minimizar a importância do ativismo político torcedor, a desinformação parte do reconhecimento do papel desempenhado por organizadas na mobilização e circulação recente de sentidos de democracia como forma de resistência ao golpismo.

Ao converterem-se em objeto de narrativas tanto da imprensa de referência quanto de publicações desinformativas em redes sociais, as intervenções de torcidas organizadas contra atos golpistas são enquadradas a partir de elementos próprios de uma visibilidade midiática *consensual*, nos termos de Rancière (1996), acerca das organizadas (violência/agressividade), constantemente tensionados, em diferentes medidas, pela presença de elementos que instauram certo *dissenso* em relação à visibilidade hegemônica sobre essa forma de torcer (protagonismo político e orientação em prol do bem comum).

Em sentido mais amplo, porém, a possibilidade de instauração de uma visibilidade dissensual a partir das intervenções de torcidas organizadas parece materializar-se a partir do fato de essas ações colocarem no centro da cena midiática um sentido de *democracia como movimento popular*: desconcerto do sentido de *democracia como institucionalidade*, que articula formas de resistência ao golpismo legitimadas em narrativas produzidas pela imprensa de referência brasileira.

### Referências

AZEVEDO, R. Democratas nas ruas e golpistas na cadeia. Com responsabilidade fiscal, é claro! *Folha de S.Paulo*, 3 nov. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldoazevedo/2022/11/democratas-nas-ruas-e-golpistas-na-cadeia-com-responsabilidade-fiscal-e-claro.shtml>. Acesso em: 24 nov. 2024.

BERGAMO, M. 'Estamos lidando com um moleque', diz ministro do STF sobre Bolsonaro. *Folha de S.Paulo*, 1 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2022/11/estamos-lidando-com-um-moleque-diz-ministro-do-stf-sobre-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BOLSONARISTAS tentam disfarçar ato golpista e de apoio ao presidente em Brasília. *Folha de S.Paulo*, 2 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/11/bolsonaristas-tentam-disfarcar-ato-golpista-e-de-apoio-ao-presidente-em-brasilia.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BOLSONARO grava vídeo e chama apoiadores para ato na Paulista em 25 de fevereiro. *Folha de S.Paulo*, 12 fev. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2024/02/bolsonaro-grava-video-e-chama-apoiadores-para-ato-na-paulista-em-25-de-fevereiro.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

CALDAS, P.; ANDRADE, M.; SOUZA JUNIOR, R. Entre torcidas organizadas e torcidas antifascistas: considerações sobre as políticas do torcer e suas resistências. *FuLiA/UFMG*: Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 52-81, 2022. <https://doi.org/10.35699/2526-4494.2022.35626>

CAMARGO, C.; GUEDES, M. Torcedores do Corinthians desfazem bloqueios e tomam faixas a caminho do Rio. *Folha de S.Paulo*, 2 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2022/11/torcedores-do-corinthians-dispersam-golpistas-na-marginal-tiete-em-sp.shtml>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CARVALHO, I. Fundador da Gaviões da Fiel defende união e torcidas nas ruas em defesa da democracia. *Brasil de Fato*, 5 jun. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/06/06/fundador-da-gavioes-da-fiel-defende-uniao-e-torcidas-nas-ruas-em-defesa-da-democracia>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CASADEI, E. B. Imaginários da masculinidade bem-sucedida e as narrativas de consumo na curadoria jornalística: o medo da desposseção financeira e o elogio à potência em VIP, GQ e L'Officiel Hommes. *InTexto*, Porto Alegre, v. 1, n. 45, p. 99-120, 2019. <https://doi.org/10.19132/1807-858320190.99-120>

CHRISTIAN, H. General confirma que Exército impediu o desmonte de acampamentos bolsonaristas por falta de ordem judicial. *Rádio Senado*, 14 ago. 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2023/09/14/general-confirma-que-exercito-impediu-o-desmonte-de-acampamentos-de-apoiadores-de-bolsonaro-por-falta-de-ordem-judicial>. Acesso em: 15 nov. 2024.

COMO BOLSONARO tentou se defender na avenida Paulista. *Nexo*, 25 fev. 2024. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2024/02/25/manifestacao-de-jair-bolsonaro-em-sao-paulo>. Acesso em: 15 nov. 2024.

DEMOCRACIA Corinthiana: entenda o que foi e como se organizou o movimento contra a ditadura. *Globoesporte.com*, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://ge.globo.com/futebol/times/corinthians/noticia/ultimas-noticias-corinthians-democracia-corinthiana-movimento-contra-ditadura.ghml>. Acesso em: 13 abr. 2025.

ESQUERDA convoca atos pela prisão de Jair Bolsonaro por investigação sobre tentativa de golpe. *Uol*, 28 fev. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2024/02/28/esquerda-convoca-atos-pela-prisao-de-jair-bolsonaro-por-investigacao-sobre-tentativa-de-golpe.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 15 nov. 2024.

FIGUEIREDO, C.; LOPES, L. Gaviões da Fiel desfaz bloqueios de apoiadores de Bolsonaro em viagem para jogo do Corinthians. *CNN Brasil*, 2 nov. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/gavioes-da-fiel-desfaz-bloqueios-de-apoiadores-de-bolsonaro-em-viagem-para-jogo-do-corinthians/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

FONSECA, J. P. Como torcidas de futebol tentam retomar história de participação política. *O Globo*, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/esportes/como-torcidas-de-futebol-tentam-retomar-historia-de-participacao-politica-24457718>. Acesso em: 24 nov. 2024.

GRILLO, S. “Discurso alheio: polifonia e apreensão”. In: SILVA, Luiz Antônio (org.). *A língua que falamos*. Português: história, variação e discurso. 1. ed. São Paulo: Globo, 2005. p. 73-104.

GUEDES, M. Torcida do Atlético-MG fura bloqueios, e outras organizadas prometem fazer o mesmo. *Folha de S.Paulo*, 1 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2022/11/torcida-do-atletico-mg-fura-bloqueios-e-outras-organizadas-prometem-fazer-o-mesmo.shtml>. Acesso em: 24 nov. 2024.

LOBATO, G. É falso que torcidas organizadas farão ato pró-democracia durante manifestação convocada por Bolsonaro. *Aos Fatos*, 15 jun. 2024. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/falso-torcidas-organizadas-ato-democracia-manifestacao-bolsonaro/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

MAGRI, D. Torcidas antifascistas se multiplicam nas arquibancadas do futebol brasileiro. *El País Brasil*, 25 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/esportes/2019-12-25/torcidas-antifascistas-se-multiplicam-nas-arquibancadas-do-futebol-brasileiro.html>. Acesso em: 24 nov. 2024.

MALLERET, C. ‘We are for democracy’: Brazil football fans clear pro-Bolsonaro blockades. *The Guardian*, 2 nov. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2022/nov/02/brazil-bolsonaro-football-protest-roads-cleared>. Acesso em: 15 nov. 2024.

MEMBROS da Gaviões barram bolsonaristas em metrô de SP: ‘Não vão entrar’. *UOL*, 27 fev. 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/2024/02/27/gavioes-bolsonaristas-metro-sao-paulo.htm>. Acesso em: 15 nov. 2024.

NEGATIVA de golpe, oração de Michelle e ataques de Malafaia: o protesto de Bolsonaro em SP em 5 pontos. *BBC News Brasil*, 25 fev. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c51vvn1yq51o>. Acesso em: 15 nov. 2024.

NO ÁPICE, ato de Bolsonaro na Paulista teve 185 mil pessoas, diz levantamento de pesquisadores da USP. *G1*, 25 fev. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/02/25/levantamento-publico-manifestacao-bolsonaro-paulista.ghtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

OBSERVATÓRIO DO AGRONEGÓCIO NO BRASIL. *De olho nos ruralistas*. São Paulo: Observatório do Agronegócio no Brasil, 2023. Disponível em: [https://deolhonosruralistas.com.br/wp-content/uploads/2023/05/As\\_Origens\\_Agrarias\\_do\\_Terror\\_2023.pdf](https://deolhonosruralistas.com.br/wp-content/uploads/2023/05/As_Origens_Agrarias_do_Terror_2023.pdf). Acesso em: 15 nov. 2024.

OLIVEIRA, T.; MARQUES, J. Moraes determina liberação de rodovias e prisão de diretor da PRF em caso de descumprimento. *Folha de S.Paulo*, 31 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/10/moraes-determina-liberacao-imediata-de-rodovias-ocupadas-por-manifestantes.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

SCALETSKY, F. S. C. O.; CÔELHO, M. V. F.; BINENBOJM, G. Inconstitucionalidade das propostas de intervenção militar constitucional. Forças Armadas não exercem papel de Poder Moderador. *Revista de Direito Administrativo*, Rio de Janeiro, v. 280, n. 1, p. 235-248, 2021. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rda/article/view/83686>. Acesso em: 15 nov. 2024.

SERELLE, M.; SENA, E.; SCABIN, N. L. C. Enquadramentos do 8 de janeiro: uma análise comparada de documentários da Folha de S.Paulo e da GloboNews. *Esferas*, Brasília, v. 3, n. 31, p. 1-24, 2024. <https://doi.org/10.31501/esf.v3i31.15296>

SERELLE, M.; SOARES, R. L. As novas formas do falso: entretenimento, desinformação e política nas redes digitais. *Intexto*, Porto Alegre, n. 52, 94842, 2021. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202152.94842>

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOUSA, Gabriel de. Torcedores de Corinthians e Santos hostilizam bolsonaristas no metrô antes de ato na Paulista. *Folha de S.Paulo*, 26 fev. 2024. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/torcedores-do-corinthians-impedem-entrada-de-bolsonaristas-no-metro-veja-video-nprp>. Acesso em: 24 nov. 2024.

TEIXEIRA, M.; MACHADO, R.; HOLANDA, M. Bolsonaro quebra silêncio, critica bloqueios e fala em indignação e injustiça com eleição. *Folha de S.Paulo*, 1 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/11/bolsonaro-quebra-silencio-condena-bloqueios-e-fala-em-indignacao-com-injusticas-na-eleicao.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

TORCIDA do Corinthians barra entrada de bolsonaristas em vagão de metrô em SP; veja vídeo. *O Globo*, 27 fev. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/noticia/2024/02/27/torcida-do-corinthians-barra-entrada-de-bolsonaristas-em-vagao-de-metro-em-sp-veja-video.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2024.

TORCIDAS organizadas furam bloqueios bolsonaristas para assistir a jogos do Brasileirão. *O Estado de S. Paulo*, 2 nov. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/torcidas-organizadas-furam-bloqueio-rodovias-bolsonaristas-atos-antidemocraticos/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

ZAMIN, A. Jornalismo de referência: o conceito por trás da expressão. *Famecos*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 918-942, 2014. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.16716>

Submetido em: 16 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## Políticas da narrativa em produções não ficcionais sonoras sobre crimes contra mulheres

## Narrative policies in nonfictional audio productions on crimes against women

*Thiago Siqueira Venanzoni<sup>1</sup>, Rosana de Lima Soares<sup>2</sup>*

- 
- 1 Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP). Professor de Comunicação e Audiovisual no Centro Universitário FMU/Fiam-Faam (SP). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4250-9537>. E-mail: [thiago.venanzoni@gmail.com](mailto:thiago.venanzoni@gmail.com).
  - 2 Professora livre-docente na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP). Coordenadora do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e autora de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (Alameda/Fapesp, 2020). Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4250-9537>. E-mail: [rolima@usp.br](mailto:rolima@usp.br).

**Resumo**

O artigo aborda a crescente produção de podcasts de não ficção, buscando analisar, em perspectiva crítica, aspectos estéticos, éticos e políticos implicados nessas obras. Com o aumento de produções sonoras que se autodenominam “jornalísticas” ou “investigativas”, abre-se espaço para a circulação de reportagens ou documentários em áudio que pretendem participar de um gênero narrativo nomeado como *true crime*. Diante desse fenômeno de circulação atual, que envolve realizadores e públicos, o texto pretende debater quais são os parâmetros éticos e estéticos mobilizados por essas produções e o lugar do político em suas narrativas. Como recorte analítico, foram selecionadas três produções jornalísticas que investigam crimes contra mulheres ocorridos no período da ditadura civil-militar brasileira, enfatizando as histórias de três vítimas de violência de gênero (Ângela Diniz, Leila Cravo e Cláudia Lessin Rodrigues), transformadas em personagens nos podcasts *Praia dos Ossos* (2020), da Rádio Novelo, *Leila* (2022), da Globoplay, e *O Caso (Últimos Passos)* (2023), da Criatura Multimídia.

**Palavras-chave**

podcasts; não ficção; jornalismo narrativo; feminicídio; *true crime*.

**Abstract**

This article addresses the growing production of nonfiction podcasts, aiming to critically analyze the aesthetic, ethical, and political aspects involved in such works. With the rise of audio productions that self-identify as “journalistic” or “investigative,” there is an expanding space for the circulation of audio reports or documentaries that seek to participate in the narrative genre known as *true crime*. In light of this contemporary circulation phenomenon, which involves both creators and audiences, the text seeks to discuss the ethical and aesthetic parameters mobilized by these productions, as well as the role of the political within their narratives. As an analytical focus, the study selects three journalistic productions that investigate crimes against women committed during the Brazilian civil-military dictatorship, emphasizing the stories of three victims of gender-based violence (Ângela Diniz, Leila Cravo, and Cláudia Lessin Rodrigues), whose experiences are transformed into characters in the podcasts *Praia dos Ossos* (2020), by Rádio Novelo; *Leila* (2022), by Globoplay; and *O Caso (Últimos Passos)* (2023), by Criatura Multimídia.

**Keywords**

podcasts; nonfiction; narrative journalism; femicide; true crime.

## O contexto de escuta em meio digital: os formatos em podcast

A relevância em se pesquisar a circulação e a distribuição de narrativas sonoras em meios digitais justifica-se pelo aumento da escuta de podcasts no Brasil e, sobretudo, por um crescimento atrelado ao consumo de produções nacionais em quase sua totalidade. Se estabelecermos um paralelo com obras audiovisuais em circulação nos meios digitais, em que o modelo de consumo ocorre igualmente sob demanda, nota-se a presença de produções nacionais em formatos diversos, em especial em plataformas como YouTube, que concorrem com produções internacionais e globais distribuídas em diversas outras plataformas, o que não ocorre necessariamente com os podcasts.

Sobre o primeiro aspecto apresentado, a respeito do crescimento regular do público de podcasts no país, duas agências de pesquisa mediram as prevalências digitais em 2023: a DataReportal<sup>3</sup> e a Statista Global Consumer Survey<sup>4</sup>. Ambas convergem nesse levantamento, apresentando os seguintes dados: de 40 a 42% da população brasileira com acesso à internet<sup>5</sup> ouviram podcasts no ano descrito. Isso representa um aumento de pouco mais de 15% em comparação ao ano anterior, de acordo com a DataReportal. De acordo com a segunda pesquisa, o número de consumidores dobrou entre 2020 e 2024, sendo que no primeiro ano da pandemia houve um crescimento bastante expressivo na audiência e difusão de formatos distribuídos como podcasts (Soares; Venanzoni, 2020, 2024).

Um dado complementar, articulado a uma conjuntura mais contínua e de recorrência da escuta, é apresentado pela YouGov Global Profiles<sup>6</sup>, afirmando que 20,4% da população brasileira com conexão à internet consome podcasts cinco horas por semana, o que demonstra um consumo coerente com os dados globais, mais próximos dos 21% da população. Ou seja, metade das pessoas que dizem ouvir podcasts faz essa audição ao menos cinco horas por semana, o que também se relaciona a um consumo diário nos trânsitos de casa a locais de trabalho ou a locais de estudo (escolas, faculdades, universidades), sobretudo nas grandes cidades brasileiras.

Sobre o segundo ponto mencionado, a pesquisa aponta que não só as produções globais não têm impacto em relação ao consumo de produções nacionais, como constata que dificilmente isso seria alterado no cenário brasileiro. Tal afirmação está baseada no argumento de que grande parte do público dos formatos em podcast não tem fluência em outras línguas e, por essa razão, o consumo seria majoritariamente

3 Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/digital-2023-brazil-february-2023-v01/255818494%20>. Acesso em: 28 set. 2024.

4 Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/1222560/penetration-rate-podcast-consumption-brazil/>. Acesso em: 28 set. 2024.

5 A mesma pesquisa afirma que 84,3% da população brasileira, algo em torno de 181,8 milhões de pessoas, possuía algum acesso à internet em 2023.

6 Disponível em: <https://business.yougov.com/pt/content/47336-brasil-201-ouvem-podcasts-mais-5-horas-semana>. Acesso em: 28 set. 2024.

de produções nacionais, aspecto que nos parece apenas parcialmente relevante, já que, para comprová-lo ou desaboná-lo, seria necessária uma pesquisa específica. Assim, um argumento mais plausível poderia explorar as formas culturais baseadas em uma tradição da oralidade<sup>7</sup> no país, que não diz respeito apenas aos processos de audibilidade (mais presente do que a visualidade), mas aos aspectos culturais de aderência à vida social brasileira — que passam pelas gírias, trejeitos de fala, expressões idiomáticas, bordões, modelos de locução radiofônicos e outras formas de comunicação oral.

Com esses cenários de criação e circulação aparentemente consolidados, surgem espaços distintos para lançamento e distribuição de produções sonoras, entre eles grupos jornalísticos de referência, tais como *Folha de S.Paulo* e UOL, e grandes grupos de mídia, como Globoplay, do Grupo Globo. Além desses, surgem diversas produtoras para programas em áudio, como Wondery e B9, além de coletivos periféricos ou movimentos sociais, estúdios voltados ao terceiro setor, agências de publicidade, grupos regionalizados de produção, produções universitárias, entre outros, estabelecendo uma maior diversidade de gêneros e formatos sonoros para além da tradição radiofônica, baseada em um modelo voltado à programação musical ou informativa.

Como afirma Eduardo Vicente (2024), após o aumento do acesso a aparelhos televisivos e a migração de formatos do rádio para esse novo meio, na década de 1960, “tivemos uma absoluta predominância de programação ao vivo (especialmente a que alterna música e notícias), o que tirou o espaço criativo de programas e formatos mais complexos” (Vicente, 2024, p. 5). Isso explicaria, por exemplo, segundo o mesmo autor, a ausência de produções ficcionais radiofônicas e a pouca presença de formas sonoras experimentais ou originais:

Assim, bem ora tais números demonstrem um mais que expressivo crescimento do consumo de podcasts, eles não apontam, em princípio, para um boom das produções ficcionais. Tal situação é bastante compreensível considerando-se desde a complexidade de produção desse gênero, que discutiremos melhor a seguir e que acaba implicando numa limitada oferta de opções a potenciais ouvintes, até a perda do hábito de escuta pela sua longa ausência do rádio convencional (Vicente, 2022, p. 16).

7 Jesús Martín-Barbero, no livro *Dos meios às mediações* (1997), esclarece a relevância da oralidade nas sociedades latino-americanas ao se pensar a tradição de uma literatura oral, como os cordéis. Em linhas gerais, até como forma de contraposição cultural, o sociólogo constrói uma diferenciação entre uma literatura “mais letrada” e uma literatura “mais oral”, baseada nos ditos e folclores populares. Diz o autor: “O que é lido funciona não como ponto de chegada e fechamento do sentido, mas, ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, reescrevendo-o ao utilizá-la para falar do que o grupo vive” (Martín-Barbero, 1997, p. 148). Assim, faz parte da nossa mediação cultural a oralidade como forma de coletividade e conjunção de sentido social. Uma outra abordagem a essa questão pode ser atualizada em artigo do mesmo autor, sobre diversidade e convergência (Martín-Barbero, 2014), e no livro *Universalismo e diversidade*, de Renato Ortiz (2015), sobre o “emblema” da diversidade.

Mesmo com a maior variedade de produções sonoras (tanto em termos qualitativos quanto quantitativos) a partir da pandemia de covid-19, período recortado por Vicente, nota-se, ainda hoje, a prevalência de podcasts jornalísticos, especialmente de notícias ou entrevistas sobre temas específicos — entre eles, *O Assunto* (Globo), *A Hora* (UOL), *Café da Manhã* (Folha), *Foro de Teresina* (Piauí) e *Notícia no seu Tempo* (Estadão). Tais podcasts podem ser agrupados em formatos conversacionais ou opinativos, além daqueles propriamente noticiosos ou voltados para atualidades<sup>8</sup>:

Mesmo em relação à produção de podcasts conversacionais, as primeiras produções de maior destaque surgiram a partir de realizadores independentes e não da iniciativa de emissoras ou grandes grupos de mídia. O jornalismo começou a ganhar espaço no universo dos podcasts principalmente através de programas de entrevistas, que se mantêm até o presente como alguns dos mais ouvidos da podosfera brasileira (Vicente, 2024, p. 6).

Sobre o jornalismo radiofônico e suas relações com a produção de podcasts jornalísticos, Nivaldo Ferraz e Daniel Gambaro (2020, p. 157) afirmam que ocorre a valorização de formatos informativos ou noticiosos que seguem o modelo tradicional de *hard news* (geralmente sobre política, economia e sociedade), “com cobertura ao vivo de um lado, e do outro, vozes de especialistas e entrevistas apoiadas por pautas apressadas”. Nesse modelo, a rapidez, atualidade e instantaneidade da informação confundem-se com a objetividade, neutralidade e credibilidade atribuídas ao jornalismo; ou seja, “o que identifica o rádio como veículo informativo é também a razão para a insignificante presença de modos mais elaborados de produção” (Ferraz; Gambaro, 2020, p. 157).

Mais recentemente, entretanto, vemos surgir podcasts que podem ser definidos como “narrativos de não ficção” que, embora também se enquadrem no que comumente chamamos de podcasts jornalísticos ou investigativos, deles se diferenciam por utilizar estratégias mais próximas da fabulação narrativa, períodos longos de apuração e roteirização, escrita em primeira pessoa e construção complexa de personagens, entre outros elementos. Entre eles, destacamos *Projeto Humanos* (Ivan Mizanzuk) e *Vozes: histórias e reflexões* (Gabriela Viana, CBN), além de *A Mulher da Casa Abandonada* (Chico Felitti, Folha)<sup>9</sup>, *Projeto Querino* (Rádio Novelo) e *Prato Cheio* (O Joio e o Trigo), produções analisadas por Vicente (2024), que aponta suas principais características e relações com o campo ampliado do jornalismo radiofônico:

8 Programas disponíveis em: <https://open.spotify.com/show/4gkKyFdZzkv1eDnITVrguk> (O Assunto); <https://open.spotify.com/show/1iYFxGeBRifM4co2yzjXlT> (A Hora); <https://open.spotify.com/show/6WRTzGh-q3uFxmrxHrHh1lo> (Café da Manhã); <https://open.spotify.com/show/04bTe3UuVaZVDKV9ORFN4Y> (Foro de Teresina); <https://open.spotify.com/show/3M3xXhNXudIXGNSrjvoETG> (Notícia no seu Tempo). Acesso em: 22 jun. 2025.

9 Programas disponíveis em: <https://www.projetohumanos.com.br> (Projeto Humanos); <https://open.spotify.com/show/57K7uCdQcliznW3JeYBG0d> (Vozes); <https://open.spotify.com/show/0xyzsMcSzudBlen2Ki2d-qV> (A Mulher da Casa Abandonada); <https://projetoquerino.com.br/> (Projeto Querino); e <https://open.spotify.com/show/44Ubq2POFmm15Ld67pIbgV> (Prato Cheio). Acesso em: 22 jun. 2025.

Isso parece demonstrar a existência de uma demanda informacional da sociedade que não vem sendo atendida pelo jornalismo tradicional e, por isso, passa a ser suprida através dos podcasts. Em reforço a essa hipótese, vale assinalar que, nos últimos anos, o *podcasting* se tornou um importante espaço de atuação de coletivos jornalísticos periféricos (Vicente, 2024, p. 6).

A partir desses apontamentos, e considerando o que atualmente se encontra em circulação no país, as produções em podcast parecem, em alguma medida, retomar uma tradição esquecida do rádio brasileiro, anterior ao crescimento da influência televisiva, mas, principalmente, olham para contextos globais de produção e ocupam o mercado nacional produzindo formatos ficcionais ou não ficcionais, e formando um público a partir das narrativas em áudio. Entre os gêneros não ficcionais mais populares no país, e em diálogo com formatos jornalísticos narrativos, nota-se a consolidação de podcasts de investigação, nomeados genericamente como *true crime*, que se sobressaem na escuta dos públicos. Essas produções serão abordadas a seguir para, finalmente, destacarmos três obras, produzidas entre 2020 e 2023, que, pela urgência e gravidade de suas temáticas — recontar crimes contra mulheres ocorridos nos anos 1970 — atualizam a dimensão abusiva e grotesca de tais atos, enquadrando-os, à luz de abordagens contemporâneas, como as violências de gênero e crimes de feminicídio<sup>10</sup>.

Na última parte do artigo, serão analisadas três produções jornalísticas que investigam crimes contra mulheres ocorridos no período da ditadura civil-militar brasileira, enfatizando as histórias de três vítimas de violência de gênero (Ângela Diniz, Leila Cravo e Cláudia Lessin Rodrigues), transformadas em personagens nos podcasts *Praia dos Ossos* (2020), da Rádio Novelo, *Leila* (2022), da Globoplay, e *O Caso (Últimos Passos)* (2023), da Criatura Multimídia. Antes, porém, serão tratados alguns aspectos do gênero narrativo *true crime*.

### As produções de *true crime* no Brasil

O fato de se presenciar o gênero *true crime* entre os mais populares no Brasil agrega alguns pontos relevantes ao debate sobre produções sonoras não ficcionais de caráter investigativo. O primeiro, e mais evidente, é a adoção de um termo em inglês, que se justifica por um processo já comentado, em que há uma aproximação do contexto de produção no país com outras indústrias criativas, em especial a dos Estados Unidos, e de experiências no Reino Unido e na Espanha. Apesar dessas regiões terem tradições de realização e consumo distintas da brasileira, com a difusão digital em escala mundial, os contextos de produção e recepção se aproximam.

10 Para uma definição de feminicídio: “O assassinato de mulheres em contextos marcados pela desigualdade de gênero recebeu uma designação própria: feminicídio. No Brasil, é também um crime hediondo. Nomear e definir o problema é um passo importante, mas para coibir os assassinatos femininos é fundamental conhecer suas características e, assim, implementar ações efetivas de prevenção”. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/capitulos/o-que-e-feminicidio/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

Mesmo com a prevalência do gênero em diversos países, incluindo produções globais, o consumo de *true crime* em áudio no Brasil é, majoritariamente, de produções nacionais. De acordo com a plataforma Spotify, que corresponde a 25% de participação do mercado de podcast no país<sup>11</sup>, os 50 produtos mais acessados na categoria “Crime e Suspense” são produções brasileiras, como apontado na tabela abaixo.

Tabela 1: Lista com os dez podcasts de true crime mais escutados no Spotify (2024)

| PODCAST                          | PRODUTOR             |
|----------------------------------|----------------------|
| Modus Operandi                   | Wondery              |
| Quinta Misteriosa                | Jacqueline Guerreiro |
| Assustador, Bizarro e Misterioso | Ju Cassini           |
| Colecionador de Ossos            | Bryan Emmendorfer    |
| Só no Brasil                     | Wondery              |
| Vamos aos Fatos                  | Marcos Campos        |
| Casos Reais                      | Érika Miranda        |
| Café com Crime                   | Café com Crime       |
| Crime e Mistério                 | Beto Ribeiro         |
| Caso Bizarro                     | Wondery              |

Fonte: elaborada pelos autores.

Entre os dez podcasts mais escutados na plataforma, algumas considerações podem ser sublinhadas. Ainda que fosse necessário um maior empreendimento analítico sobre esses programas, identifica-se facilmente que apenas três contam com produção realizada por estúdios de podcasts de maior relevância no país, no caso, apenas um deles, a Wondery. Como apontado anteriormente por Vicente (2024), com relação às produções narrativas de não ficção, também nesse caso a maior parte das obras é realizada por *podcasters* independentes. Porém, esse dado não significa que sejam programas de baixo ou nenhum investimento, com pouco impacto ou tidos como amadores. Ao contrário, o segundo produto mais escutado, Quinta Misteriosa, tem no YouTube quase 26 milhões de visualizações<sup>12</sup>.

Outra constatação, considerando modelos de consumo em áudio, é a regularidade na publicação de episódios, com periodicidade regular e sequencial nos formatos seriados de *true crime*. O podcast *Quinta Misteriosa*, já mencionado, veicula novos episódios semanalmente (às quintas-feiras), fazendo referência ao

11 Disponível em: <https://midia.market/conteudos/consumo/consumo=-de-podcasts-no-brasil/#:~:text=Os%20podcasts%20s%C3%A3o%20amplamente%20consumidos,da%20semana%20e%20do%20dia>. Acesso em: 28 set. 2024.

12 Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLRNehZ52u9FDBeVpCg5e-D7AHfhc-pZDh>. Acesso em: 28 set. 2024.

nome do produto. Isso não significa, necessariamente, que o fluxo de publicação impeça um maior trabalho investigativo, já que muitas vezes, a exemplo de séries em *streaming*, o tempo da apuração, gravação e edição não segue o tempo de sua divulgação e lançamento nas plataformas. Ainda assim, é preciso alertar que, mesmo que muitas vezes esses programas apregoem um lugar investigativo em sentido jornalístico, nem sempre isso ocorre, exigindo sua observação caso a caso. Tais análises devem considerar, entre outros elementos, a seleção e a roteirização de histórias previamente investigadas ou não; as formas narrativas e os elementos estéticos utilizados em sua narração; e, especialmente, os modos de endereçamento desses casos, não apenas junto aos públicos, mas também em suas dimensões éticas, que serão discutidas adiante.

De acordo com os dados divulgados pela Wondery, produtora do podcast de crimes mais escutado no país, *Modus Operandi*, 75% do público que escuta o programa se identifica como feminino. Esses dados se aproximam dos números divulgados em outros países sobre o gênero *true crime*, entre eles, o de que 73% do público ouvinte nos Estados Unidos é feminino, e que um dos produtos mais escutados na Inglaterra, *All Killa no Filla*, e nos Estados Unidos, *Wine and Crime*, conta com 85% de público feminino<sup>13</sup>. Esse é um dado relevante, pois permite um debate ético e estético importante a partir do recorte político implicado nesse gênero narrativo.

No vasto espectro comercial do que hoje se denomina *true crime*, algumas questões se colocam: como diferenciar obras de caráter jornalístico de outras que, na linhagem de histórias de crimes ou de suspense, também são indexadas como “baseadas em fatos reais”, tais como docudramas, reconstituições ou encenações de episódios verídicos? Como classificar, *a posteriori*, coberturas jornalísticas de crimes que, ocorridos em épocas anteriores ao atual destaque deste gênero, foram pautadas por outros modos de realização de reportagens ou documentários? E, finalmente, como pensar nesse gênero em relação aos problemas éticos que se colocam em termos do foco narrativo e dos pontos de vista nele ensejados, notadamente ao tratar de crimes que, além da violência, envolvem segregação e eliminação de grupos sociais minorizados, como no caso das mulheres?

Ao se indagarem sobre os realismos possíveis no gênero *true crime* e suas estratégias narrativas, Fontoura, Helich e Figueiredo (2023) analisam a série ficcional *The Staircase*, lançada pela HBO (2022), e a série documental de mesmo nome, produzida pela Netflix (2018), demonstrando que ambas se utilizam de narrativas híbridas (entre referencialidade e ficcionalidade) para reconstruir o crime e provocar, nos espectadores, um “efeito de realidade” (Barthes, 2012). Nesse sentido, a exemplo do que aponta Roger Odin sobre a “leitura fictivizante” e a “leitura documentarizante” (2021), uma das manifestações dos realismos contemporâneos

13 A compilação desses dados está disponível em: <https://jornalocasaraio.uff.br/2023/06/19/nao-e- apenas-baseado-em-fatos-reais-o-aumento-da-producao-e-consumo-do-genero-de-true-crime/>. Acesso em: 28 set. 2024.

tem como objetivo provocar o engajamento do espectador e, em alguns casos, sua mudança de percepção em relação aos fatos narrados. Ao definir o que compreende como “leitura documentária”, Odin afirma:

Notando a existência, no espaço de leitura dos filmes, de uma leitura documentária ou, mais exatamente (perdoem a indignidade do neologismo), de uma leitura documentarizante — quer dizer, de uma leitura capaz de tratar todo filme como documento —, nós tentaremos, em um primeiro tempo, caracterizar essa leitura [...] para chegarmos, enfim, aos critérios distintivos dos próprios filmes documentários, porque nós insistimos em pensar que existe um conjunto de filmes que se exhibe, que se mostra como documentário (Odin, 2012, p. 13).

A concepção de Odin sobre os modos de decodificação inscritos nos documentários, e não apenas sobre seus modos de codificação, dialoga com as questões trazidas por Fontoura, Helich e Figueiredo:

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 (Fontoura; Helich; Figueiredo, 2023, p. 82).

Para as autoras, ao revisitar histórias já ocorridas, por meio de estratégias referenciais ou ficcionais, o *true crime* opera no entremeio entre recursos realistas e aqueles próprios da fabulação, visando “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” (Fontoura; Helich; Figueiredo, 2023, p. 92), ou versões sobre os fatos.

O texto remete, assim, a uma questão central quando pensamos em formatos associados ao gênero *true crime*: qual realidade seria possível alcançar em narrativas investigativas? Essa questão parece atravessar uma cadeia de produções narrativas ao longo do século XX, quando a arte passou a interferir de forma decisiva nos padrões culturais, ou seja: a partir do complexo “arte e política das vanguardas”, a aproximação com a realidade foi identificada como uma possibilidade renovada para a arte.

Em artigo anterior, sobre as fronteiras entre história, mito e ficção, Vera Follain de Figueiredo (2009) apresenta essa problemática com relação às mudanças dos paradigmas culturais inerentes ao século XX. Nas indagações sobre as produções artísticas trazidas pelas vanguardas e pela modernidade, afirmou-se, segundo a autora, uma ideia de fragmentação que pode ser traduzida como uma espécie de “montagem da realidade” que escapava, ao menos nas vanguardas, de uma suposta objetividade dos fatos, buscando novos regimes de ficção da realidade:

Para as vanguardas, a obra de arte conteria o real, não o representaria, ideia que abria caminho para uma outra concepção de realismo, ligada à abolição da distância entre arte e práxis vital, concebendo-se a obra de arte como objeto integrado na esfera de produção industrial, seja pela absorção das novas técnicas, seja pelo uso dos novos materiais ou pelo reaproveitamento do objeto fabricado em série — o que significava rejeitar o comportamento contemplativo associado à fruição da arte autônoma e também o simplesmente consumista estimulado pela cultura de massa (Figueiredo, 2009, p. 2).

Ao longo daquele século, de acordo com Figueiredo (2009, p. 4), os usos mais recorrentes das novas tecnologias e das técnicas de partilha na produção narrativa, além da entrada decisiva da publicidade como marca das narrativas produzidas, a utopia da vanguarda passou a ser substituída por um cenário que contemplava a perspectiva de um novo realismo, “que privilegia a descrição para valorizar as superfícies dos gestos e dos objetos, desviando-se da dimensão da profundidade”. Esse afastamento, segundo a autora, não provocaria apenas uma dissolução das grandes narrativas, mas também a afirmação de pequenas histórias, ou micro-histórias que,

voltadas para o passado, se expandem não só na historiografia, mas em diversos campos, sendo vistas como instrumento de autodefesa diante da experiência cotidiana de fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade (Figueiredo, 2009, p. 5).

Ou seja, as marcas identitárias passam a ganhar destaque e destino nas narrativas voltadas às experiências individuais que, de certa forma, encontravam e ainda encontram ecos coletivos na manta discursiva social. Em resumo, poderíamos pensar que as micronarrativas identitárias, em substituição às macronarrativas históricas, operam de modo mais expansivo nas realidades sociais contemporâneas e, portanto, assumem-se “como centro de definição do sentido de sua própria vida” (Figueiredo, 2009, p. 5), o que poderia explicar o interesse renovado não apenas por histórias de crimes enquanto mobilizadores dos gostos dos públicos, mas também como possibilidades de se narrar, de outras maneiras, acontecimentos que, por se caracterizarem como crimes cometidos contra sujeitos subalternizados (seja em termos sociais, políticos ou econômicos, como as mulheres), exigem reposicionamentos éticos e estéticos para compreensão e problematização de seus relatos originários.

### **Histórias encenadas: ficcionalização e documentarização narrativa**

A fim de demonstrar as articulações acima ensaiadas, foram selecionados três podcasts de não ficção que recontam, visando interferir em suas interpretações tanto por parte dos criadores como das audiências, crimes hediondos cometidos contra mulheres. Acrescenta-se a isso seu ponto nodal: os três crimes tiveram, à época,

coberturas jornalísticas de cunho sensacionalista nas quais os algozes seguiram sem condenação efetiva (jurídica ou social), e as vítimas comumente eram vistas como culpadas pelas agressões sofridas. Seja sob a justificativa de se tratar de crimes de amor, defesa da honra ou traição, seja sob o argumento que impunha às mulheres padrões de comportamento que, se considerados desrespeitados, justificariam suas mortes, os discursos circulantes em um cenário de extrema repressão política, silenciamento social e conservadorismo moral impunham mecanismos de vigilância e punição a formas de pensamento ou comportamento tidas como progressistas. Apenas décadas depois, com mudanças não apenas sociais, mas também jurídicas, tais histórias puderam ser revisitadas para lançar novos olhares sobre esses crimes, agora reconhecidos como violências de gênero ou *feminicídios*, possibilitando uma releitura das coberturas jornalísticas realizadas à época dos eventos.

Diante desse fenômeno de circulação atual, que envolve realizadores e públicos, o texto aborda alguns parâmetros éticos e estéticos mobilizados por essas produções sonoras, e o lugar do político em suas narrativas. Buscando refletir sobre o aumento de obras autodenominadas “jornalísticas” ou “investigativas” que pretendem participar do gênero narrativo mais extenso nomeado *true crime*, são estabelecidos pontos de aproximação entre os três podcasts, que se inscrevem como relatos de jornalismo investigativo, crimes contra mulheres e histórias de *true crime*: *Praia dos Ossos* (Rádio Novelo, 2020)<sup>14</sup>, *Leila* (Globoplay, 2022)<sup>15</sup> e *O Caso (Últimos Passos)*<sup>16</sup> (Criatura Multimídia, 2023).

---

14 Na apresentação da série, lê-se: “No dia 30 de dezembro de 1976, Ângela Diniz foi assassinada [aos 32 anos] com quatro tiros numa casa na Praia dos Ossos, em Búzios, por seu então namorado Doca Street, réu confesso. Mas, nos três anos que se passaram entre o crime e o julgamento, algo estranho aconteceu. Doca tornou-se a vítima”. *Praia dos Ossos* é um podcast original da Rádio Novelo, com oito episódios, definido em seu site como “a história de uma mulher, da morte dela e de tudo que veio depois”. Assim como *Leila*, o podcast é classificado como “documentário” e “crime real” na plataforma Spotify. Ver: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

15 Na sinopse, lê-se: “Leila conta o desenrolar cheio de reviravoltas da história da atriz Leila Cravo. O podcast começa com a queda da ainda jovem atriz da varanda de um motel luxuoso no Rio de Janeiro, em 1975 [aos 21 anos], no auge da ditadura militar no Brasil, envolvendo um ministro de Estado. O que primeiramente foi tratado como uma tentativa de suicídio se transforma em um caso chocante que marcou para sempre a vida de Leila e de sua família”. *Leila* é um podcast original Globoplay, produzido pela bigBonsai em coprodução com a Multiverso Produções. Com oito episódios, a série é classificada como “crimes verídicos” e “documentário” no portal Globo.com: <https://www.globo.com/podcasts/leila/7d0f3305-5854-4c-12-a7de-92f0a894c350/>. A série foi uma das mais ouvidas no Spotify, no Brasil, em 2022: <https://multiversoproducoes.com/news/leila-chega-ao-1-no-ranking-de-podcasts-mais-ouvidos-do-spotify-brasil/>. Para mais informações, ver: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/10/04/podcast-revive-tentativa-de-feminicidio-de-leila-cravo-musa-dos-anos-70.htm>. Acesso em: 28 maio 2025.

16 Na apresentação da série, lê-se: “O Caso (Últimos Passos) refaz os caminhos da jovem Cláudia Lessin Rodrigues, irmã da atriz Marcia Rodrigues, assassinada em 1977 [aos 21 anos]. E chega às respostas de onde, quando e por que ela foi morta. O playboy Michel Frank, filho de um empresário suíço, é acusado com Georges Khour, cabeleireiro da high society carioca. Série documental de investigação, o podcast faz uma revisão da história relatada pela mídia e pela polícia a partir de uma versão única: a dos acusados. Mostra a importante atuação do detetive Jamil Warwar, e coloca em foco o alto índice de feminicídio no Brasil”. Em oito episódios, assim como os outros dois podcasts, a série é classificada como “crime real” na plataforma Spotify. Os direitos de filmagem estão sendo negociados para produção em *streaming*:

Vale notar que os três crimes foram cometidos nos anos 1970, segunda década da ditadura civil-militar brasileira, contexto histórico que complexifica as violências de gênero contra as mulheres neles retratadas, não apenas em relação à dominação masculina e à subjugação feminina naturalizada à época, mas também por envolver personagens masculinos que gozavam de prestígio social, econômico e, muitas vezes, político, sendo figuras publicamente reconhecidas.

Na escolha dos materiais empíricos, foram consideradas as marcas de oralidade nas narrativas sonoras, os retratos de um período histórico violento e traumático no país (1964-1985) e as traduções das identidades na atualidade com respeito à violência contra mulheres e à construção da figura jurídica do feminicídio. Um dos pontos principais é a forma como essas produções encenam narrativamente a relação entre dois períodos históricos distintos: a truculência da ditadura e a aprovação de leis de proteção à mulher nas primeiras décadas dos anos 2000. As três produções — *Praia dos Ossos*, da Rádio Novelo; *Leila*, da Globoplay; e *O Caso (Últimos Passos)*, da Criatura Multimídia — remontam, em fragmentos, esses acontecimentos, que mobilizam não apenas o espaço íntimo de relacionamentos tidos como amorosos, mas, ainda, os espaços público e privado de tais relações, hoje nitidamente percebidas como *abusivas*.

Assim, a tentativa de assassinato de Leila Cravo, em 1975, e os assassinatos de Ângela Diniz, em 1976, e de Cláudia Lessin Rodrigues, em 1977, considerando o contexto político da época e o cenário atual de conquistas de proteção legal às mulheres, ao mesmo tempo delimitam e amplificam os estudos sobre podcasts de não ficção no gênero *true crime*, apontando para a diversidade e a complexidade de uma produção muitas vezes tratada como homogênea ou superficial.

O grau de violência sofrido por essas três mulheres transparece nos relatos e denuncia o que vemos reiteradamente, ainda hoje, nos noticiários, tornando por vezes difícil a escuta dessas histórias que, ao contrário de outras produções, não se prestam ao entretenimento, nem a uma escuta desinteressada e apenas curiosa. Narradas em primeira pessoa, por mulheres, com descrições minuciosas, entrevistas com pessoas que conviveram com as vítimas, depoimentos de especialistas, leitura de notícias antigas e problematização contundente sobre a impunidade desses crimes — além de um trabalho minucioso de pauta, apuração, roteirização, gravação e edição —, as séries pretendem consolidar um ponto de vista narrativo inconformado e posicionado, que possibilite, ainda que tardiamente, dotar de vocalidades essas vozes tantas vezes silenciadas, por seus assassinos, pelo poder público, pela justiça e pela sociedade.

O primeiro deles, *Praia dos Ossos*, é uma produção da Rádio Novelo, do Instituto Moreira Salles (IMS), e reconstitui o assassinato de Ângela Diniz, cometido em 1978 pelo seu companheiro, Doca Street, na Praia dos Ossos, em Búzios, Rio de

Janeiro. Trata-se de uma história largamente abordada na cobertura midiática, em programas de TV, revistas, um longa-metragem, outros podcasts e, atualmente, uma série ficcional baseada na produção da Rádio Novelo<sup>17</sup>. Com mais de 60 entrevistas realizadas pela produção e, especialmente, por meio de dois relatos, um mais longo, da socióloga Jacqueline Pitanguy, amiga próxima de Ângela Diniz (que traz relatos a partir do ponto de vista da vítima), e outro, da mãe da produtora, Branca Moreira Alves, uma das mulheres que protestou contra o crime e lançou um manifesto contra a violência às mulheres, integrando o movimento feminista da época.



Figura 1: Página do podcast *Praia dos Ossos* no Spotify

Fonte: <https://open.spotify.com/show/2Kki0lWqyMWegWAF2mZOg>.

A série aborda, em oito episódios de cerca de 50 minutos cada, o crime da Praia dos Ossos, o julgamento do réu confesso Doca Street, a personalidade e vivência de Ângela Diniz, sua ficha criminal e culpabilização, o início do relacionamento entre Doca e Ângela, os conflitos entre o casal, os protestos tardios e o slogan “Quem ama não mata”, além de reações posteriores, como a homenagem com uma rua nomeada “Ângela Diniz”, em Búzios. Nesse percurso, é possível perceber que o podcast *Praia dos Ossos*, de forma deliberada, constrói sua narrativa de modo abrangente, baseado em extensa pesquisa de documentos relativos ao crime, além das entrevistas, da sinalização das incongruências jurídicas dos casos e da reinterpretação dos eventos passados por meio de outras investigações. Nota-se, assim, uma vocalização narrativa comum às produções analisadas — as mortes de mulheres assassinadas por seus companheiros —, por meio do questionamento de suas contradições, muitas vezes mostradas na voz de personagens que foram, de certo modo, coniventes com os crimes, e reiteradas na voz de especialistas ou personalidades que, ao abordar as ocorrências de forma crítica, enunciam, narrativamente, o ponto de vista do próprio programa.

17 Entre outros produtos, o podcast originou uma série, em fase de produção pela HBO, com seis episódios, e direção de Andrucha Waddington: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/series/praia-dos-ossos-hbo-confirma-serie-de-angela-diniz-com-marjorie-estiano,f17e9957af4cbc02dabcccc7db5c0f8ee5mc-7faf.html>. Acesso em: 22 jun. 2025.

As escolhas narrativas, portanto, voltam-se menos a expor o caso jurídico e seu caráter investigativo, e mais a dar ênfase à luta contra a violência às mulheres desencadeada pelo caso Ângela Diniz, com reverberações posteriores e transformações nos ativismos implicados nas lutas das mulheres. Esse aspecto aproxima essa produção das seguintes, *Leila*, sobre Leila Cravo, e *O Caso (Últimos Passos)*, sobre o assassinato de Cláudia Lessin Rodrigues<sup>18</sup>, que se ancoram não apenas na compilação de dados e na reordenação dos fatos por meio de novos relatos, mas também na contextualização da época e na resignificação desses acontecimentos à luz das reivindicações e conquistas dos movimentos feministas, especialmente com a aprovação da Lei Maria da Penha, em 2006<sup>19</sup>, e da Lei do Feminicídio, em 2015<sup>20</sup>.

A segunda série, *Leila*, uma coprodução de bigBonsai, Multiverso Produções e Globoplay, reconstrói em sua narrativa possíveis motivações e ações da tentativa de assassinato sofrida por Leila Cravo, em 1975, modelo, atriz e apresentadora<sup>21</sup>. A rememoração desse contexto expõe não apenas uma descrição do crime ocorrido, mas o que teria levado Leila a ser vítima da brutal agressão sofrida, e quais as consequências dessas violências ao longo de sua vida, marcada por essa tragédia também nas histórias de vida de sua filha e neta, entrevistadas no podcast. O primeiro episódio apresenta os fatos relatados no momento do crime, em que Leila foi encontrada nua e desacordada em frente a um motel no Rio de Janeiro, socorrida por um taxista que passava pelo local e identificou o corpo da modelo, com vários ferimentos graves. Os episódios seguintes, de aproximadamente meia hora cada, remontam os acontecimentos com a intenção de problematizar a versão oficial da polícia, mostrando suas incoerências, contradições e a hipótese de ato criminoso, e não de suicídio, corroborada por depoimentos dados pela modelo após ela permanecer em coma por quase duas semanas.

18 No site Memória Globo, há mais informações sobre a cobertura do caso: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/caso-claudia-lessin/noticia/caso-claudia-lessin.ghtml>. Acesso em: 22 jun. 2025.

19 Para mais informações: “A Lei Maria da Penha foi sancionada em 7 de agosto de 2006 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Com 46 artigos distribuídos em sete títulos, ela cria mecanismos para prevenir e coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher em conformidade com a Constituição Federal (art. 226, § 8º) e os tratados internacionais ratificados pelo Estado brasileiro (Convenção de Belém do Pará, Pacto de San José da Costa Rica, Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem e Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher)”. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

20 Para mais informações: “Uma das conquistas legislativas mais destacadas em relação à proteção da mulher é a Lei do Feminicídio (Lei 13.104, de 2015), que completa 10 anos no dia 9 de março. A lei teve origem no PLS 292/2013, de iniciativa da CPMI da Violência Contra a Mulher, que funcionou no Congresso Nacional ao longo do ano de 2012” (Agência Senado). Trata-se, portanto, de uma nova modalidade de homicídio qualificado, praticado contra mulheres em razão da condição de ser do sexo feminino. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2025/03/07/lei-do-feminicidio-completa-10-anos-como-marco-de-protecao-a-mulher>. Acesso em: 22 jun. 2025.

21 Ver: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/07/historia-de-leila-cravo-encontrada-inconsciente-na-rua-e-contada-em-podcast-de-true-crime-narrado-por-leandra-leal.ghtml>. Acesso em: 22 jun. 2025.

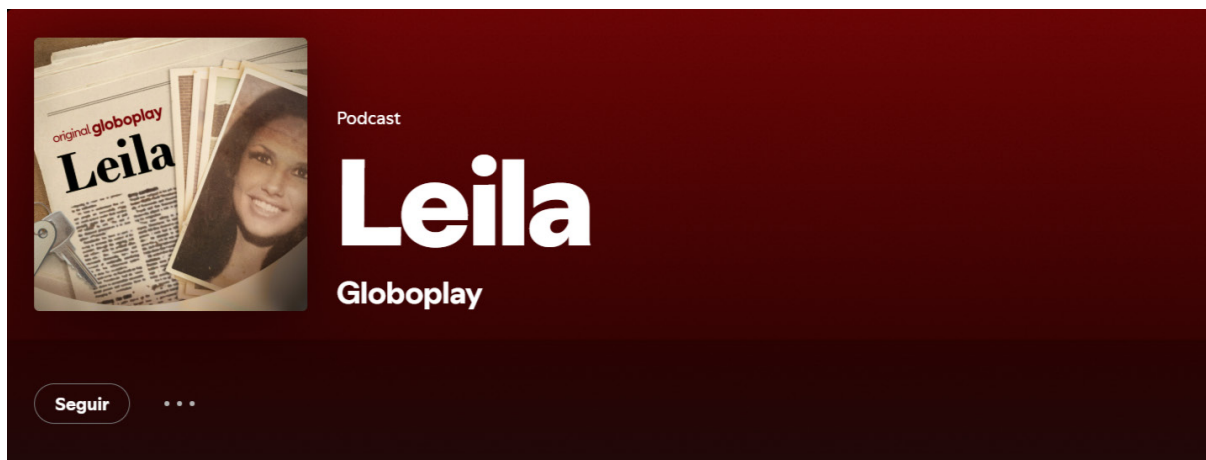


Figura 2: Página do podcast *Leila* no Spotify

Fonte: <https://open.spotify.com/show/3UjOh69nkSfORbjC087ILa>.

Os episódios “Mistério na suíte”, “Foi crime”, “Silenciamento”, “Retomada”, “Uma mulher muito bonita”, “Razão de ser” e “O poder sou eu” traçam a trajetória posterior de uma mulher marcada por um crime jamais julgado, e a possibilidade de se tornar narradora de sua história, seja por ela mesma, seja no convívio construído com sua neta. O podcast destaca, ainda, como a construção da hipótese de tentativa de feminicídio acompanha mudanças políticas e sociais, em que reações repressivas e conservadoras se opõem à crescente mobilização e contestação das mulheres em torno de seus direitos civis. O ano de 1975, conforme relatado no episódio 4, foi o Ano Internacional das Mulheres na ONU, período em que, também no Brasil, o movimento feminista se consolida. Ainda assim, em todos os crimes relatados, não há posicionamentos oficiais por parte desses movimentos em defesa das vítimas, fato que reflete não apenas os silenciamentos a elas impostos, mas discursos dominantes que sustentam esses processos, mantendo ausentes outras vozes de mulheres.

Para além dos fatos, a narrativa de *Leila* estabelece uma relação mais geral entre padrões morais e comportamentais que envolvem a autorização de motéis no país, antes proibidos, com as diretrizes repressoras e misóginas da ditadura civil-militar, assumidas abertamente pela investigação policial na hipótese de suicídio como primeira linha de atuação, ainda que tal atitude tenha sido negada posteriormente pela vítima, que seguiu silenciada e marcada por esse crime até 2020, ano de sua morte<sup>22</sup>. De certa maneira, a vida de Leila, como explicita o podcast, é profundamente alterada por esse acontecimento, já que ela seguirá convivendo com uma série de violências: a hipersexualização do seu corpo, os julgamentos por suas atitudes tidas como inconvenientes, os vícios em álcool e drogas, o silenciamento

22 Na ocasião de sua morte, diversos portais noticiosos trouxeram a informação sem problematizar a forma leviana e condescendente com que a tentativa de feminicídio sofrida por Leila Cravo foi tratada, como em matéria publicada pelo Correio Braziliense: [https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/10/4879536-figura-co-mentada-nos-anos-1970-leila-cravo-morre-longo-dos-holofotes.html#google\\_vignette](https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/10/4879536-figura-co-mentada-nos-anos-1970-leila-cravo-morre-longo-dos-holofotes.html#google_vignette). Acesso em: 22 jun. 2025.

por envolvimento com homens violentos e poderosos, e o distanciamento forçado da família. Em outras palavras, o podcast nos apresenta não apenas o caso em sua forma descritiva, mas as inúmeras formas de destituição que Leila foi capaz de suportar ao longo de sua vida por ser mulher, desde a tentativa de assassinato — jamais reconhecida — sofrida aos 21 anos.

A terceira série, *O Caso (Últimos Passos)*, vincula-se às anteriores por trazer temáticas relativas ao período da ditadura civil-militar, com as diversas violações e abusos sofridos por mulheres, perpetrados por personalidades públicas e políticos, homens influentes e poderosos naquele período. Diferentemente das outras duas narrativas, entretanto, essa produção está voltada ao detalhamento do caso em cada um de seus episódios, com duração de vinte a trinta minutos, trazendo informações contundentes e engajadas na construção do crime como feminicídio, jamais punido ou reconhecido como tal.



Figura 3: Página do podcast *O Caso (Últimos Passos)* no Spotify.

Fonte: <https://open.spotify.com/show/321Zb06c2Y7cyPeSbcVTwT>.

A narrativa demarca as diversas violências sofridas por Cláudia Lessin Rodrigues, anteriormente e posteriormente à sua morte, desvelando um sistema opressivo em torno de sua imagem, desde o assassinato até a impunidade. A construção da personagem por meio dos pontos de vista masculinos em torno de Cláudia, com depoimentos da época e outros mais atuais — de pessoas que frequentavam hotéis e festas com a vítima —, e a repercussão do caso, sobretudo em como a cobertura jornalística cria a figura de Cláudia Lessin Rodrigues após sua morte, estabelecem, no podcast, a intencionalidade em apresentar as estruturas misóginas às quais eram submetidas as mulheres que, como ela, participavam de certos círculos sociais.

Nesse ponto, a série realiza, de modo mais evidente, uma crítica da cobertura do caso ao traduzir, no quarto episódio, como o jornalismo projeta um perfil da vítima e a transforma em ré, culpabilizando-a por seu assassinato, nos mesmos moldes do que ocorrera com Ângela Diniz. Nos demais episódios, denominados “Avenida

Niemeyer”, “A cocaína”, “Homens abutres”, “O perfil traçado pela mídia”, “O pescador e o índio”, “O corpo fala”, “A testemunha que faltava” e “Onde, quando e por quê”, os fatos são narrados de modo cronológico, dotando de uma ordenação dedutiva, bastante diferente daquela relatada no episódio 4, a sequência de acontecimentos que demonstram se tratar de um crime de feminicídio deliberadamente encoberto pela investigação policial.

Além de evocar texturas sonoras semelhantes, como o uso de vinhetas, ruídos, narrações em primeira pessoa, locuções pré-gravadas, entrevistas, depoimentos, flashbacks, materiais de arquivo, entre outros, os podcasts engendram construções narrativas semelhantes. Nos três casos, ao delinear um espaço vocal — e um lugar de fala — que não diz respeito apenas aos episódios isolados vividos solitariamente por essas mulheres, as séries ressitua e realoca o próprio debate sobre crimes de feminicídio, suas representações e visibilidades nas mídias.

### Breves considerações

Após percorrer alguns dos elementos constituintes das séries selecionadas, faz-se necessário, nesse momento, refletir sobre como as três produções estabelecem diálogos entre si e com a cultura midiática mais ampla, localizando suas aproximações e confluências não apenas em relação às violências impostas a essas mulheres, mas à exposição de um sistema que engloba hierarquias sociais e demarcações políticas. As três produções sonoras enfatizam histórias de mulheres vítimas de violência nas quais os contextos históricos participam ativamente não apenas das cenas enunciativas, mas das cenas dos crimes enquanto personagens das narrativas. Trata-se, acreditamos, de uma postura ética das obras, que revela não apenas escolhas formais ou de conteúdo, mas elementos estéticos e políticos que propiciam, na escuta dos ouvintes, a identificação de seus posicionamentos e o reconhecimento de sua legitimidade.

Ao propor narrativas divergentes e destoantes em relação ao senso comum estabelecido sobre esses crimes — e todos os outros ocorridos contra mulheres desde então, ainda persistentes —, vemos nessas produções o deslocamento de discursos estigmatizantes e a articulação de interpretações alternativas, mediando um debate mais extenso sobre a ausência de direitos às mulheres no período relatado, mas também na atualidade. Além disso, em termos estilísticos, suas formas expressivas e recortes temáticos reconfiguram o gênero *true crime*, especialmente se considerarmos outras produções jornalísticas, expandindo os limites do entretenimento no qual muitas vezes é inserido.

Ainda em termos estilísticos, considerando os elementos sonoros dessas produções, nota-se uma dimensão enunciativa que encontra paralelos com estratégias próprias da ficção, sem, contudo, descaracterizar sua ancoragem na referencialidade dos fatos acontecidos no passado e narrados pelos episódios. Nas três séries, é comum o uso de *foley* (criação e gravação de efeitos sonoros em estúdio) para a

evocação do ambiente, ou seja, sons suplementares e complementares adicionados no momento de pós-produção de modo sincrônico em relação às imagens. Essa técnica sonora é largamente utilizada para causar efeitos de realidade em narrativas audiovisuais ficcionais, por exemplo, ao se reproduzirem sons de passos em estúdio de gravação por serem mais realistas que o som captado de forma direta. Outra percepção na escuta desses podcasts, comum às narrativas ficcionais, é o uso de reviravoltas, suspense, ganchos e demais recursos de roteirização que visam captar e manter a atenção dos espectadores ou ouvintes, especialmente em produções seriadas veiculadas em plataformas de *streaming*.

Finalmente, com relação a outras produções sonoras não ficcionais catalogadas como pertencentes ao gênero *true crime*, algumas diferenciações podem ser apontadas, especialmente no que diz respeito à política das narrativas e à crítica midiática, como vimos naquilo que Figueiredo (2009) denomina “micronarrativas do presente”. Em dado momento de sua narração, no primeiro episódio de *Praia dos Ossos*, Branca Viana, produtora da série, diz que a história não é apenas de investigação ou de coluna social, estabelecendo uma distinção entre esta produção e as demais agregadas a certo universo jornalístico: “Mas não deixa de ser uma história sobre a imprensa. A história é também sobre o sistema judiciário brasileiro, sobre como nasce uma mobilização, sobre como as mulheres viviam e morriam nesse país. E como elas continuam vivendo e morrendo”.

Nesse pequeno trecho, a dimensão ética desse podcast e, parece-nos, dos demais aqui elencados, ultrapassa os moldes genéricos do *true crime*, à medida que estabelece uma forma de crítica da cultura midiática ao inserir, deliberadamente, tal relato em um cenário ainda emergente. Esse movimento nos obriga ao resgate deste e de outros crimes, tornando cada vez mais urgente o debate sobre crimes de feminicídio e violências contra as mulheres em seus aspectos midiáticos, jurídicos, sociais, culturais e políticos. Em um país no qual, ainda hoje, predominam discursos extremamente conservadores sobre as mulheres — especialmente sobre questões morais, familiares ou sexuais — ainda é frequente que as mulheres sejam duplamente culpabilizadas, pelos homens que as agredem e pela sociedade. Ainda assim, os avanços na legislação, divulgação, mediação e midiatização desses crimes possibilitam o surgimento de outras vozes, que ecoam nessas produções sonoras, narradas por mulheres diversas que a elas se juntam para abrir novos espaços de fala e de escuta. As mídias se instauram, portanto, como potenciais espaços para reposicionamentos narrativos e deslizamentos discursivos, colocando em relevo as diversas camadas de violências físicas ou simbólicas impostas às mulheres, e buscando caminhos para o estabelecimento de uma crítica midiática que conecte, efetivamente, os circuitos de produção e recepção na circulação de obras mais polifônicas e plurais.

## Referências

- BARTHES, R. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FERRAZ, N.; GAMBARO, D. Podcast e radiojornalismo: uma aproximação entre a mídia formal e as novas experiências de produção e escuta. *Novos Olhares*, v. 9, n. 1, p. 155-172, 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.166393>
- FIGUEIREDO, V. L. F. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 131-143, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p131-143>
- FONTOURA, M. B.; HELICH, T.; FIGUEIREDO, V. L. F. Os realismos do *true crime*: estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*. *RuMoRes*, v. 17, n. 34, p. 77-94, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2023.214753>
- MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. *MATRIZES*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15-33, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p15-33>
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às medições: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>
- ORTIZ, R. *Universalismo e diversidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SOARES, R. L.; VENANZONI, T. S. O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social. In: *Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações*. São Paulo: ECA-USP; MidiaTo, 2020. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/555>. Acesso em: 25 maio 25.
- SOARES, R. L.; VENANZONI, T. S. Práticas no/do podcasting das periferias: ativismos sociais e políticas culturais. In: SENA, E.; SERELLE, M.; SOARES, R. L. (org.). *Narrativas de urgência*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2024.
- VICENTE, E. Podcasts narrativos de não ficção: um olhar sobre a produção brasileira. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, v. 11, n. 21, raeic112101, 2024. <https://doi.org/10.24137/raeic.11.21.1>
- VICENTE, E. Audioficção na pandemia: estratégias de produção e busca por uma linguagem sonora atual. *Revista Insólita*, v. 2, n. 2, p. 10-26, 2022. <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4474>. Acesso em: 25 maio 2025.

Submetido em: 24 jun. 2025 | aprovado em: 2 jul. 2025

## Onde, quando e quem: cronotopos e imaginários do *true crime* brasileiro

## Where, when, and who: chronotopes and imaginaries of Brazilian true crime

Carlos Jáuregui<sup>1</sup>

---

1 Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFOP). Atualmente, desenvolve estágio pós-doutoral no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo (USP), sob supervisão do professor Eduardo Vicente. Membro dos grupos Conjor (UFOP), Escutas (UFMG) e MidiaSon (USP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2180-1176>. E-mail: [carlos.jauregui@ufop.edu.br](mailto:carlos.jauregui@ufop.edu.br).

**Resumo**

Este trabalho analisa podcasts brasileiros sobre crimes reais a partir da noção bakhtiniana de cronotopo. Desse modo, abordamos configurações espaço-temporais, assim como representações sobre a imagem humana, em quatro produções: A mulher da Casa Abandonada, O Ateliê, Pico dos Marins e Projeto Humanos. Como resultado, identificamos e debatemos cinco cronotopos que se mostraram relevantes para o *corpus*: a residência antiga marcada pelo passado, a natureza hostil, o depoimento desconfortável, a rotina que antecede os crimes e a produção do *true crime* como um acontecimento em si, capaz de reescrever a cronotopia de casos criminais.

**Palavras-chave**

cronotopo; *true crime*; imaginários sociodiscursivos; podcast.

**Abstract**

This work analyzes Brazilian podcasts about true crimes from the Bakhtinian notion of chronotope. Thus, we address space-time configurations, as well as representations of the human image, in four productions: The Woman of the Abandoned House, The Atelier, Pico dos Marins, and Human Projects. As a result, we identified and discussed five chronotopes that proved relevant to the *corpus*: the old residence marked by the past, the hostile nature, the uncomfortable testimony, the routine that precedes the crimes, and the production of true crime as an event, capable of rewriting the chronotopia of criminal cases.

**Keywords**

chronotope; true crime; sociodiscursive imaginaries; podcast.

Com o impacto midiático que o *true crime* tem obtido, ele se tornou objeto de estudo mais recorrente. Há trabalhos que se interessam pelo mercado que se formou em torno desses produtos, observando os atores midiáticos relevantes, assim como tipos de produção e de escolhas editoriais. Outras análises se voltam para a compreensão da linguagem construída nos relatos, buscando identificar formas narrativas e expressões estéticas. Merecem destaque também esforços para identificar e problematizar imaginários convocados e atualizados em torno do crime, da violência e dos sujeitos envolvidos nos casos relatados.

Este trabalho dialoga com essas duas últimas vertentes, buscando compreender como certos procedimentos narrativos se articulam com representações sociodiscursivas recorrentes em produções brasileiras do gênero. Mais precisamente, analisamos produções sonoras de *true crime*, partindo do conceito bakhtiniano de

cronotopo. Discutimos, desse modo, como certas configurações espaço-temporais recorrentes no gênero produzem sentidos e convocam imaginários e valores.

### Espaço, tempo e imagem humana

Quem provavelmente fez uma primeira aproximação entre a noção de cronotopo e as produções sobre crimes reais foi o pesquisador norte-americano Ian C. Punnett (2018). Em seu trabalho, que se propõe como uma Teoria do *True Crime*, ele dialoga com diferentes autores no campo dos estudos da linguagem, de modo a identificar e organizar um conjunto de aspectos que permitem circunscrever, caracterizar e analisar produções do gênero.

Após um percurso teórico que parte de autores como Bakhtin e Derrida, Punnett (2018) apresenta, como ponto de chegada, um modelo de análise em duas etapas, baseado na noção de códigos narrativos do semiólogo francês Roland Barthes. Por meio de um conjunto específico de códigos, seria possível saber se um texto se enquadraria no universo do *true crime* e buscar aprofundamento em diferentes componentes relevantes para a compreensão dessas narrativas. Como observamos na tabela a seguir, a primeira etapa da análise se desenvolve na articulação entre o plano da enunciação — por meio de gestos de veridicção que reivindicam o status verdadeiro/*true* do texto — e do enunciado propriamente dito, com a identificação de estratégias discursivas voltadas para a produção de verossimilhança.

O segundo estágio, por sua vez, contempla códigos que dizem respeito a operações propriamente textuais que revelam aspectos e temáticas recorrentes a essas narrativas: a busca por justiça (JUS); subversão em relação às instituições oficiais jurídicas e policiais (SUB); cruzada por mudanças sociais (CRU); ênfase para aspectos da geografia (GEO); tomada de posição por parte do narrador (VOC); incorporação de elementos do universo forense (FOR) e caráter folclórico e pedagógico das narrações (FOL).

Punnett (2018) ressalta que um exemplar do *true crime* não deve necessariamente perpassar todos os códigos. Além disso, também prevê que outros códigos recorrentes poderão dar-se a ver a partir de análises de materiais diversos. Ao observar produções brasileiras, por exemplo, Jáuregui e Viana (2022b) identificaram um código psicológico (PSI) — referente ao esforço de análise da mente de criminosos e das razões que os levariam a infringir a lei e cometer atos violentos. Em trabalho posterior, Jáuregui (2023) propõe um código humorístico (HUM), presente em produtos que comentam crimes reais em tom descontraído e, por vezes, cômico.

A metodologia desenvolvida por Punnett (e posteriormente desenvolvida pelos outros autores mencionados), certamente permitiu uma série de reflexões. Mas neste trabalho voltamos nossos esforços para a compreensão de uma dimensão de análise que o autor identifica, sem se aprofundar: a noção bakhtiniana de cronotopo. De forma mais específica, procuramos entender de que modo tal conceito pode

contribuir para a identificação de traços relevantes para a identidade do *true crime* produzido no Brasil.

Na Teoria do Romance de Mikhail Bakhtin, o conceito remete ao enquadramento espaço-temporal das obras literárias, em articulação com a “imagem humana” construída nesses enredos. Essas relações revelariam significados “emotivos-valorativos” fundamentais para as narrativas. Alguns exemplos bastante didáticos trazidos pelo próprio autor seriam o castelo, povoado de mistério e de marcas da história nos romances góticos, ou o povoado provinciano, com seu cotidiano circular, na obra de Dostoiévski (Bakhtin, 2018).

Chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade e o transferimos daí para cá — para o campo dos estudos da literatura — quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura (aqui não comentaremos o cronotopo em outros campos da cultura).

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros da literatura (Bakhtin, 2018, p. 11-12, grifos do autor).

No caso do *true crime*, Punnett (2018) apontaria que certos enquadramentos espaço-temporais teriam papel importante tanto para a construção discursiva que sustenta o caráter factual dos relatos quanto para a assimilação e reconfiguração dos imaginários convocados por cronotopos. Tendo isso em vista, identificamos, ao longo de nossa pesquisa sobre o *true crime* brasileiro, alguns lugares que parecem ter relevância especial, como é o caso da delegacia e do tribunal do júri ou a cidade pacata onde crimes são raros.

Tais exemplos privilegiam, de forma particular, a dimensão espacial do conceito, mostram como tais locais carregam sentidos prévios, mas ganham significados especiais nas narrativas do gênero. Ao longo das análises, porém, exploraremos as temporalidades que se desenrolam nesses espaços.

É possível também fazer o caminho inverso, tomando o tempo como ponto de partida para depois se chegar a articulações com as outras dimensões da cronotopia. Nesse sentido, algo que chama a atenção, nesse tipo de produção midiática, é a forma como fatos antigos, crimes chocantes e/ou mal resolvidos de décadas atrás podem vir à tona quando um novo exemplar do gênero chega ao público. Em alguns

desses casos, novas revelações surgem, investigações são retomadas ou refeitas, com mudanças significativas no curso dessas histórias.

É a partir de inquietações em torno de uma percepção inicial de certos espaços e tempos que se mostraram recorrentes ao longo de uma trajetória de pesquisa em torno de podcasts sobre crimes reais. Buscamos saber como a articulação dessas duas dimensões, por meio da cronotopia, geram sentidos e identidades para produtos desse gênero produzidos no Brasil.

Há, contudo, um terceiro aspecto definidor de um cronotopo — e que é frequentemente negligenciado: a imagem humana que se constrói, em articulação com os outros aspectos já trabalhados aqui. É o que argumenta o semioticista espanhol Gonzalo Abril (2022, p. 116, tradução nossa)<sup>2</sup>.

[...] A imagem humana é “essencialmente” cronotópica, escreve Bakhtin, e imediatamente se refere ao postulado kantiano do tempo e do espaço como condições da experiência, trazendo contudo uma interpretação oposta, que aqui chamaremos de “realista”: diferentemente de Kant, as formas espaço-temporais dos cronotopos não são transcendentais, mas sim “formas da realidade mais autêntica” (Bakhtin, 1989, 238).

Devido a esse enquadramento (anti ou neo) kantiano do problema, proposto pelo próprio Bakhtin, foi muito mais destacado o interesse *epistemológico* do conceito de cronotopo (como modo espaço-temporal do conhecimento do contexto histórico) do que o seu caráter ético, que contudo é fundamental e muito patente no interesse pela eticidade que atravessa a obra do teórico russo e de seu círculo intelectual: os cronotopos não seriam apenas e nem principalmente categorias de cognição, mas sim as possibilidades da ação, sempre relativas à subjetividade do autor (Steinby, 2013, p. 105). Ambas as dimensões, a epistemológica e a ética, fazem parte da noção bakhtiniana, não menos estética, a mais frequentemente explicitada por ele.

Nesse sentido, o conceito abre um leque de questionamentos sobre os sujeitos que emergem em produções do gênero. De que modo é caracterizada a vida (e a morte) dos envolvidos nesses enredos de violência e mistério. Quem são essas pessoas? Há traços frequentes na caracterização de vítimas e bandidos? Há aspectos destacados ou apagados quando casos de crimes reais, previamente contados por meio de testemunhos informais ou autos processuais, se tornam relatos midiáticos?

Essas últimas perguntas não apenas sugerem um profícuo caminho a ser traçado a partir da noção de cronotopo, mas nos levam a um importante questionamento

2 Do original: La imagen humana es “esencialmente cronotópica”, escribe Bajtin, e inmediatamente alude a la postulación kantiana del tiempo y el espacio como condiciones de la experiencia, si bien para oponerle una interpretación, llamémosla, “realista”: a diferencia de las de Kant, las formas espaciotemporales de los cronotopos no son trascendentales, sino “formas de la realidad más auténtica” (Bajtin 1989: 238). Debido a este encuadre (anti o neo) kantiano del problema, propuesto por el mismo Bajtin, se ha destacado frecuentemente el interés epistemológico del concepto de cronotopo (en tanto que modo espacio-temporal del conocimiento en un determinado contexto histórico), aunque mucho menos su carácter ético, que sin embargo es fundamental y muy patente en el interés por la eticidad que atraviesa la obra del teórico ruso y de su círculo intelectual: los cronotopos no serían solo ni principalmente categorías de cognición sino de las posibilidades de la acción, siempre relativas a la subjetividad del actor (Steinby 2013: 105). Ambas dimensiones, la epistemológica y la ética, forman parte de la noción bajtiniana no menos que la estética, la más frecuentemente explicitada por Bajtin.

relativo à natureza deste trabalho, desenvolvimento no campo da comunicação. É importante termos em conta que este trabalho propõe a incorporação de um arcabouço conceitual inicialmente direcionado ao estudo de gêneros literários e ficcionais a um tipo de produção textual que reivindica a factualidade. Embora isso possa parecer um gesto banal, considerando o caráter interdisciplinar da área, entendemos que as análises a serem desenvolvidas aqui ganham consistência se não nos desviarmos de uma reflexão sobre tais escolhas.

Frente a isso, entendemos, de saída, que toda e qualquer produção narrativa tem uma dimensão recriadora da realidade, por mais factual que se proponha. E mesmo no caso do “true” crime, em que os lugares e os tempos narrados são assumidos como “verdadeiros”, as fronteiras entre o que é ficção e o que é real estão longe de serem bem definidas, como já apontam diferentes autores (Jáuregui; Viana, 2022a, Murley, 2008; Punnett, 2024). Em última instância, podemos dizer que a dramatização e ficcionalização seriam não só um grande atrativo comercial dessas produções, mas também um aspecto fundamental para que histórias reais de crime, morte e violência sejam consumidas como forma de entretenimento.

A pertinência da abordagem, no entanto, não se resume às características dos produtos midiáticos que analisamos, mas na própria formulação e trajetória do conceito. Ao desenvolver sua argumentação, o filósofo russo já considerava que a cronotopia seria um ponto importante de articulação entre mundo ficcional e realidade histórica. A literatura incorporaria, por diferentes caminhos, o “cronotopo real”:

Como já dissemos, a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura transcorre de modo complexo e descontínuo: assimilaram-se alguns aspectos determinados do cronotopo, acessíveis em dadas condições históricas elaboraram-se apenas certas formas de representação artística do cronotopo real [...] Daí coexistirem na literatura fenômenos profundamente heterotemporais, o que confere extrema complexidade ao processo histórico-literário (Bakhtin, 2018, p. 12-13).

A análise dos cronotopos revela, portanto, uma historicidade do texto, por meio de imbricamentos complexos de temporalidades. E, para além de seu papel como ferramenta analítica, a cronotopia teria também papel “determinante” na constituição dos próprios gêneros literários, a partir de um conjunto de condições históricas dadas no momento da produção ou recepção das obras. Ao manejar esse conceito para o estudo *true crime* brasileiro em podcast, um caminho para se observar como afetos, visões de mundo e valores ganham forma e concretude nesses relatos:

[...] Nos cronotopos atam-se e desatam-se os nós do enredo. Pode-se dizer francamente que pertence a eles o significado basilar gerador do enredo.

Ao mesmo tempo, salta à vista a importância *figurativa* dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter pictórico-sensorial; no cronotopo os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo, enchem-se de sangue. Pode-se comunicar um acontecimento, informar sobre ele, oferecer

indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno importante para a exibição-representação dos acontecimentos. E isso se deve justamente a uma condensação espacial e à concretização dos sinais do tempo — do tempo da vida humana, do tempo histórico — em determinados trechos do espaço. É isso que cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em torno do cronotopo). [...] Dessa forma, o cronotopo como materialização predominante do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa, da encarnação para todo o romance. Todos os elementos abstratos do romance — generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e efeitos etc. — gravitam em torno do cronotopo e através dele se enchem de carne e sangue, comungam na figuralidade ficcional. Esse é o significado figurativo do cronotopo (Bakhtin, 2018, p. 226-227).

Para este exercício de análise, selecionamos um corpus a partir de podcasts de *true crime* já previamente descritos e estudados ao longo de projeto de pesquisa voltado ao estudo de produções sonoras do gênero com desenvolvimento e circulação no Brasil. Ao revisar materiais levantados anteriormente, torna-se possível o levantamento de uma empiria extensa, porém familiar, o que possibilita a abordagem de um conjunto relativamente amplo e diverso de cronotopos que têm nos saltado aos olhos ao longo de nossa jornada de estudos.

O objetivo desse debate não seria apontar quais espaços-tempos seriam predominantes. Buscamos sim uma reflexão sobre a pertinência desse tipo de abordagem, assim como a construção de ferramentas que estimulem novos trabalhos por essa perspectiva. Entendemos, contudo, que por se tratarem de podcasts que, em algum momento, ocuparam lugares de prestígio em rankings de escuta, revelarão em alguma medida indícios de como espaço e tempo “reais” produzem significados, refletindo condições históricas e contribuindo para a construção de uma identidade do *true crime* produzido no Brasil.

Quadro 1: Podcasts

| Título                      | Sinopse                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Empresa de Comunicação |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| A Mulher da Casa Abandonada | Podcast narrativo lançado no dia 8 de junho de 2022 pela Folha de S.Paulo, com apresentação do jornalista Chico Felitti. Em sete episódios, conta a história da moradora excêntrica de um casarão deteriorado, localizado em Higienópolis, um dos bairros mais ricos de São Paulo. Margarida Bonetti já foi procurada pelo FBI com a acusação de ter mantido uma funcionária em condições análogas à escravidão enquanto morava nos Estados Unidos entre a década de 1970 e o início dos anos 2000. (A Mulher da Casa Abandonada, 5 mar. 2024) | Folha de S.Paulo       |
| O Ateliê                    | Produzido por Chico Felitti e publicado entre janeiro e março de 2023, aborda denúncias de abuso moral e sexual feitas por alunos do Ateliê do Centro. Trata-se de uma escola de artes com 20 anos de atuação em São Paulo, que ao longo da narrativa ganha ares de seita. (O Ateliê, 5 mar. 2024)                                                                                                                                                                                                                                             | Pachorra Felitti       |
| Pico dos Marins             | Publicado entre 2022 e 2023, com apresentação do documentarista Marcelo Mesquita, é dedicado a desvendar os mistérios em torno do desaparecimento do escoteiro Marco Aurélio. O fato se deu em 1985, quando o garoto de 15 anos de idade participava de uma trilha no Pico dos Marins, no interior do estado de São Paulo (Pico dos Marins, 5 mar. 2024)                                                                                                                                                                                       | Globoplay              |
| Projeto Humanos             | Nascido independente, em 2015, abordava temáticas mais variadas. Em sua quarta temporada (com início em 2018), dedicou-se a pesquisar e narrar o caso do menino Evandro Ramos Caetano, desaparecido em 1992, na cidade de Guaratuba. O foco nos crimes reais continua na quinta temporada, dedicada a investigar o caso dos emasculados de Altamira. O Projeto Humanos foi incorporado à cartela de podcasts da Globoplay, no intervalo entre as temporadas quatro e cinco, no ano de 2021. (Projeto Humanos, 5 mar. 2024).                    | Globoplay              |

Fonte: elaboração própria.

### A casa abandonada

O podcast A Mulher da Casa Abandonada representou, até o momento, o auge do *true crime* no Brasil, sendo o primeiro produto do tipo a alcançar o topo nos rankings de escuta. De saída, um cronotopo que chama a atenção é o bairro de Higienópolis na segunda década do século XXI, com seus prédios aristocráticos. É um cenário de bem-estar, em contraste com o casarão deteriorado, que se tornou objeto de curiosidade e de diferentes rumores. Naquele ambiente de tranquilidade e segurança, a construção se torna elemento de tensão narrativa. Se algo de ruim for acontecer, é o lugar mais esperado.

Com tantos sentidos em seu entorno, a “casa abandonada” também surge como cronotopo. Não por acaso, o imaginário de suspense é indicado desde os primeiros segundos do podcast, em que são levantadas hipóteses a respeito da residência. Nota-se, nesse ponto, um diálogo com toda uma tradição de histórias contadas sobre casarões antigos marcados pelo tempo. Seria um lugar mal-assombrado? Haveria uma maldição no local? A estranha moradora seria uma bruxa? O ponto de chegada nessa busca inicial se dá quando o podcast revela que ali mora alguém que já fez algo horrível. A moradora já foi acusada de ter mantido uma empregada doméstica em situação análoga à escravidão.

Tendo em vista essa situação, vale observar que uma denúncia de trabalho escravo é uma notícia em si e poderia ser assunto de um podcast jornalístico, sem a necessidade da ênfase no local onde mora a pessoa suspeita, não fossem as representações convocadas pela casa. Esta não aparece apenas no nome do podcast, mas também em sua capa.



Figura 1: A casa abandonada  
Fonte: A Mulher da Casa Abandonada (2022)

A imagem da capa, com um casarão de portas e janelas fechadas, desabitado ou habitado por poucas pessoas dialoga com gêneros literários que vão do terror ao romantismo. A ênfase dada à decadência, por sua vez, chama atenção não apenas pelo contraste com o bairro. O processo de deterioração é, em última instância, a impressão que o tempo deixa nesse espaço, algo que Bakhtin (2018) já observava nos castelos presentes nos romances góticos. As marcas do passado remetem a acontecimentos e narrativas de outrora:

O castelo é saturado de tempo, e ademais de tempo histórico no exato sentido da palavra, ou seja, do tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os soberanos da época feudal (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), nele ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos e das gerações em diversas partes de sua estrutura, no mobiliário [...] Por fim, as lendas e tradições vivificam, pelas lembranças dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das redondezas. Isso cria o enredo específico do castelo desenvolvido nos romances góticos [...]

A historicidade do tempo do castelo permitiu-lhe exercer um papel bem importante na evolução do romance histórico. O castelo vem dos séculos passados e está voltado ao passado (Bakhtin, 2018, p. 221).

A casa abandonada é um espaço marcado pelo tempo, o que ajuda a construir a imagem de sua moradora. Margarida Bonetti é uma figura humana marcada pelo seu passado, assim como as paredes de sua morada. Embora seja possível cruzar com ela pelas ruas do moderno bairro de Higienópolis, ela carrega consigo os atos de outros tempos, pouco visíveis por ali.

### A natureza inclemente

“O corpo foi encontrado em um terreno baldio”. Em um trabalho científico, toda referência anedótica é perigosa, mas suspeitamos que todos que acompanham notícias sobre crimes já ouviram o caso de um lavrador, uma criança de férias ou mesmo algum campista que se assustou ao encontrar uma ossada escondida em um matagal. De repente, um dia normal de trabalho ou um piquenique se tornam um filme de terror. Em produções midiáticas factuais ou ficcionais, essa cena é frequentemente seguida de um corte para o local cheio de policiais, peritos e curiosos.

Há várias razões para que espaços como esse estejam presentes em relatos sobre crimes reais. Por serem pouco frequentados, são propícios para a realização de diferentes tipos de violência, sem que os gritos de vítimas possam ser ouvidos. Também são convenientes para a ocultação de cadáveres e outras provas. Uma arma enterrada no solo de uma floresta não será facilmente encontrada, por exemplo.

Mas o que nos importa aqui não é uma reflexão no campo da criminologia e dos hábitos de criminosos. O que colocamos em questão é a abordagem construída em torno desses lugares. Dentre os variados podcasts estudados em nossa pesquisa, mais de um conta com esse cenário, mas a quinta temporada do Projeto Humanos, com o título “Altamira” dá ênfase especial a tal ambiente. A própria escolha do nome

do município paraense, no coração da Amazônia, aponta a importância do aspecto geográfico na angulação dada aos crimes sofridos por crianças que tiveram suas genitálias mutiladas antes de serem assassinadas.

Em mais de um episódio a floresta é descrita como um lugar de difícil acesso e, quando alguém decide adentrá-la, enfrenta um terreno confuso, com desafios para a orientação e locomoção. Para além das hipóteses ligadas diretamente ao cometimento de crimes ou ocultação e coletas de provas, a mata surge como um ambiente hostil à presença humana, onde aqueles que entram já têm a saída ou a fuga como um objetivo (nem sempre garantido). No caso de Altamira, inclusive, os crimes são apenas mais um dos flagelos vividos por aqueles que fazem parte daquele universo. A figura humana é claramente impactada pela inclemência da natureza.

Nesse lugar, o tempo age de uma forma muito diferente do que foi comentado em relação à casa abandonada. As marcas deixadas por ele, por meio de fenômenos naturais, como a chuva, o vento, o calor ou a erosão, não costumam chamar a atenção. Por vezes passam despercebidas, talvez por atuarem em períodos distintos do que a deterioração de uma construção humana, talvez por não indicarem o resultado de uma ação humana. Os vestígios desta, por sua vez, também revelam certa hostilidade do ambiente, tornando-se fugazes. Afinal, pegadas e outros indícios de que pessoas estiveram no meio da mata têm pouca fixação. São fugazes e frágeis.

O podcast Pico dos Marins vai numa direção semelhante. O ambiente da montanha, que chega a 2.400 metros de altitude, é duro, assim como a vida daqueles que ali vivem e prestam apoio a quem se aventura a subi-lo. Neste caso, os vestígios do que ocorreu com o escoteiro Marco Aurélio são especialmente escassos. No último episódio da série, uma nova escavação nos arredores do local sugere que talvez seja possível encontrar evidências do cadáver com a análise química da terra onde o corpo poderia ter sido enterrado. Nem as ossadas resistiram à hostilidade da natureza.

Tais narrativas dialogam com diferentes tradições literárias e configurações discursivas que colocam a natureza inclemente como um desafio para o florescimento de uma condição humana. E quando falamos de humanidade aqui, incluímos a própria capacidade que humanos teriam para impactar a forma como o tempo agiria nesses espaços, com a criação de rotinas de vida e hábitos culturais. Exemplos de obras nesse sentido não faltam, mas o romance brasileiro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e o clássico islandês *Gente Independente*, de Halldór Laxness, são suficientes para mostrar como, apesar das diferenças entre os ambientes (a umidade do Pará, a secura de Minas ou o frio do Atlântico Norte), a natureza é frequentemente descrita como um espaço e um tempo alheios ou mesmo contrários à presença humana.

## O depoimento desconfortável

Com maior ou menor riqueza de detalhes, o interesse pelo universo forense é uma característica típica do *true crime*, como já observam autores como Murley (2008) e Punnett (2018). Este último, inclusive, identificou três códigos narrativos que teriam relação direta com esse universo (JUS, SUB e FOR, conforme o que foi apresentado nas primeiras páginas deste trabalho). Murley (2008), por sua vez, entende que o gênero funciona como uma espécie de educação informal a respeito das leis penais e sua aplicação.

As conclusões dos pesquisadores são endossadas também nas análises que temos desenvolvido ao longo de nosso projeto de pesquisa, uma vez que, em parte importante da empiria estudada, o ambiente das delegacias e dos tribunais está presente. Em Pico dos Marins, por exemplo, a experiência de quem teve contato com a vítima no contexto do desaparecimento têm bastante destaque. Chama atenção, em especial, o tempo prolongado da espera que seus colegas escoteiros tiveram que suportar na delegacia, sem poder nem se alimentar, antes de poderem apresentar sua versão dos fatos.

O desenrolar lento, incômodo e até angustiante de cada hora se mostra, inclusive, como uma característica dos cronotopos em questão. Em *O Ateliê*, a ida da artista Mirela Cabral, vítima com papel central no enredo, até a delegacia para fazer a denúncia é apresentado como um clímax narrativo. A sala de espera (mais uma vez) é marcada por tensão, que apenas se alivia, quando o ambiente é deixado.

De fato, o cronotopo referente às instituições oficiais de investigação policial e de inquérito penal mostram de forma ambígua tanto na literatura sobre o *true crime* quanto na empiria aqui visitada. Se por um lado, trata-se das instâncias *onde* se faz a justiça, observamos que, em alguma medida, os relatos mostram que a justiça só é alcançada *apesar* delas. É apesar da lentidão dos processos, da indiferença de agentes, da vaidade de delegados, da astúcia de advogados e da estrutura precária das repartições públicas — entre outros desafios — que é possível desvendar crimes e responsabilizar seus autores.

A sensação de um tempo que parece não ter fim chama atenção na quarta temporada do Projeto Humanos, sobre o caso Evandro, quando áudios de sessões de tortura são apresentados. Além disso, mostra-se como exemplo de que as instituições oficiais não são apenas pouco eficazes para a punição de criminosos, mas também algozes de pessoas inocentes punidas indevidamente. É o caso das irmãs Abagge e de outros suspeitos como Osvaldo Marceneiro e Davi dos Santos Soares, que confessaram o crime sob violência.

Os indivíduos que emergem nesses espaços são desumanizados. Os agentes oficiais se mostram impiedosos com o sofrimento de uma testemunha, vítima ou suspeito que deve ser confrontado com horas de espera, interrogatórios exaustivos e detalhistas e até torturas. As vítimas de violência ou de perseguição se veem desamparadas frente a um universo forense pouco acolhedor ou mesmo opressor.

## A rotina que antecede o crime

Até este momento, o estudo dos cronotopos partiu do espaço, em direção aos outros componentes (o tempo e a imagem humana), mas como já adiantamos nas primeiras páginas do texto, é possível traçar diferentes caminhos de análise. O caso do povoado provinciano identificado na teoria literária de Bakhtin seria um exemplo didático de como uma forma temporal tem aspecto central nas percepções em torno de um lugar:

[...] não há acontecimentos, há apenas “o acontecer” que se repete. Aqui o tempo carece do curso progressivo da história, move-se por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, o círculo de toda uma vida. Um dia nunca é um dia, um ano não é um ano, uma vida não é uma vida. Dia após dia repetem-se as mesmas ações cotidianas, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras etc. [...] As marcas desse tempo são simples, grosseiramente materiais, fortemente concrecidas com o localismo dos costumes: com casinhas e saletas de cidadezinha, ruas sonolentas, poeira e moscas, clubes, salões de bilhar etc. Aqui o tempo é desprovido de acontecimentos e parece quase parado. Não ocorrem “encontros” nem “partidas”. É um tempo denso, viscoso, que se arrasta no espaço. Por isso ele não pode ser o tempo basilar do romance. É empregado pelos romancistas como um tempo secundário, é entrelaçado com outras séries temporais não cíclicas ou fragmentado por elas; frequentemente serve como campo de contraste para as séries temporais e ativas dos acontecimentos (Bakhtin, 2018, p. 223-224).

Embora a cidadezinha descrita pelo autor venha de um contexto europeu e corresponda sobretudo a referências de Flaubert, o que mais nos interessa aqui é a circularidade destacada na análise, assim como o papel de tempo “secundário” que esse cronotopo parece ter. Tais pontos saltam a nossos olhos em parte das obras que analisamos, em que lugares tranquilos, sem “grandes acontecimentos”, tornam-se o cenário para que crimes horrendos sejam perpetrados.

O bairro de Higienópolis em *A Mulher da Casa Abandonada* cumpre esse papel, como lugar tranquilo, onde a burguesia paulistana vive uma rotina sem sobressaltos. Isso só é abalado quando um repórter, Chico Felitti, recém instalado no lugar (vindo de outro espaço e fluxo temporal), interessa-se pela história da moradora excêntrica de um casarão e inicia uma investigação que abala aquela rotina.

O caótico centro de São Paulo, que a princípio seria o oposto de Higienópolis, também ganharia um aspecto circular em outro podcast produzido e apresentado por Felitti. Em *O Ateliê*, uma seita, disfarçada de escola de arte, atuaria debaixo do nariz das pessoas que passam apressadas por aquele espaço marcado pelo trabalho e pela impessoalidade.

A cidadezinha litorânea e agradável de Guaratuba também ganha ares cíclicos e provincianos quando Ivan Mizanuk introduz o local no primeiro episódio de *O Caso Evandro*. Até a onda de desaparecimentos que começaram a ocorrer ali, aquele balneário era apenas um destino turístico marcado pela tranquilidade e o marasmo,

que a cada feriado prolongado ou período de férias (outro marcador sazonal ou circular do tempo), recebe banhistas de cidades maiores, a maioria deles da capital Curitiba.

As figuras humanas que emergem desses cronotopos não diferem muito da cidade provinciana observada por Bakhtin e os costumes locais parecem marcá-las, na construção de personagens com pouca profundidade: é o pescador que mora num pequeno povoado litorâneo ou o burguês que passeia em seu oásis de tranquilidade em meio ao caos urbano. É dentre esses indivíduos que surgem, repentinamente, personagens que merecem atenção especial e revelam a profundidade e os segredos que passavam despercebidos (a mulher que esconde um passado criminoso, o líder de uma seita ou um assassino de crianças).

Outro aspecto que ainda podemos notar com esses exemplos é que não importa tanto as características substanciais de um lugar, para que ele se torne o cenário em que uma rotina previsível e banal seja contrastada com os horrores do clima e da violência. O significado e o impacto de um crime são frequentemente relacionados com a rotina que ele interrompe, no bairro rico e seguro ou no balneário com poucos habitantes.

## Os acontecimentos

Como um último exercício de análise, trazemos as temporalidades ainda mais para o centro da discussão. Nesse sentido, trocamos o questionamento “onde o *true crime* acontece?” por “o que acontece no *true crime*?” ou “como o *true crime* acontece?”. Vale a pena notar, nesse sentido, a diferença que Bakhtin (2018) faz entre o tempo representado, isto é, os fatos narrados numa obra, e o tempo da representação, relativos aos próprios atos de representação, da produção e recepção de um texto, que também terão dimensão cronotópica. Assim, como os personagens de uma obra habitam um tempo e um espaço, autores e leitores também o fazem, com maior ou menor concordância entre si e entre o mundo presente no texto.

Apesar de toda a impossibilidade de fusão do mundo representado e do mundo que representa, apesar da presença irrevogável da fronteira principal entre esses mundos, eles são indissoluvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação, ocorre entre eles uma troca permanente, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e seu meio ambiente: enquanto o organismo está vivo ele não se funde com esse meio, mas uma vez separado, ele morrerá. A obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores. Sem dúvida, esse processo de troca é ele mesmo cronotópico: realiza-se, antes de tudo, no mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se até falar de um cronotopo *criativo* particular no qual se dá essa troca da obra com a vida e no qual a vida especial de uma obra se realiza (Bakhtin, 2018, p. 231).

Em outras palavras, entendemos que sempre que uma obra é produzida ou lida, diferentes cronotopos (ficcionais ou históricos) são amarrados. O grande desafio, frente a isso, seria identificar e problematizar tais interrelações, uma tarefa nada trivial. No entanto, uma pista valiosa para o aprofundamento dessas reflexões diz respeito ao ponto de vista que direciona as produções textuais:

Também podemos dizer assim: diante de nós há dois acontecimentos — aquele sobre o qual se narra a obra e o acontecimento da própria narração (deste último nós mesmos participamos como ouvintes-leitores); esses acontecimentos ocorrem em tempos diferentes (diferentes também pela duração) e em lugares diferentes, e ao mesmo tempo estão indissolivelmente unificados num acontecimento único, mas complexo, que podemos designar como obra em sua plenitude de acontecimento, incluindo-se aí seus dados materiais externos, seu texto e o universo nele representado, o autor-criador e o ouvinte-leitor [...] O autor-criador move-se livremente em seu tempo: ele pode começar sua narrativa pelo fim, pelo meio ou por qualquer momento dos acontecimentos, sem com isso destruir o curso objetivo do tempo no acontecimento representado. Aqui se manifesta claramente a diferença entre o tempo representável e o tempo representado.

Mas daí surge uma questão mais geral: de que ponto espaçotemporal o autor observa os acontecimentos por ele representados? (Bakhtin, 2018, p. 233).

Tal questionamento abre caminhos para a discussão de um procedimento enunciativo e narrativo muito frequente que é a investigação e relato de crimes ocorridos em décadas anteriores à produção dos podcasts.

As temporadas do Projeto Humanos aqui mencionadas são exemplos desse gesto em que um podcaster “retoma” a investigação de um caso mal resolvido, tendo distanciamento temporal, espacial e afetivo diferente daqueles que se envolveram nos casos diretamente ou dos meios que o noticiaram no calor do momento.

A temporada sobre o Caso Evandro, por exemplo, recupera crimes ocorridos no início dos anos 1990 e, mais de duas décadas depois, chega a ter impacto efetivo sobre as pessoas envolvidas. Após o podcast revelar áudios inéditos com registros de torturas, o caso foi reaberto, em novembro de 2023, e teve a anulação do processo de quatro pessoas. A mais famosa é Beatriz Abagge, que, em função dos crimes atribuídos a ela, foi conhecida durante todo esse tempo como uma das “bruxas de Guaratuba”.

Tal exemplo nos mostra como, no caso do *“true” crime* (um gênero calcado na factualidade), os imbricamentos entre os fatos representados, isto é, aqueles que se desenrolam no texto propriamente dito, não podem ser desconectados dos fatos que se desenrolam fora dele, mas que foram fundamentais para a iniciativa de se contar ou recontar aquela história. Afinal, se houvesse a percepção de que os conhecimentos em torno do Caso Evandro eram satisfatórios e livres de controvérsias, não haveria razões para retomá-lo.

Desse modo, o próprio processo de pesquisa em busca de novas informações para essa “recontagem” acaba se fundindo com o já se conhecia sobre o caso. Em alguma medida, o podcaster Ivan Mizanzuk já faz parte do caso, não apenas como

alguém que toma o lugar de locutor (em termos enunciativos) e propõe o ponto de vista de um narrador (em termos discursivos), mas como um ator relevante do caso. Com isso, a linha temporal conhecida até aquele momento é reescrita. O caso Evandro vem até os dias de hoje, em uma cronotopia que se revela potencialmente inacabada, o que afeta também a dimensão espacial, que se mostra instável, com a inserção do local das torturas na narrativa, indo além dos prédios de uma delegacia, tribunal ou penitenciária. As figuras humanas, por sua vez, mostram-se misteriosas e incompletas. Dizer que alguém é culpado ou inocente de um crime é muito mais difícil nesse tipo de relato, em que somos levados a questionar verdades estabelecidas e lembrados de que novas provas podem surgir a qualquer momento.

### Considerações finais

Crimes horríveis são a matéria-prima dos podcasts aqui analisados. Considerando a “fórmula” da cronotopia que nos guiou até aqui, são violências que ao serem contadas comunicam também um *espaço*, um *tempo* e uma *imagem humana*, junto com seus sentidos “emotivos-valorativos”. É nesse sentido que a discussão sobre cronotopia permite o aprofundamento numa crítica ou teoria do *true crime*, mostrando como a violência é retratada nessas produções e como certas operações narrativas diferenciam exemplares do gênero de outras formas de abordar esse tipo de situação.

Sendo assim, este exercício analítico não apenas mostra cenários e articulações temporais frequentes ou típicas do *true crime*, mas também permite identificar visões sobre o mundo. Afinal, contar um crime ocorrido no coração da Amazônia, expõe também um ponto de vista sobre esse lugar, sobre as pessoas que habitam nele e sobre como a vida (ou tempo) se desenrola nele. Quando se fala em “bruxas de Guaratuba”, convocamos imaginários sobre essas personagens femininas e sobre um simpático balneário no sul do Brasil. Quando falamos do desaparecimento de uma criança no interior do país, de uma mulher que sofre abusos numa seita, do líder dessa seita ou de um assassino em massa, também reunimos os substratos do que seria a “imagem humana” no *true crime*.

E embora esta análise ainda não nos permita cravar quais pontos de vista e posicionamentos sobre o mundo são mais típicos ao gênero, abre um possível caminho a ser trilhado para o desenvolvimento dessa discussão. Alguns autores já lançaram algumas hipóteses importantes nesse sentido. Murley (2008), por exemplo, observa que nos Estados Unidos, berço desse gênero, os crimes narrados costumam se dar no universo de pessoas brancas de classe média, com ênfase em vítimas mulheres, o que contrasta com as estatísticas do país, onde homens negros são os mais afetados pela violência. Nelori Price (2022) também reconhece a tendência que essas produções teriam de tratar crimes de forma isolada, sem uma problematização mais ampla de opressões estruturais. Nesse sentido, mesmo que sejam contados casos de violência contra mulheres, o que está em jogo é a particularidade de cada

história e não a forma como a sociedade se constrói tendo a misoginia como um desses alicerces. Em um trabalho mais específico sobre podcasts do gênero que flertam com o humor, Jáuregui (2023) também observa que o gracejo em situações de horror dá sinais sobre valores que conectam produtores e público, por meio de gestos de cumplicidade e em torno de uma comunidade.

Compreendemos que o conceito de cronotopo pode contribuir para o enriquecimento de tais discussões e, desse modo, de modo a se produzir uma crítica do *true crime* que ultrapasse a identificação de recorrências narrativas ou compreensão do impacto mercadológico e midiático de tais produções. A partir dele, acessamos também visões de mundo e ações no mundo.

## Referências

ABRIL, G. Peirce con Bajtin: Una lectura icónica de los cronotopos cinematográficos. *Cuadernos de Información y Comunicación*, v. 27, p. 113-141, 2022. <https://doi.org/10.5209/ciyc.80994>

A MULHER DA CASA ABANDONADA. Locução de: Chico Felitti. Folha de S.Paulo, jun-jul. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/how/0xyzsMcSzudBlen2Ki2dqV?si=16c6f869dbbe4f67&nd=1&dlsi=de9947cc4a8743fc>. Acesso em: 5 mar. 2024.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: 34, 2018.

JÁUREGUI, C. Crimes, risos e tensão: considerações acerca do humor em podcasts brasileiros de *true crime*. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 51-62, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2023.217154>

JÁUREGUI, C.; VIANA, L. A análise psicológica no *True Crime*: um estudo dos podcasts Modus Operandi e Assassinos em Série. *Insólita*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 27-44, 2022b. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4481/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

JÁUREGUI, C.; VIANA, L. Relatos sonoros de um crime: O Caso Evandro pela ótica do *True Crime*. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 29, n. 1, e41123, 2022b. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41123>

MURLEY, J. *The rise of true crime: Twentieth century murder and American popular culture*. Westport: Prager, 2008.

O ATELIÊ. Locução de: Chico Felitti. Pachorra Felitti, jan.-mar., 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/505TcENX01wNBpAGngY8sJ>. Acesso em: 5 mar. 2024.

PICO DOS MARINS. Locução de: Marcelo Mesquita. Globoplay, nov. 2022–fev. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0KP3Y2OuUnTiwgXyjWy239> Acesso em: 5 mar. 2024.

PRICE, N. Can true crime podcasts make structural violence audible? In: LINDGREN, M.; LOVIGLIO, J. (org.). *The Routledge Companion to radio and podcast studies*. London; New York: Routledge; Taylor and Francis, 2022. p. 358-367. <https://doi.org/10.4324/9781003002185>

PROJETO HUMANOS. Locução de: Ivan Mizanzuk. Globoplay, 2018-2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/3ImOWdGnN8mHFNaKwMSFjx?si=-14d5521c356847af&nd=1&dlsi=0973a5ac11774106>. Acesso em: 5 mar. 2024.

PUNNETT, I. C. *Toward a theory of true crime narratives: A textual analysis*. Abingdon: Routledge, 2018.

Submetido em: 8 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## **Visibilidade e crítica da sexualidade:** pedagogias eróticas e representatividade LGBTQIAPN+ em *Verdades Secretas 2*

## **Visibility and critique of sexuality:** erotic pedagogies and LGBTQIAPN+ representation in *Verdades Secretas 2*

Carlos Felipe Carvalho da Silva<sup>1</sup>, Ivan Paganotti<sup>2</sup>

---

1 Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), orientando do Prof. Dr. Ivan Paganotti, graduado em jornalismo pela Universidade de Taubaté (Unitau), membro do grupo de pesquisa CHECAR-Umesp. E-mail: felipecarvalho2@gmail.com.

2 Doutor pela USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo e pesquisador do CNPq (PQ-2), realizou pós-doutorado no TIDD/PUC-SP. Líder do grupo de pesquisa CHECAR-Umesp, membro do Mídiaato/ECA-USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5662-4240>. E-mail: ivanpaganotti@gmail.com.

**Resumo**

Ao continuar produto audiovisual de sucesso na TV aberta da Globo, a novela *Verdades Secretas 2*, exibida no *streaming* Globoplay em 2022, pôde exibir cenas e temáticas que não encontram ainda espaço na programação televisiva. Esta pesquisa analisa como a novela pode expandir os limites históricos da visibilidade sexual de grupos LGBTQIAPN+ no audiovisual brasileiro, avaliando também como a crítica jornalística destacou as cenas de práticas sexuais entre esses personagens na apreciação da trama e da estética da novela.

**Palavras-chave**

telenovela; crítica; *Verdades Secretas*; sexo; LGBTQIAPN+.

**Abstract**

*Verdades Secretas 2* continued a successful audiovisual product on Globo's broadcast TV. Available on Globoplay streaming in 2022, this soap opera was able to show scenes and themes that do not yet find space on television programming. This research analyzes how the soap opera can expand the historical limits of sexual visibility of LGBTQIAPN+ groups in Brazilian audiovisual, also evaluating how journalistic critics have highlighted the scenes of sexual practices between these characters in their appreciation of the plot and aesthetics of the soap opera.

**Keywords**

telenovela; criticism; *Verdades Secretas*; sex; LGBTQIAPN+.

Quando se fala em um roteiro de telenovela clássico, a primeira ideia que vem à cabeça é uma estrutura tradicional de personagens centrais que começam pela “mocinha”, uma jovem indefesa que tem um problema na vida e que vai conhecer o “mocinho”, um homem nem sempre jovial que vai lutar por ela e resolver todos os problemas pela frente. Para impedir que tudo dê certo, sempre há um vilão, ou vilã, que vai atrapalhar todos os planos logo de imediato.

A estrutura do casal principal de uma telenovela ou de um romance já está no imagético como sendo de um homem herói e de uma mulher indefesa, um reflexo da herança patriarcal vista na sociedade desde muito antes de existir a televisão. Por esse motivo, os relacionamentos LGBTQIAPN+ estiveram sempre inviabilizados

na dramaturgia brasileira, corroborando para a manutenção do preconceito por décadas a fio.

Quando um personagem gay estava no elenco de uma novela, ele normalmente tinha uma função cômica na trama ou mesmo era visto como o melhor amigo de uma personagem, sem sentimentos, sem possibilidade de um relacionamento, quase como um eunuco, um homem que tinha suas genitálias decepadas e que serviam como os “vigilantes da cama”, sem a possibilidade de desejar uma relação sexual.

A TV Globo, como maior conglomerado de comunicação do país, exibiu a primeira cena de um beijo entre dois homens em 2014, abrindo a porta para que as relações LGBTQIAPN+ tivessem mais espaço e fossem tratadas de forma mais respeitosa, com o mesmo zelo recebido pelas relações heteroafetivas. A partir daí, surge grande potencial educacional que mira no início da desconstrução e da desestigmatização da LGBTfobia enraizada na sociedade. Mas qual é a visibilidade que a emissora dá ao sexo entre pessoas do mesmo gênero?

Este trabalho<sup>1</sup> mergulha no universo novelístico para entender o tamanho do espaço cedido pelos dramaturgos aos romances entre pessoas LGBTQIAPN+ e identifica que *Verdades Secretas 2*, a primeira novela feita para o *streaming*, abre espaço para uma grande diversidade de cenas de sexo entre homens, mulheres e até mesmo de atos sexuais com múltiplos parceiros ao mesmo tempo. Para isso, pretende avaliar de que forma a novela e sua crítica podem naturalizar ou problematizar práticas sexuais não-heteronormativas: o *streaming*, em particular, pode expandir, confinar ou conformar os limites históricos da visibilidade sexual?

Os exemplos de dramaturgia aqui escolhidos são parte de uma pesquisa exploratória, a partir de referências encontradas sobre a temática da educação sexual para pessoas LGBTQIAPN+ nas novelas da TV Globo. Este trabalho, inclusive, considera somente as cenas de romance e sexo das tramas dessa emissora porque é a única até o momento a exibir pessoas do mesmo gênero em relações homoeróticas e por ser a maior emissora do país, com uma extensa tradição de exportação de telenovelas pelo mundo afora. O foco desta pesquisa foi avaliar as cenas de sexualidade não-heteronormativa nessas produções audiovisuais, considerando como a crítica televisiva em veículos jornalísticos tratou desta abordagem sobre a sexualidade como elemento positivo ou negativo na análise da trama. Para isso, foram selecionados episódios de novelas que são marcos históricos importantes sobre a sexualidade LGBTQIAPN+, com foco particular nos dois ciclos de *Verdades Secretas*, além das críticas do jornalista Maurício Stycer sobre essa produção audiovisual.

---

1 Esta pesquisa foi apresentada inicialmente no IV Simpósio da Rede Metacrítica na UFOP de Mariana (MG), em novembro de 2024. Parte inicial deste artigo discute resultados de pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado “O sexo LGBTQIAPN+ na TV: a representatividade na transição de uma novela da TV aberta ao *streaming*”, defendida com louvor pelo primeiro autor, com orientação do segundo autor, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo em janeiro de 2025.

## Contextualização histórica

Os primeiros aparelhos de televisão aportaram no Brasil pelas mãos do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, que também criou a primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi, que foi instalada na capital paulista. Apenas um ano depois, no dia 21 de dezembro de 1951, estreava a primeira telenovela do Brasil e do mundo, *Sua Vida me Pertence*, escrita, produzida e dirigida por Walter Foster, que também atuou como protagonista da história, Alfredo, ao lado de Vida Alves, “a mocinha” Elizabeth, e Lia de Aguiar, que ficou com o papel da vilã ambiciosa Eliana (Svartman, 2023, p. 33). Foster sabia que, naquela época, os filmes hollywoodianos já mostravam cenas de beijos entre seus personagens, então levou à direção da TV Tupi a ideia de também exibir o primeiro beijo entre um homem e uma mulher na televisão. O assunto chegou à cúpula da emissora e foi aprovado pelos diretores.

Apesar de ter sido um beijo casto, segundo Alencar, “gerou protestos de todos os tipos contra a imoralidade que ameaçava os lares do país” (Alencar, 2002). Alves relembra a repercussão do beijo: “Algumas pessoas ficaram alvoroçadas. Escandalizadas. Outras apenas caladas. Outras assustadas. Uma coisa importante tinha acontecido. Todos sabiam disso” (Alves, 2008). Como as telenovelas na época eram exibidas ao vivo, não há documentação desse fato histórico; apenas fotos de divulgação alusivas ao que aconteceu momentos antes e depois do beijo (Svartman, 2023, p. 34).

Em 1963, a TV Tupi também apresentava o programa *Grande Teatro*, que eram adaptações de peças de teatro e romances literários para o formato da televisão. Vida Alves contracenava com Geórgia Gomide no teleteatro *A Calúnia* e elas interpretavam duas diretoras de um internato de meninas adolescentes. Uma garota do colégio, que tirou nota baixa em uma prova, criou uma história falsa que as duas diretoras eram amantes, os pais se revoltaram com a desonra, os alunos foram retirados da escola aos poucos até que a instituição é fechada. Ao final da história, as duas descobrem que realmente se amavam e, no último capítulo, trocaram apenas um beijo que ficou registrado como o primeiro beijo lésbico em uma telenovela brasileira.

Alves disse em entrevista que a repercussão desse beijo lésbico foi ainda maior, se comparado com sua primeira experiência em 1951. “Eu me lembro dos comentários. Diziam que ‘estamos ficando extravagantes’. Mas não foram tão exagerados” (Ortega, 2014).

A primeira cena de sexo entre um casal heterossexual da televisão brasileira não tem registro. Não há uma pesquisa avançada exatamente sobre esse assunto, mas algumas novelas da década de 1990 já exploravam esse assunto de maneira mais aberta, como *Pedra Sobre Pedra* (1992), de Aguinaldo Silva, que dava voz ao prazer feminino no núcleo do fotógrafo Jorge Tadeu, vivido por Fábio Jr. Na história, cinco mulheres apaixonadas desejavam transar com o galã, que urinou em uma plantação de antúrios e, depois de morrer no 30º capítulo, elas comiam a flor daquele jardim, tinham encontros sobrenaturais com o fotógrafo e faziam sexo com ele em forma de espírito.

## Romance LGBTQIAPN+

Autores de novelas já demonstravam interesse em inserir personagens LGBTQIAPN+ mais profundos, com história e romance para mostrar ao público ainda conservador a existência do amor entre pessoas do mesmo gênero. *A Próxima Vítima* (1995), de Silvio de Abreu, trouxe para uma novela das oito a história dos jovens Sandrinho e Jefferson, vividos por André Gonçalves e Lui Mendes, respectivamente, que eram gays não afeminados, e que tinham uma relação não explicitada para o espectador, até que Sandrinho revela a verdade para a mãe, Ana (Susana Vieira), no 118º capítulo, que “tive algumas namoradas, mas não era verdade, e sim para provar para todo mundo que não tinha nada de errado comigo”.

Para a maioria das pessoas não está certo gostar de uma pessoa do mesmo sexo. [...] Não é uma fase. Não depende da minha vontade. A senhora não sabe como eu lutei para isso. Olha para mim, acredita! Se dependesse só de mim, eu estaria com uma garota, ou até um monte! Como o Giba, como o Giulio... seria bem mais prático, mas não é verdade. Não iam ficar me olhando de lado e me fazendo perguntas. Eu não quero ser diferente, mas eu sou. [...] As pessoas não mexem [comigo nas ruas], mas falam. Eu sei que falam, comentam, todo mundo faz isso, mas acho até normal. Não é divertido, mas a gente acostuma ou acaba acostumando (*A Próxima Vítima*, 1995, 10'22”).

O discurso de Sandrinho, ao som instrumental de *Io Che Amo Solo Te*, do italiano Sergio Endrigo, trouxe àquela geração de adolescentes da década de 1995 a legitimidade de uma relação entre dois homens que, até então, só estava no campo do pecado, de acordo com a visão cristã da época sobre a homossexualidade. O casal homoafetivo chegou a morar junto até o fim da trama de Abreu, mas o beijo entre os dois não aconteceu.

A representatividade do casal Sandrinho e Jefferson foi muito importante para a construção da identidade de um homem gay, pois o assunto foi tratado de maneira séria e com respeito em um período de discriminação. Charles Atkin (1978) descreveria essa cena como uma aprendizagem incidental, em que o público da telenovela aprende por meio da história do personagem que ser homossexual não é um problema. “As pessoas que assistem aos programas de entretenimento podem não ter a intenção de apreender noções sócio-político-filosóficas, mas não obstante elas apreendem essas noções ao longo dos programas” (Atkin, 1978, p. 41).

O saber é disperso e fragmentado e pode circular fora dos lugares sagrados nos quais antes estava circunscrito e longe das figuras sociais que antes o administravam. A escola deixou de ser o único lugar de legitimação do saber, pois existe uma multiplicidade de saberes que circulam por outros canais, difusos e descentralizados. Essa diversificação e difusão do saber, fora da escola, é um dos desafios mais fortes que o mundo da comunicação apresenta ao sistema educacional (Martín-Barbero, 2000, p. 55).

O beijo entre duas pessoas do mesmo gênero caiu em uma espécie de limbo da televisão e nenhum outro dramaturgo ousou escrever uma cena com duas mulheres ou dois homens desde o primeiro beijo de Vida Alves e Geórgia Gomide.

Em 1990, a Rede Manchete levou ao ar a minissérie *Mãe de Santo* e o quarto episódio da trama mostrou a história de Lúcio e Rafael, um casal homossexual interpretado pelos atores Raí Alves e Daniel Barcellos, respectivamente, que se beijaram ao final do episódio, em uma cena que aparece somente a silhueta das bocas que se encostam em um beijo que dura exatos 4 segundos.

Em 2005, Gloria Perez queria fazer história na novela das oito *América* e escreveu um final feliz para o personagem gay, Júnior (Bruno Gagliasso), que se apaixonou pelo peão Zeca (Erom Cordeiro): os dois chegaram a gravar a cena do beijo final, mas a TV Globo preferiu não exibir a cena por medo da reação do público conservador. A partir daí, estava formada a corrida entre as emissoras sobre quem ousaria a exibir mais uma vez um beijo entre pessoas do mesmo gênero.

O SBT produziu a telenovela *Amor e Revolução* em 2011, que trazia a história de Marcela e Marina, interpretadas por Giselle Tigre e Luciana Vendramini, e fazia promessas que haveria um beijo entre as duas, o que gerou uma expectativa no público e fez aumentar o índice de audiência da trama de Tiago Santiago. A cena finalmente aconteceu no dia 12 de maio daquele ano, durou 29 segundos, e gerou um misto de elogios e críticas pela forma como a emissora abordou o tema, entre tantas outras questões sociais problemáticas abordadas na trama.

Somente em 2014 a Globo exibiu o beijo entre o vilão reabilitado Félix (Mateus Solano) e doce Niko (Thiago Fragoso) que comoveu os telespectadores mais tradicionais das telenovelas. A emissora carioca quebrou aí mais de 60 anos de tabu e a partir desse momento dá saltos na evolução das relações homoafetivas na televisão.

### **Sexo LGBTQIAPN+ na TV**

O sexo heterossexual foi explorado pela televisão brasileira de algum modo em quase todas as telenovelas exibidas dos anos 1970 até hoje, desde apenas cenas sugestivas até aquelas com um teor maior de sensualidade. A naturalização do ato sexual entre um homem e uma mulher no audiovisual também pode ser ligado ao sucesso dos filmes pornochanchadas, gênero que começou a ser produzido no início da década de 1970, inspirado em comédias italianas e filmes eróticos europeus.

Já o ato sexual entre pessoas LGBTQIAPN+ seguiu na contramão dessa tendência. A TV Globo, como a maior produtora de audiovisual do país, só conseguiu quebrar um tabu de décadas e mostrar o primeiro beijo entre homens em 2014, então uma relação sexual entre dois homens ou mulheres era algo quase impensável. Qualquer tipo de representação de sexo na televisão era única e exclusivamente aplicado ao sexo heteroafetivo.

Em 2016, a novela das onze *Liberdade, Liberdade*, escrita por Mário Teixeira, exibiu a primeira relação entre homossexuais da teledramaturgia brasileira. A

trama era ambientada no século 19, uma época que não se discutia o conceito de homossexualidade. André (Caio Blat) era um homem afeminado e que despertava a curiosidade nas pessoas sobre seus trejeitos. Já Tolentino (Ricardo Pereira) era um militar do exército, frio, duro e que levava o arquétipo do vilão. Nunca houve um romance entre os dois porque a relação homoafetiva entre homens era considerada um crime chamado “sodomia”.

Quando a exibição dessa cena foi anunciada pela imprensa dias antes, comunidades evangélicas e católicas começaram a protestar contra a emissora e incentivar um verdadeiro boicote à Globo. A Bancada Evangélica do Congresso Nacional chegou a fazer uma forte campanha nas redes sociais contra a exibição da cena, considerando que seria um “atentado ao pudor e à família brasileira” (Falchetti, 2016).

A televisão, como um meio de comunicação de massa tradicional, geralmente se abstém de falar sobre sexo em si, mesmo quando o assunto é educação sexual, mas as práticas sexuais heteronormativas estão sempre lá, nos filmes ou novelas. O homem (cisgênero ou transgênero) que se identifica como homossexual não tinha até aquele momento uma representatividade sobre o sexo gay e tudo o que se falava até o momento era colocado no lugar do pecado, tal como reforçou a Bancada Evangélica antes da exibição da cena de André e Tolentino.

Contudo é de suma importância para um jovem gay entender que fazer sexo com um outro homem não está errado, principalmente se ele está fora dos dogmas das religiões cristãs. Um estudo publicado pelo Instituto Ipsos (2023) aponta que o Brasil é o país com maior parte da população que acredita em Deus ou em um poder maior: 89% dos brasileiros acreditam em um deus único (como no caso de religiões cristãs, judeus e muçulmanos), mesmo percentual encontrado na África do Sul. O levantamento também aponta que 70% da população se denomina cristã.

O jovem adolescente que assiste apenas cenas de sexo heteronormativo em uma novela pode acreditar que esse seria o tipo de prática sexual normalizada, então aí dá-se a importância de se representar todo tipo de sexo nos meios de comunicação. Exibir esse tipo de conteúdo para o público de 16 anos ou mais, faz com que ele tenha uma aprendizagem incidental sobre a normalização do sexo entre pessoas LGBTQIAPN+. “E quanto mais a criança assiste a um determinado tipo de conteúdo, mais provavelmente ela irá aprender alguma coisa a respeito do assunto veiculado” (Atkin, 1978, p. 43).

Por meio de cenas de telenovelas, pode-se trabalhar a educação sexual de forma intencional e não intencional. Quando o assunto sobre cenas de telenovelas surge durante uma aula qualquer e o professor se manifesta ou não sobre o assunto, estará acontecendo um trabalho de educação sexual não intencional. E se o professor tem algo planejado para suas aulas, tais como com cenas de telenovelas, para levantar o diálogo sobre questões relativas à sexualidade, estará fazendo um trabalho intencional de educação sexual (Carvalho, 2019, p. 184-185).

Em 2019, a TV Globo exibiu a primeira cena de sexo entre um homem cisgênero e uma mulher transgênero na telenovela *O Sétimo Guardião*, de Aguinaldo Silva, o mesmo de *Pedra sobre Pedra*. Para começar a debate, a personagem de Nany People tinha um nome masculino, Marcos Paulo, o que já deslegitima a transexualidade da atriz e da personagem. Na história, ela tinha um apreço por Peçanha (Felipe Hintze), assistente do delegado da cidade, vai até a delegacia, se mostra interessada em fazer sexo com ele em um jogo de sedução, e a edição da novela esfuma a imagem logo que os dois começam a se beijar ainda na sala do delegado. Um corte leva para o intervalo comercial e, ao retornar à cena, Marcos Paulo e Peçanha já estão no momento pós-coito, dessa vez dentro de uma cela. A imagem começa com um *travelling* (quando a câmera se movimenta de um lado para o outro) pelo lado de fora da grade enquanto o casal está conversando tranquilamente.

A decupagem dessas imagens mostra a estigmatização do sexo da pessoa trans logo na primeira vez que a televisão brasileira apresenta ao público um pouco mais da diversidade de prática sexual que deveria existir em todo tipo de tela. Alguns questionamentos sem respostas ficam no ar, como por que a direção esfumou o beijo entre os dois — e por que a cena começa mostrando o pós-coito como algo que está atrás das grades, o que dá a ideia de algo ilegal, criminoso?

### O Sexo LGBTQIAPN+ em *Verdades Secretas*

*Verdades Secretas* chegou à televisão brasileira em 2015 como uma proposta inovadora de fugir do clássico formato de “mocinha”, “mocinho” e vilão para trazer a dualidade do ser humano nos personagens. Angel, vivida por Camila Queiroz, é uma jovem de 16 anos que vai para a capital trabalhar como *new face*, termo usado para identificar as modelos novatas no mercado. Ela é contratada por uma agência que a incentiva a fazer *book rosa*, uma denominação para a prostituição nos bastidores do mundo da moda.

Toda a trama de Walcyr Carrasco, que estreou na TV aberta em 8 de junho daquele ano, girava em torno de temas como prostituição, drogas e universo fashionista. Angel, inclusive, se envolve com um de seus clientes milionários que, posteriormente, se torna padrasto dela.

A primeira temporada da telenovela somente explorou o sexo entre pessoas de gêneros diferentes, apesar de mencionar outros tipos e optar por não mostrar o ato em si. Os personagens Bruno (João Vítor Silva) e Sam (Felipe de Carolis), um adicto e um traficante, respectivamente, têm um envolvimento amoroso, a decupagem sugere que eles fazem sexo, mas nenhuma cena dessas é mostrada no enredo, nem mesmo um beijo entre os jovens. Quando Bruno é flagrado pela mãe sem camisa com Sam no 60º capítulo, ela o questiona se ele é gay e ele responde que “não tem isso de ser gay ou não. É ‘se rolar, rolou’”. Ela ainda insiste na pergunta “então você é bissexual?” e o filho rebate com “olha só, quem está querendo rotular é você”.

Esse personagem reforça a deseducação quanto ao homem bissexual e o coloca no lugar marginalizado que já é reservado para o homem gay na sociedade: Bruno foi apaixonado por uma namorada, se identificava como heterossexual, usou cocaína pela primeira vez como fuga da desilusão amorosa desse namoro, fez sexo com o traficante sob o efeito da droga para esquecer os problemas pessoais, gostou do que sentiu e, quando o autor poderia explorar a já invisível bissexualidade dele, optou por dizer que “prefere não se rotular”. O posicionamento escolhido por Carrasco corrobora com a imagem de pessoas LGBTQIAPN+ que estão ligadas à droga, ao submundo e à indecisão diante de sua pretensa heterossexualidade.

Outro exemplo é de Lourdeca (Dida Camero) e Visky (Rainer Cadete), uma mulher heterossexual e um homem homossexual afeminado, que fazem sexo consensual na novela. Esta cena chamou a atenção e foi muito criticada pelos telespectadores na época por reforçar expectativas de familiares conservadores sobre homens homossexuais que poderiam sentir desejo sexual pelo gênero oposto. Essa história foi tratada superficialmente, com um viés cômico, de certa forma, mas, sob o ponto de vista educacional, Visky reforça a heteronormatividade. Essa expectativa de “conversão” homossexual ainda está arraigada na sociedade e não abre a possibilidade para se pensar em um homem bissexual ou mesmo pansexual. Seria mais interessante, talvez, pensar em abrir um leque para discutir sobre uma amplitude de liberdade sexual, mas o preconceito ainda reforça a heteronormatividade.

Tomemos o caso da homossexualidade. Foi por volta de 1870 que os psiquiatras começaram a constitui-la como objeto de análise médica. [...] É o início tanto do internamento de homossexuais nos asilos quanto da determinação de curá-los. [...] Todos serão percebidos no interior de um parentesco global com os loucos, como doentes do instinto sexual (Foucault, 1993, p. 233-234).

Apesar da problemática sobre a falta de visibilidade do sexo LGBTQIAPN+ em *Verdades Secretas*, a produção foi ovacionada pelo público e ganhou o Emmy Internacional, considerado como o Oscar da televisão, na categoria melhor novela em uma cerimônia realizada em Nova York, nos Estados Unidos, em 2016.

O sucesso estrondoso da história levou milhares de pessoas a insistirem por anos a fio para que a emissora fizesse, pela primeira vez na história da TV, uma continuação (ou segunda temporada) da novela. A Globo protelou a ideia por anos, mas se rendeu aos pedidos logo após o lançamento da plataforma de *streaming* Globoplay e anunciou o título *Verdades Secretas 2* como a primeira novela feita exclusivamente para o *streaming* em 2022. Carrasco explica que a emissora selecionou os personagens que voltariam à história e, a partir daí, ele criaria a vida de cada um deles.

O extraordinário sucesso de ‘*Verdades Secretas*’ e o desejo do público de assistir à continuação da história foi o que mais me motivou para escrever esta nova temporada. Acredito que o processo de realizar esse trabalho seria

um desafio grande a qualquer momento, pois é preciso conseguir manter a trama viva e surpreendente. [...] Os critérios [para decidir quais personagens estariam na sequência] foram determinados pela dramaturgia. Ou seja, com quem a história continuaria, quais personagens tinham histórias que possibilitavam sequência. Cada temporada tem uma história diferente, mas juntas elas se entrelaçam (Autor [...], 2021).

A continuação de *Verdades Secretas* agora traz uma proposta ainda mais sexual para o *streaming*, com 64 cenas de sexo durante 50 capítulos, e mais histórias de pessoas LGBTQIAPN+. Essa diversidade é importante para expandir os limites de representação e visibilidade nas novelas, visto que “meios de comunicação de massa nos chegam com um conjunto de mensagens e programas que constituem um estímulo para a imaginação, a aprendizagem, a vida” (Orozco Gómez, 1997, p. 61).

*Verdades Secretas 2* chega de forma disruptiva à dramaturgia com um leque muito maior de representações de sexo LGBTQIAPN+, mas a primeira sugestão de uma prática sexual entre dois homens acontece ao final do 5º capítulo, sem mostrar os corpos entrelaçados ou sem roupas, entre os personagens Visky e Joseph (Ícaro Silva). A segunda não chega a ser um sexo explícito, mas o 7º capítulo mostra os personagens Bruno e Benji (Rodrigo Pandolfo), um adicto e o novo traficante, fazendo sexo oral dentro de um carro, que estava parado no estacionamento.

Por mais que o tema sexo em telenovela seja algo polêmico, mesmo quando se trata de uma prática entre heterossexuais, a visibilidade dele é importante porque todo ser humano é um ser sexuado, desde o útero materno. Durante o seu desenvolvimento, a criança está sendo educada sexualmente, na família, na sociedade e na escola.

Esse processo pode acontecer de forma repressiva ou de forma dialógica que denominamos de educação sexual emancipatória. A ideia distorcida, preconceituosa e carregada de negatividade que permanece ainda hoje acerca do sexo, aliada à construção de uma história repressiva da infância, faz com que tenhamos ainda tantas dificuldades para lidar de forma tranquila com as expressões da sexualidade infantil. Tal ideia repressora sobre esta sexualidade é resultante, conforme Foucault (2017), da normatização da sexualidade por meio dos discursos médicos e educacionais, especialmente na demonização moral da masturbação (Carvalho, 2019, p. 187).

Quando o público assiste telenovelas que só têm casais heteronormativos, interpreta-se que não existem outras opções de amor ou de relacionamento, mas somente aqueles que estão dentro da heteronormatividade.

O conhecimento que se produz com esses exercícios possibilitará verificar que tudo o que a TV mostra é uma representação, portanto uma construção, resultante da própria tecnologia televisiva e, além do mais, uma fabricação que pode ser manipulada de acordo com as intencionalidades específicas dos produtores da programação televisiva (Orozco Gómez, 2000, p. 66).

*Verdades Secretas 2* também se aprofunda em um leque de outras cenas de sexo importantes dentro das relações homoeróticas. A trama até mesmo assinala

“novas” formas de práticas fora dos padrões dentro de uma mesma relação sexual, como sexo oral anal ou também simultâneo e a possibilidade de atos sexuais entre três pessoas ou mais, além de maior pluralidade das fantasias e fetiches: *strip-tease*, BDSM, voyeurismo, *cruising*, *ménage à trois*, *role play*, uso de alimentos, podolatria, asfixiofilia e atração por fluídos corporais.

Um dos personagens de maior destaque na sequência da novela sobre opções de atos sexuais fora do padrão para um homem gay foi Giotto, interpretado por Johnny Massaro. Ele é um jovem rico, noivo de uma mulher, que se envolve com o modelo Matheus (Bruno Montaleone), que faz *book azul*, termo usado para quem se prostitui no universo da moda masculina, e que descobre ali sua liberdade sexual. As cenas de Giotto e Matheus são as primeiras desde 2016 em que aparecem duas pessoas do mesmo gênero em um ato sexual, sem roupas e com os corpos entrelaçados: no 15º capítulo, a cena tem duração de 1 minuto e 3 segundos, com um total de cinco cortes, todos dentro de um carro parado em um estacionamento (Figura 1).

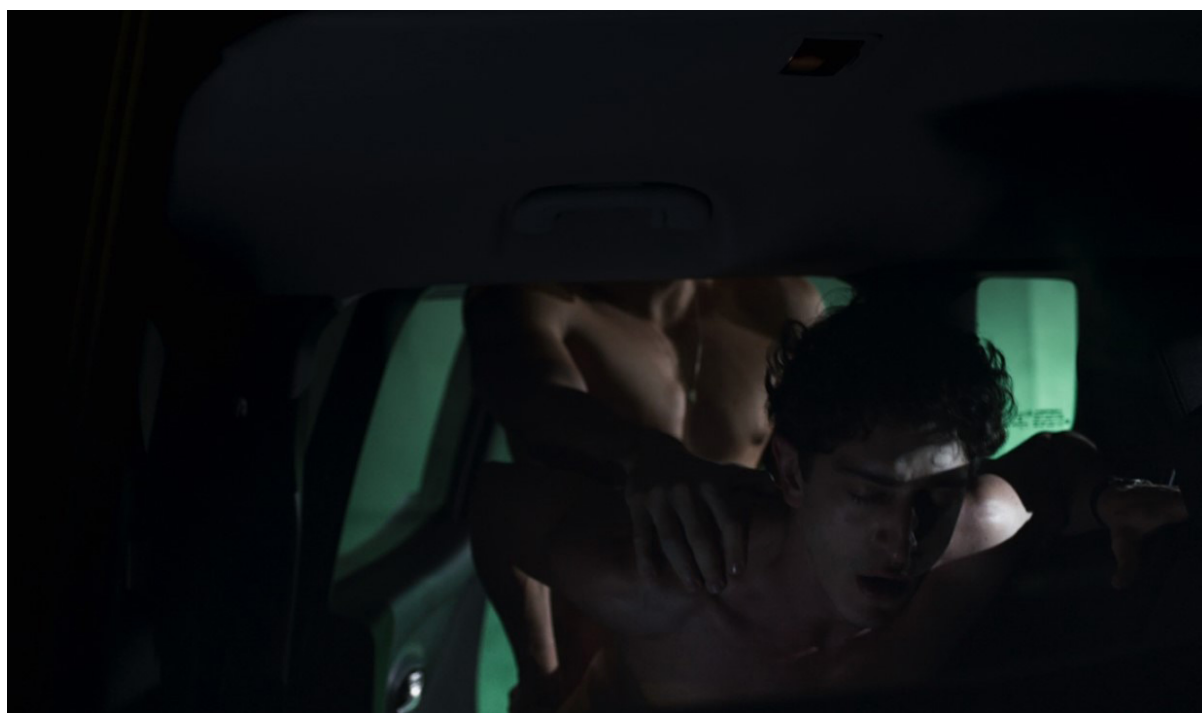


Imagem 1: Primeira cena de sexo entre Giotto e Matheus, em *Verdades Secretas 2*  
Fonte: *Verdades Secretas 2* (2021), cap. 15, 30min 10s.

Dali em diante, Giotto se envolve não mais apenas eroticamente, como também emocionalmente e mantém o noivado de fachada com uma mulher. É possível identificar que ele se sente plenamente satisfeito com o sexo entre dois homens e se entrega por completo a todas as possibilidades de ato sexual homoerótico dentro de um ambiente privado. Ele representa ao público um homem que vive uma vida heteronormativa e que se abre para o sexo homossexual.

Outra personagem que também abre espaço para cenas de sexo diversa é Lua (Júlia Byrro), a nova protagonista de *Verdades Secretas 2*, que sai do interior para tentar uma vida de modelo em São Paulo, tal como aconteceu com Angel na primeira temporada. Após conseguir o trabalho, ela entra para o grupo de modelos que fazem *book rosa*, atende um casal heteronormativo e faz sexo tanto com o homem quanto com a mulher, configurando também um sexo bissexual grupal.

Por fim, um dos momentos mais emblemáticos da trama é o sexo entre a protagonista Angel e sua principal rival, Giovanna (Agatha Moreira), que é filha de seu padrasto na primeira temporada da novela. As duas têm embates emblemáticos desde os primeiros encontros ainda em 2015 e continuam como inimigas na sequência da história, mas a antagonista revela uma paixão avassaladora pela protagonista no último capítulo da temporada.

Este também é um marco histórico para a teledramaturgia brasileira. Até este momento, a novela *Malhação*, voltada para o público adolescente, narrou a história de Lica (Manoela Aliperti) e Samantha (Giovanna Grigio), duas adolescentes que se apaixonaram no colégio, a trama sugeriu de forma implícita que elas fizeram sexo, mas a cena não pôde ser exibida devido ao horário e à classificação etária dele. Sendo assim, o encontro sexual de Angel e Giovanna ficou marcado como a primeira cena de sexo entre duas mulheres produzida pela televisão brasileira em 72 anos de existência.

### **Análises das críticas da imprensa sobre a novela e sexualidade**

Surpreendentemente, as críticas da imprensa não trataram da diversidade sexual como um dos elementos de destaque nos dois ciclos de *Verdades Secretas*. Em levantamento sobre colunas do crítico televisivo Maurício Stycer, foi possível localizar cinco textos publicados sobre as novelas, em pesquisa nas ferramentas de busca dos sites UOL e Folha de S.Paulo, buscando pelas palavras-chave “Stycer” e “Verdades Secretas” (Stycer, 2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2021). A primeira de suas críticas apresenta uma visão de que o sexo é usado como um mecanismo para atrair a atenção do público e construir tensão entre personagens:

Walcyrr Carrasco foi muito bem-sucedido em provocar polêmica e chocar o público com um enredo sobre prostituição no mundo das modelos, muitas cenas de nudez e sexo [...] Prostituição, sexo ocasional, consumo de drogas (leves e pesadas), *bullying*, mentiras, hedonismo — os adolescentes de “*Verdades Secretas*” possivelmente não representam um universo muito grande, mas tenho certeza que mostram um comportamento conhecido por muitos pais. Não deixa de ser curioso que este aspecto de “*Verdades Secretas*” chame menos atenção do que o “*book rosa*” ou o plano mirabolante de Alex para se casar com a mãe de Angel. É como se o público estivesse preferindo não ver o que há de mais forte, realmente, na novela (Stycer, 2015a).

A sexualidade é discutida dentro de uma perspectiva da exploração estética do ato e das questões éticas ao redor das relações das personagens (como a prostituição, drogas e mentiras), mas não há menção nessas críticas a maior

representatividade de personagens não-heteronormativos. Mesmo os elementos elogiados pelo crítico na trama envolvem outras visibilidades de grupos em recorte etário — os adolescentes e as questões na entrada da vida adulta — mas não há foco sobre a sexualidade não-heteronormativa.

Em artigo posterior, Stycer (2015c) publica mensagem recebida por um leitor insatisfeito com a novela, com menção breve a beijos entre duas atrizes, considerando que essa cena teria sido construída de forma sensacionalista:

o beijo dela com a outra modelo loira foi também desnecessário e para chocar. Como em “Babilônia”, fica a questão (ainda que o da novela das 23h tenha sido o primeiro beijo gay de verdade que a Globo exibiu): só pode ter um beijo assim no último capítulo? (Stycer, 2015c).

Ao avaliar que a representação de um beijo entre duas mulheres seria “desnecessário e para chocar”, a visibilidade da relação íntima entre lésbicas acaba reduzida ao campo da exploração, uma ferramenta polêmica para atrair atenção — mas sem um genuíno reconhecimento da representatividade dessas personagens. A crítica considera que as novelas usam a expectativa da intimidade homossexual como um recurso narrativo de tensionamento: ao mesmo tempo em que parte do público espera esse momento com interesse até o clímax da novela, indivíduos mais conservadores podem resistir ou temer essas cenas, abandonando a série após essa apresentação — um risco minimizado ao mostrar essas cenas já no final da trama.

Mais à vontade por causa do horário, a faixa das 23h, “Verdades Secretas” exibiu um desfile quase diário de personagens nus e de cenas de sexo, mesmo quando não havia função dramática nas situações. Uma qualidade da trama, a amoralidade de muitos personagens, perdeu força com o tom moralista impresso — para agradar o público — a várias situações. Como disse à Folha o diretor, Mauro Mendonça Filho, “careta adora um pecado”. Mendonça, aliás, compensou a falta de tato do autor com grandes momentos, tanto no comando do elenco (muito bom) quanto na forma de apresentar as cenas — foi nítida a busca por uma estética mais sofisticada que a de novela. “Verdades Secretas” foi corajosa ao mostrar o mergulho de uma modelo linda no mundo do crack — a sua salvação, no fim, foi encontrada por meio de uma igreja evangélica (Stycer, 2015d).

Nessa nova crítica sobre a novela, o crítico reforça que a sexualidade foi explorada em *Verdades Secretas* “mesmo quando não havia função dramática” (Stycer, 2015d), o que deixaria de lado o argumento apresentado nessa pesquisa sobre a função iminentemente política da visibilidade de grupos que ainda lutam para ter sua identidade reconhecida. No trecho acima, Stycer (2015d) também destaca que até a equipe da Globo reconhece o tensionamento com o moralismo da audiência, pois o conservadorismo adoraria representações de temas tabu — tanto para atizar suas fantasias latentes e negadas, como para mobilizar sua ira expressa pela condenação do que se adora odiar nessas cenas íntimas.

Por que a Globo, geralmente ciosa da qualidade de suas novelas, resolveu levar ao ar uma produção tão apelativa, mal escrita e mal dirigida? Porque foi concebida como uma isca destinada a alargar a base de assinantes e o número de horas consumidas na plataforma de *streaming* da empresa. [...] E como atrair o maior número possível de incautos? Com uma fórmula que funciona desde tempos imemoriais: gente jovem, corpos à mostra e sexo. Antes mesmo da estreia, a Globo divulgou a informação de que “Verdades Secretas 2” exibiria 67 cenas de sexo em 50 episódios. Uhu! [...] Nada contra sexo. O problema é a falta de conteúdo. Em outros tempos, na videolocadora, esta produção estaria na estante de “pornô com história”. Ambientada em São Paulo, a novela retoma a trama policial da primeira temporada e repete a denúncia sobre prostituição no mundo das agências de modelos. [...] Teria sido mais honesto fazer um pornô explícito do que pretender estar dirigindo um candidato à mostra paralela de Cannes. [...] Numa cena que certamente entrará para a antologia de momentos risíveis da teledramaturgia, dois protagonistas encenam, literalmente, uma “dança do acasalamento” antes de transarem dentro de um carro antigo (Styker, 2021).

Ao criticar a abordagem “apelativa” do segundo ciclo da novela, como uma “isca” para atrair para o *streaming* do Globoplay parte do público ávido por sexo e escândalos, Styker (2021) ironiza a divulgação da Globo sobre as 67 cenas de sexo em 50 episódios, e resiste a tratar da diversidade sexual que a emissora pretendia promover. A essência da crítica é que não há um problema na exibição de “corpos à mostra e sexo”, mas o precário arco narrativo de *Verdades Secretas 2* deixaria essa exploração da intimidade explícita em uma história sem profundidade, como um “pornô com história” (Styker, 2021) com pretensões artísticas.

### Considerações finais

Por tantos motivos retratados em cada um dos exemplos expostos neste artigo, é possível entender e justificar a importância da existência da possibilidade de outras formas de romance ou prazer sexual que fujam da heteronormatividade. A pessoa LGBTQIAPN+ que assiste uma novela na televisão precisa entender que o seu próprio desejo sexual não é algo imoral, marginalizado ou temporal, mas sim é uma prática lícita, moral e que está envolto de um preconceito produzido por uma mentalidade cristã que está enraizada na sociedade.

Para Martín-Barbero (2000), o cidadão deveria poder distinguir entre uma telenovela que esteja ligada ao seu país, inovando na linguagem e nos temas e uma telenovela repetitiva e simplória. Para tanto, é preciso “aprender a distinguir, a tornar evidente, a ponderar e escolher onde e como se fortalecem os preconceitos ou se renovam as concepções que temos sobre política, família, cultura e sexualidade” (Martín-Barbero, 2000, p. 58).

As palavras dele corroboram com os pensamentos de Orozco-Gómez (2000) que dizem que “o entendimento dos diferentes aspectos envolvidos na teleaudiência não se realiza por si mesmo, mas sempre em relação a cada um dos telespectadores”. Ou seja, quando uma cena de sexo com duas pessoas do mesmo gênero surge na televisão, ela pode não ter significado algum para pessoas heterossexuais, já que não

faz parte de seus desejos eróticos, mas a pessoa LGBTQIAPN+ que assiste uma cena dessas se sente representada e cumpre uma função educacional ao desmistificar a prática sexual para esta comunidade, com um potencial importante de educação sexual (Carvalho, 2019, p. 184).

A ideia central dessa revolução das telenovelas é trazer mais diversidade para as tramas brasileiras, no mesmo sentido que se fazem as lutas por mais igualdade de raça nas tramas. A educação sexual emancipatória respeita a diversidade de gêneros, sexuais e as diferenças humanas.

Existe um grande temor de pais mais conservadores de que a educação sexual nas telenovelas possa despertar, incentivar e estimular as crianças para uma pretensa homossexualidade ou transgeneridade, mas é preciso destacar que em mais de 70 anos de novelas no Brasil, com a exploração absoluta de sexo entre um homem e uma mulher, não “educou” as pessoas a serem heterossexuais. Cada dia mais, fica explícita a necessidade de uma representatividade LGBTQIAPN+ nos meios de comunicação para, futuramente, termos uma sociedade com menos preconceito.

Por fim, é importante destacar que, mesmo que a crítica midiática analisada não tenha destacado essa característica, como visto na seção anterior, o *streaming* apresenta potencial de visibilidade para práticas e identidades sexuais com maior diversidade, em comparação com a TV aberta. Evidentemente, esta pesquisa apresenta limitações em sua amostra, pois foram analisados inicialmente apenas a produção de um crítico televisivo, ainda que ele seja um dos mais eminentes em seu campo, com publicações em portal e jornal de referência. Pesquisas posteriores podem ampliar esse recorte para incluir outros críticos, considerando como a representatividade sexual pode ter sido tratada por outros jornalistas.

A crítica consultada parece reforçar uma visão mais tradicional da sexualidade como um recurso apelativo, uma tática explorada para atrair a audiência, reforçando a impressão de que o público brasileiro ainda é predominantemente conservador, mas ao mesmo tempo haveria nichos de interesse diversificado que podem se interessar pela visibilidade mais diversificada em produtos como *Verdades Secretas 2* e por isso poderiam migrar para plataformas digitais de *streaming* mais ousadas.

Essa maior liberdade dos canais por assinatura pode ser um resultado da menor restrição com classificação indicativa e limitação de horários, obrigatórias na televisão, além de menor pressão do público conservador, mais vigilante sobre o que é exibido nas salas da família na TV aberta do que pode ser acessado no *streaming* por assinatura — que já se constrói como um obstáculo para parte do público que não tenha acesso ao serviço. É importante considerar também que a maior visibilidade LGBTQIAPN+ no Globoplay pode estar relacionada ao frequente acesso ao *streaming* por tela individual, além da possibilidade de navegação interna no episódio, facilitada pela plataforma digital — adiantando cenas vistas como mais incômodas, ou revendo o conteúdo mais picante — em comparação com a

tela compartilhada e sem possibilidade de avançar ou retomar cenas no modelo de transmissão da TV aberta.

## Referências

A PRÓXIMA vítima. Capítulo 118. Rio de Janeiro: Globoplay, 1995. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10829096/?s=0s.10'22>". Acesso em: 16 dez. 2024.

ATKIN, C. Dos debates, uma conclusão final: a pesquisa ainda é insuficiente. *Cadernos de Comunicação Proal*, n. 4, p. 40-44, 1978.

AUTOR de 'Verdades Secretas II', Walcyrr Carrasco revela o que o público pode esperar da obra. *Globo*, 18 de outubro de 2021. Disponível em: <https://imprensa.globo.com/publicacoes/autor-de-verdades-secretas-ii-walcyrr-carrasco-revela-o-que-o-publico-pode-esperar-da-obra/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

CARVALHO, G. M. D. *Educação e Mídias: as telenovelas e formação de professores em educação sexual*. 288 f. Tese (Doutorado em Ciência da Educação) – Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2019. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/66078>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FALCHETI, F. NaTelinha. Bancada evangélica organiza passeata contra cena de sexo gay em Liberdade. *UOL*, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2016/07/11/bancada-evangelica-organiza-passeatacontra-cena-de-sexo-gay-em-liberdade-100467.php>. Acesso em: 16 dez. 2024.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

INSTITUTO IPSOS. 89% dos brasileiros acreditam em Deus ou em um poder maior, aponta pesquisa Ipsos. *Ipsos*, 17 maio 2023. Disponível em: <https://www.ipsos.com/pt-br/89-dos-brasileiros-acreditam-em-deus-ou-em-um-poder-maior-aponta-pesquisa-ipsos>. Acesso em: 17 dez. 2024.

MARTÍN-BARBERO, J. Desafios culturais da comunicação à educação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 18, p. 51-61, 2000. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i18p51-61>

OROZCO GÓMEZ, G. Professores e meios de comunicação: desafios, estereótipos. *Comunicação & Educação*, n. 10, p. 57-68, set./dez. 1997. <https://revistas.usp.br/comeduc/article/view/36323>

OROZCO GÓMEZ, G. Teleaudiência: premissas para uma pedagogia. *Comunicação & Educação*, n. 18, p. 62-67, 2000. <https://revistas.usp.br/comeduc/article/view/36921>

ORTEGA, R. 'Tenho orgulho', diz atriz de primeiros beijos hétero e gay da TV no Brasil. *G1*, 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/02/tenho-orgulho-diz-atriz-de-primeiros-beijos-hetero-e-gay-da-tv-no-brasil.html>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STYCER, M. “Verdades Secretas” humilha “Malhação” ao retratar adolescentes. *UOL*, 21 jul. 2015a. Disponível em: <https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2015/07/21/verdades-secretas-humilha-malhacao-aoretratar-adolescentes>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STYCER, M. Dez provas que Carolina é a personagem mais ingênua de “Verdades Secretas”. *UOL*, 8 set. 2015b. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2015/09/08/dez-provas-que-carolina-e-a-personagem-mais-ingenua-de-verdades-secretas/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STYCER, M. Leitor vê furos, soluções ruins e incoerências no fim de Verdades Secretas. *UOL*, 26 set. 2015c. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2015/09/26/leitor-ve-furos-solucoes-ruins-e-incoerencias-no-fim-de-verdades-secretas/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STYCER, M. Parte do sucesso de ‘Verdades Secretas’ se deve aos seus defeitos. *Folha de S.Paulo*, 26 set. 2015d. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1687033-parte-do-sucesso-de-verdades-secretasse-deve-aos-seus-defeitos.shtml?mobile>. Acesso em: 16 dez. 2024.

STYCER, M. ‘Verdades Secretas 2’ tem texto fraco e uma direção pretensiosa e sem sentido. *Folha de S.Paulo*, 3 nov. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2021/11/verdades-secretas-2-tem-texto-fracotem-direcao-pretensiosa-e-sem-sentido.shtml>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SVARTMAN, R. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

submetido em: 25 mar. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## **Protagonismo e raça na telenovela brasileira: um estudo das protagonistas das telenovelas das 21 horas da década de 2010<sup>1</sup>**

## **Protagonism and race in Brazilian telenovelas: a study of the protagonists of 9 p.m. telenovelas in the 2010s**

*Mariana Barbosa Gonçalves<sup>2</sup>*

---

1 Este artigo é derivado de uma versão resumida e revisada do segundo capítulo da Tese de Doutorado “Mídia, gênero e feminilidade: representações do protagonismo feminino nas telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão na década de 2010”.

2 Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2023). Professora substituta do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-2506-5551>. E-mail: [maribgoncalves@gmail.com](mailto:maribgoncalves@gmail.com).

**Resumo**

Este trabalho propõe abordar as diferentes representações raciais a partir das personagens protagonistas das telenovelas das 21 horas da Rede Globo de Televisão que estavam no ar durante a década de 2010. Para isso, busca compreender como um ideal de branquitude está inserido como um valor social nas telenovelas e em nossa sociedade, bem como as interseccionalidades nas representações de mulheres não brancas e o entrelaçamento entre raça, classe e outros marcadores da diferença, influenciando suas vivências.

**Palavras-chave**

telenovela; raça; branquitude; interseccionalidade; representação.

**Abstract**

This paper aims to address the different racial representations based on the main characters of the 9 pm Brazilian telenovelas on Rede Globo de Televisão that were on air during the 2010s. It seeks to understand how an ideal of whiteness is inserted as a social value in Brazilian telenovelas and in society, as well as the intersectionalities in representations of non-white women and the intertwining of race, class, and other markers of difference, influencing their experiences.

**Keywords**

Brazilian telenovelas; race; whiteness; intersectionality; representation.

Uma visão panorâmica da década revela que a maior parte das mulheres protagonistas de telenovelas das 21 horas são brancas, jovens, de classe média alta ou alta. Considerando apenas a raça dessas personagens, há uma discrepância entre essas representações e a demografia brasileira, em que a maioria da população se declara preta ou parda<sup>3</sup>. Ainda assim, uma representação concentrada em histórias e vivências relacionadas a pessoas brancas, embora suscite debates e questionamentos como o proposto neste trabalho, não causa estranhamento a cada título anunciado. Se “a primeira Helena/protagonista negra”, anunciada em 2009, é um acontecimento digno de manchetes, uma expressão como “mais uma protagonista branca” não é vista na mídia *mainstream*. Tampouco tivemos representações de outras etnias até o ano de 2020, seguindo a completa ausência de indígenas e orientais entre as protagonistas das telenovelas globais das 21 horas.

3 De acordo com o Censo 2022, 45,3% (92,1 milhões) dos brasileiros se declararam como pardos, a população que se declarava negra somava 10,2% (20,6 milhões). Se declararam brancos 43,5% (88,2 milhões) dos brasileiros, 0,6% das pessoas (1,2 milhão) se declararam indígenas e 0,4% (850,1 mil) se declararam amarelas.

O trabalho perpassa as tramas das 19 telenovelas que estiveram no ar no horário das 21 horas da Rede Globo de Televisão, entre o dia 1º de janeiro de 2010 e 31 de dezembro de 2019. São 19 telenovelas inéditas que reúnem 26 protagonistas. Nossa ênfase recai sobre as relações de raça imbricadas nas histórias, seja através da continuidade de espaços protagonizados por pessoas brancas ou das novas possibilidades que se apresentaram ao longo da década analisada, com a inserção de protagonistas não brancas (um primeiro movimento de ruptura que anuncia novas possibilidades dramáticas futuras). Durante a década, as exceções — ou seja, representações relacionadas a um “Outro” social dentro desse contexto — ocorreram em oito ocasiões: Helena, em *Viver a Vida*, Morena, em *Salve Jorge*; Regina, em *Babilônia*; Tóia, em *A Regra do Jogo*; Maria Tereza, em *Velho Chico*; Bibi, em *A Força do Querer*; Vitória e Lurdes, em *Amor de Mãe*.

O primeiro eixo deste texto se atenta à manutenção do privilégio branco de, inclusive, ter as suas histórias e possibilidades narradas e transmitidas cotidianamente no horário nobre para todo o Brasil. Em seguida, voltar-nos-emos para as protagonistas não brancas do período estudado, a partir de uma mirada interseccional em suas relações sociais, lugares em que estão inseridas, bem como a observação de seus relacionamentos próximos.

### **Branquitude e manutenção do estado das coisas na telenovela brasileira**

Se a década de 2010 iniciou com uma ruptura, apresentando a sua primeira protagonista negra em uma “novela das oito”<sup>4</sup> (após mais de quatro décadas de narrativas de ficção seriada no principal horário da emissora), na trama seguinte, *Passione*, já teríamos o retorno da “normalidade” da narrativização de trajetórias de mulheres brancas, a septuagésima terceira do horário. Nos anos posteriores, temos uma continuidade e a manutenção dessa “regra” implícita, mas já com algumas novas recorrências de protagonistas não brancas: Morena, Regina, Maria Tereza, Bibi Perigosa, Maria da Paz, Lurdes e Vitória — esta última, uma das três protagonistas de *Amor de Mãe*, sendo interpretada por Taís Araújo, a mesma atriz que deu vida à Helena, no início da década, repetindo o posto de destaque dez anos depois. Mas por que tal estrutura se manteve como natural e, ainda que tenhamos “exceções”, o normal é continuarmos contando histórias da branquitude?

A pesquisadora Maria Aparecida Bento (2002), uma das pioneiras dos estudos da branquitude no Brasil, denomina “pacto narcísico” no racismo a espécie de acordo silencioso que opera na manutenção dos privilégios brancos e na negação do problema racial, que impacta diversas áreas da nossa sociedade. Para a autora, o pacto narcísico entre brancos

4 Nome dado às telenovelas globais exibidas após o Jornal Nacional. A nomenclatura foi criada baseada no horário de transmissão da trama (ainda que não fosse uma transmissão pontual). A denominação foi utilizada pela emissora até a exibição de *Passione* e, a partir de *Insensato Coração*, é usado o termo “novela das nove”.

implica na negação, no evitamento do problema com vistas a manutenção de privilégios raciais. O medo da perda desses privilégios, e o da responsabilização pelas desigualdades raciais constituem o substrato psicológico que gera a projeção do branco sobre o negro, carregada de negatividade. O negro é inventado como um “outro” inferior, em contraposição ao branco que se tem e é tido como superior: e esse “outro” é visto como ameaçador. Alianças inter-grupais entre brancos são forjadas e caracterizam-se pela ambiguidade, pela negação de um problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaço de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica, política dos negros no universo social” (Bento, 2002, p. 7).

Trata-se, portanto, de um “pacto silencioso” de apoio e fortalecimento aos iguais. “Um pacto que visa preservar, conservar a manutenção de privilégios e de interesses” (Bento, 2002, p. 105-106). Esse pacto faz com que grande parcela da sociedade, que é beneficiária de privilégios raciais, não os perceba. Do mesmo modo, segundo a autora, reconhecer a discriminação “significa encontrar um lugar para seu próprio grupo dentro do processo que gera a desigualdade” (Bento, 2002, p. 101).

Afinal, o que é a branquitude e como pensá-la como valor social? E como isso interfere nas representações das ficções televisivas?

De acordo com Pinho (2021), no contexto brasileiro, a concepção de branquitude como um ideal e valor social deve ser pensada considerando o longo processo de escravidão vivido, que é o formador de nossa sociedade. Esse processo deixou como legado uma hierarquia racial em nosso país, que vai desde a crença na superioridade branca até os espaços e funções que “caberiam” aos negros. Tendo isso em vista, a autora propõe que, no contexto brasileiro,

a branquitude seja entendida também como um valor social, a ser preservado, por aqueles que já o detêm, e a ser obtido, por aqueles que ainda não o possuem. Se as identidades, condições, práticas, ideais e valores são produzidas através dos discursos, então é preciso atentar para os medos e desejos que estes revelam. É importante ressaltar que analisar a branquitude como configuração discursiva e política cultural afetiva não significa ignorar os sentidos da branquitude como experiência vivida e corporificada. Pelo contrário, simultaneamente, como uma expressão e um mecanismo de reprodução do racismo e outras formas de discriminação (Pinho, 2021, p. 37).

A autora ressalta, ainda, que a branquitude opera através de registros que nem sempre são explicitamente raciais, podendo ocorrer em situações de intimidade, sexualidade, mobilidade social e respeitabilidade, entre outras.

Essa ideia é corroborada por Schucman (2012), para quem o branco não só é favorecido em uma estrutura racializada, como também é um produtor ativo de uma estrutura que propaga uma ideia de “democracia racial”, mas em que os privilégios estão associados aos brancos.

Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de

raça. Isso porque a crença na democracia isenta a sociedade brasileira do preconceito e permite que o ideal liberal de igualdade de oportunidades seja apregoadado como realidade. Desse modo, a ideologia racial oficial produz um senso de alívio entre os brancos, que podem se isentar de qualquer responsabilidade pelos problemas sociais dos negros, mestiços e indígenas (Schucman, 2012, p. 14).

Sobre as relações raciais e a mídia, Sovik (2009) destaca o importante papel dos meios de comunicação na manutenção das desigualdades e na reprodução de estereótipos, produzindo efeitos na sociedade. A pesquisadora ressalta que, para ser considerado branco no Brasil, é necessário apresentar pelo menos dois dos elementos marcadores (pele clara, feições europeias, cabelo liso). “A branquitude não é genética e não só define um lugar de fala. É uma questão de imagem e, portanto, tem como um de seus principais campos de observação os meios de comunicação” (Sovik, 2009, p. 22).

A autora mostra como os brancos e os mestiços mais brancos estão em evidência de maneira desproporcional nos meios de comunicação, reforçando a branquitude como um valor, inclusive estético. Ela apresenta o exemplo do carnaval, quando, apesar de a formação das escolas de samba ser composta por moradores de comunidades (em sua maioria, pessoas negras), os maiores destaques, seja em carros alegóricos ou rainhas de bateria (postos em que há uma evocação do valor da beleza), são dados a mulheres brancas. Ainda, o valor da branquitude é mostrado em um contexto de mistura, em que também está presente a “quase branca” ou não branca, reforçando a manutenção do estado das coisas.

Ou seja, o fato de o poder econômico e político ser quase homogeneamente branco e, ao mesmo tempo, os meios de comunicação veicularem representações da convivência racial demonstram que o imaginário da pureza branca, associado a regimes de segregação, não é o único a corresponder a uma sociedade com uma classe dominante branca: um conjunto multifacetado de imagens e discursos sobre a mistura também pode preservar seu poder (Sovik, 2009, p. 37).

Para a pesquisadora, essa valorização do branco na mídia confirma valores de beleza e poder que foram construídos historicamente no país, tendo início no processo de colonização europeia e que permanecem nos tempos atuais.

Araújo (2008) também ressalta o valor da branquitude como um dos entraves à diversidade da representação das pessoas negras na telenovela brasileira. Ele observa, para além da ausência de representações negras, a falta de papéis de protagonismo com atores e atrizes negros, majoritariamente escalados para personagens “escadas” (Araújo, 2008; Grijó; Souza, 2012). O autor destaca, ainda, a predominância de representações de brancos como ideal de beleza.

Esse pacto silencioso se mantém ainda hoje, com a inserção de algumas representações que diriam respeito à nossa “diversidade”. E é possível verificar isso nas telenovelas que compõem o *corpus* deste trabalho, não só pela presença,

como também pelas narrativas. Às protagonistas brancas são associados, com uma frequência desproporcional, outros privilégios e acessos. Elas, em sua maioria, vivem nas melhores casas, nas vizinhanças com mais alto poder aquisitivo, possuem profissões que são mais valorizadas (social e financeiramente) e, frequentemente, são as donas do capital do negócio em que trabalham. Elas são: médicas (Paloma), empresárias (Bete Gouveia; Marina; Griselda; Helena, em *Em Família*; Cristina; Beatriz Amaral; Helô), advogadas (Inês), *designers* (Marina) e até, simplesmente, herdeiras (Tereza Cristina). Inclusive, às que começam como pobres é dada a chance de uma narrativa de ascensão social ligada a grandes fortunas, quando não só o esforço e a meritocracia lhes garantem uma verdadeira subida no padrão econômico, contando com uma generosa ajuda do autor (Griselda ganha na loteria; Cristina descobre-se filha de milionário; Tóia recebe os valores da patente de um remédio desenvolvido por um pai de quem sequer sabia que era filha; Clara, além de ter esmeraldas em suas terras, também conta com uma fortuna deixada por uma amiga, providencial para se reerguer financeiramente). Enquanto isso, nas “exceções”, apenas Helena e Vitória, vividas por Taís Araújo, e Maria Tereza, interpretada por Camila Pitanga, apresentam profissões valorizadas financeira e socialmente, restando às outras postos relacionados à prestação de serviços, como domésticas e atendentes.

Ao separarmos as protagonistas da década entre as que possuem profissões de alto *status* social e empregadas domésticas, também podemos visualizar a discrepância entre elas, sendo esta última uma profissão representada predominantemente por mulheres com traços que desviam da branquitude.

A personagem Nina/Rita, interpretada por Débora Falabella em *Avenida Brasil*, é a única branca a desempenhar um papel de trabalhadora doméstica. Não à toa causou estranhamento, entre os moradores e empregados da mansão no Divino (bairro fictício inspirado na periferia da cidade do Rio de Janeiro), a inserção de tal personagem na função na casa de uma família rica, porém suburbana.

Outro diferencial da personagem, diante das outras protagonistas que trabalham no serviço doméstico, está na motivação para assumir a função. Enquanto Morena (Nanda Costa), Regina (Camila Pitanga) e Lurdes (Regina Casé) precisavam, de fato, de seus trabalhos em casas ou escritórios de terceiros para sustentar suas famílias/filhos, Nina teve o privilégio de desempenhar esse papel para aproximar-se de Carminha (Adriana Esteves), vilã de quem desejava vingança.



Figura 1: Montagem protagonistas e profissões  
Fonte: Autoria própria/imagens de divulgação

### Protagonistas não brancas

Se, em seu trabalho, Beauvoir abordou a alteridade da mulher (o Outro do homem), a questão é complexificada quando ampliamos nosso olhar para o universo de sujeitos (sujeitas) que vão além do pensado como uma “categoria universal de mulher”. Essa categoria “mulher”, única e genérica, é formada por um perfil composto por mulheres brancas, de classe média, escolarizadas e vivendo em áreas urbanas (Díaz-Benitez; Mattos, 2019). Afinal, há um espectro de outras mulheres cujas vivências se distanciam desse perfil genérico. A mulher negra, por exemplo, não tem o “privilegio” de ser branca ou de ser homem, encontrando-se sempre no extremo da sociedade. “Ela é o ‘outro do outro’, uma dupla alteridade resultante de uma dupla antítese, da branquitude e da masculinidade” (Corrêa *et al.*, 2018).

Assim como na sociedade brasileira, aqueles considerados como “O Outro” nas telenovelas constantemente ocupam espaços à margem das tramas principais, sendo representados a partir de estereótipos rasos, em que poucas nuances são trabalhadas por esses papéis ao longo da trama. Como abordado anteriormente,

a respeito da representação do negro na telenovela, Araújo (2004) demonstrou uma relação entre os tipos privilegiados nas telas e um referencial hegemônico de sociedade brasileira, com a primazia de um referencial branco que nega a negritude de sua população.

Neste tópico, abordaremos as representações de mulheres não brancas, uma vez que mulheres mestiças (inclusive, que podem ser lidas socialmente como brancas em outros contextos) figuraram no protagonismo ao longo da década de 2010, atuando em narrativas perpassadas por questões associadas à raça.

Mesmo uma mulher rica e bem-sucedida, como a representada no papel de Helena (Taís Araújo), a primeira protagonista negra de uma telenovela das oito/nove, não deixou de ter, ao longo da narrativa, momentos de subalternidade ou, ainda, de ter sua história colocada como pano de fundo para que o destaque fosse dado a uma subtrama de *Viver a Vida*.

No período em que a trama foi ao ar, o desenvolvimento do papel pelo autor e a interpretação da personagem foram alvo de críticas do público e de meios de comunicação voltados à cobertura televisiva. Helena acabou perdendo espaço na trama, principalmente a partir de um evento narrativo: o acidente que levou à tetraplegia da personagem Luciana (Alinne Moraes). Enquanto Luciana é mais evidenciada na narrativa, Helena tem seu espaço diminuído, inclusive em tempo de tela.

Helena destoava do universo ao qual o autor é reconhecido por representar (o cotidiano de famílias de classe média ou ricas, brancas, do Leblon, no Rio de Janeiro). E nem o protagonismo dessa mulher negra evitou que, na trama, também ocorressem oportunidades de humilhação (clássicas da representação de personagens negras na ficção). Uma das cenas que mais repercutiram foi quando, após ser acusada pelo acidente sofrido por Luciana, Helena pede desculpas à mãe da aspirante a modelo e ex-esposa de seu par romântico, Tereza (Lília Cabral). Em uma cena de mais de 10 minutos, Helena é insultada pela outra mulher. Após uma sequência longa de acusações (questionáveis), Helena se sujeita a ajoelhar-se diante da mãe (branca, rica) para pedir-lhe perdão, aos prantos. A resposta foi um tapa desferido em seu rosto, diante do qual Helena fica impassível, permanecendo ajoelhada mesmo depois do ato de violência, sem revidar ou dizer uma palavra após ser vítima de mais essa humilhação.

Se uma protagonista negra e bem-sucedida econômica e socialmente era um motivo de celebração, uma postura servil recorrente diante de outras personagens, de uma protagonista que acabou se tornando secundária na trama, não contribuiu para a mudança de estigmas e estereótipos sobre a representação de mulheres negras.

Dez anos depois, Taís Araújo voltaria a protagonizar uma trama das 21 horas. A primeira protagonista negra de uma telenovela desse horário também seria a última após dez anos (sem ter assumido o posto outras vezes nesse intervalo). Vitória, personagem na casa dos 40 anos, com carreira estabilizada e realizando o

desejo de ser mãe (atingindo esse objetivo de diversas formas), tem uma série de aproximações e distanciamentos da primeira protagonista de nosso *corpus*.

Vitória é uma advogada de renome, que construiu uma carreira de sucesso, tal qual Helena. Aqui, o sucesso é representado a partir do seu poder aquisitivo: trata-se de uma mulher rica, com seu próprio escritório.

*Amor de Mãe* pode ser considerada uma novela com maior diversidade no seu núcleo de atores do que a que encontramos em *Viver a Vida*, principalmente em relação aos papéis de destaque. Há, ainda, no caso de Vitória, uma complexificação, em relação à raça e classe, dos envolvimento e vínculos estabelecidos pela advogada. Diferentemente de Helena, que faz parte de uma família negra (ainda que a família viva “isolada” do restante da trama, em outra cidade), Vitória possui laços de sangue com duas irmãs brancas, Miranda (Débora Lamm) e Natália (Clarissa Kiste), filhas da mesma mãe, interpretada por Eliane Giardini (que só aparece ao final da trama), mas cada uma de um pai diferente. Vitória constitui uma família interracial, tanto na sua primeira relação, com suas irmãs e sobrinhos, no início da trama, como também ao constituir sua família nuclear. Ao optar pela adoção, encontra Tiago, um menino negro interpretado por Pedro Guilherme Rodrigues, que tinha 9 anos quando a telenovela estreou, em 2019. Em pouco tempo, esse “primeiro filho” ganharia dois irmãos: Sofia, bebê negra, filha de Vitória e Davi; e Sandro (Humberto Carrão), que a mãe reencontra mais de 20 anos depois, branco, filho da protagonista com Raul (Murilo Benício).

Na última telenovela de nosso *corpus*, diferentemente da primeira, a personagem interpretada por Taís Araújo assume uma postura de maior poder, destoando de aspectos de subalternidade identificados em Helena. Também em situações vivenciadas, Vitória se mostra mais atenta às questões raciais.

Maria Tereza (Camila Pitanga) é outra mulher negra que integra uma família mestiça de alto poder aquisitivo. A personagem é filha do coronel Afrânio (Rodrigo Santoro/Antônio Fagundes), que domina política e economicamente a região da fictícia Grotas de São Francisco, que fica às margens do rio de mesmo nome, no interior da Bahia, com Leonor (Marina Nery), mestiça que vem de uma família pobre e sertaneja. A personagem também é irmã de Martim (Lee Taylor), tendo a mãe morrido no parto de seu irmão mais novo.

A personagem tem um padrão de vida alto, tendo o convívio familiar ligado ao pai, uma vez que não há interação com os parentes de sua mãe ao longo da novela. No entanto, como mostrado na primeira fase da trama, a ligação com a mãe, de origem pobre, faz com que Maria Tereza adquira hábitos considerados “rústicos” e de enfrentamento diante da família rica. A protagonista fica, com o passar da trama, em uma espécie de entrelugar, tendo diversos conflitos com o pai e a avó, bem como desenvolvendo uma relação mais próxima dos empregados da fazenda (principalmente os que atuam dentro da casa grande).

Até aqui, abordamos personagens racializadas que compuseram o *corpus* do trabalho e que possuem alto poder aquisitivo. As personagens analisadas a seguir estão inseridas em contextos sociais em que há um entrelaçamento entre raça, classe e, também, localização, como marcadores da diferença, influenciando suas vivências.

### **Raça em intersecção nas representações**

A articulação entre gênero e raça, e outras intersecções, nos dá mostras das desigualdades sociais nas representações de protagonistas de telenovelas brasileiras, tanto dentro do contexto da trama quanto em relação às demais protagonistas e, ainda, em relação ao contexto brasileiro na época de exibição das tramas.

Em outras tramas analisadas, além de tratar-se de representações de mulheres não brancas, são, ainda, mulheres pobres, trabalhadoras da área de serviços e moradoras de favelas. Nesses casos, sobressaem, em suas representações, como marcadores de desigualdades, categorias como gênero, raça, classe social e geolocalização (Carrera, 2021). Para a análise de eventos que reforçam esses marcadores, partimos de uma perspectiva interseccional.

O conceito de interseccionalidade, cunhado por Kimberlé Crenshaw (1989), caracteriza as diversas opressões, sistematizadas e intimamente ligadas, de gênero, classe social, raça, entre outras, que se sobrepõem às mulheres não brancas. Essas categorias tanto são constituintes da identidade quanto são marcadores de diferenças, preconceitos e violências (também sociais).

Conforme descreve Crenshaw, as mulheres de cor estão em diferentes situações, seja econômica, social ou politicamente. Elas estão em, pelo menos, dois grupos subordinados (mulheres e negros) que, frequentemente, seguem agendas políticas conflitantes. Por isso, há a necessidade de uma mirada específica para essas mulheres. As opressões que atingem essas mulheres não operam de forma isolada, mas estão interligadas, complexificando sua posição de marginalizadas. Essas perspectivas ganham força na década de 1990, principalmente com o feminismo negro. Como pontuam Díaz-Benitez e Mattos (2019, p. 67):

A reflexão sobre o cruzamento ou a intersecção (como a área compartilhada por diferentes conjuntos) entre gênero, raça e classe pautou os importantes debates que inauguraram o que hoje se convencionou chamar de feminismos interseccionais, desdobrando-se na análise de diversas outras categorias. A análise interseccional privilegia a discussão de experiências e vivências que articulam categorias que, historicamente, foram conceituadas isoladamente (como, por exemplo, quando pensamos o gênero sem darmos atenção aos marcadores raciais, ou de classe, que atravessam determinada experiência).

Embora o conceito tenha sido sistematizado por Crenshaw, diversas reflexões a respeito da mulher negra na sociedade já haviam sido realizadas por intelectuais e militantes negras nos anos 1970 e 1980. No Brasil, nomes como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Edna Roland e Luiza Bairros tiveram produções

importantes que influenciaram o pensamento feminista negro (Lima, 2021), ainda que não tenham tido o mesmo reconhecimento naquele período.

Nas telenovelas analisadas, podemos ver, por um lado, alguns movimentos que levaram a apagamentos do debate racial nas tramas — sendo a temática pouco desenvolvida, diluída ou silenciada nas vivências de mulheres negras. Por outro lado, também houve um reforço de certos estereótipos. Nos casos de Morena, Regina, Tóia e Bibi, personagens que viveram em favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, vemos algumas aproximações e repetições na estruturação das personagens – mesmo tratando-se de narrativas diferentes e “inéditas”, criadas por autores distintos.

A nossa análise está baseada nessas estruturas que, por um lado, demonstram os atravessamentos de opressões, bem como a ideia de uma narrativa em comum sobre mulheres não brancas e periféricas.

O primeiro capítulo de *Salve Jorge* mostra a rotina de Morena, jovem moradora do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, momentos antes da ocupação policial daquele território. A personagem desce de um ônibus, segurando a mão de um menino, quando começa um tiroteio. O confronto entre polícia e traficantes é retratado em uma mistura de imagens produzidas e interpretadas para a telenovela e imagens reproduzidas da transmissão realizada pela emissora, feitas durante o acontecimento real. Morena corre com a criança no colo, em meio aos tiros, chegando em casa e se escondendo abaixada com a criança nos braços. A trama reforça, a partir das sequências e em diversos momentos ao longo de sua exibição, um ideal de que o Complexo do Alemão, após anos de extrema violência devido ao tráfico de drogas e ao crime organizado que operava no território, havia sido “pacificado” com a ocupação das forças policiais e do Estado (a história começou a ser exibida em outubro de 2012, quase dois anos após a ocupação).

Já à noite, Lucimar (Dira Paes), mãe de Morena, chega em casa, e as duas mulheres comentam o acontecimento. Alguns pontos sobre a representação e a relação entre as duas podem ser levantados antes da reprodução das falas desse diálogo. Morena é uma jovem, pobre e favelada. No primeiro capítulo, é dito que a personagem tem 18 anos. Embora, em outros momentos, a atriz que a interpreta (Nanda Costa) possa ser lida como branca, em nossa análise a consideramos como não branca. O próprio nome da personagem, “Morena”, já indica que a opção, ao retratar uma protagonista moradora de favela do Rio de Janeiro, não se daria por uma mulher branca. No entanto, também não foi um papel dado a uma atriz negra. Cabe destacar que a palavra “morena” é usada constantemente no Brasil como um eufemismo em relação a pessoas negras de pele mais clara. Para Bento:

A dificuldade de nomear os negros, enquanto tais, é frequente em nossa sociedade, e muitas vezes ocorre entre os próprios negros. Todos aprendemos que não é educado falar sobre cor no Brasil principalmente se a cor for preta... Assim surgem diferentes categorias: morenos, mulatos e outras (Bento, 2002, p. 94).

A personagem é filha de Lucimar, interpretada por Dira Paes, atriz nortista, com fortes traços indígenas. Não se sabe quem é o pai da personagem, filha de mãe solo. Morena ainda “repete” as vivências de sua mãe: filha de uma mãe solo, criada sem a figura paterna, Morena também engravida na adolescência, tendo seu filho aos 14 anos e sendo abandonada pelo pai da criança ainda durante a gravidez (além do abandono paterno, ela briga diversas vezes para receber o valor da pensão, que o pai deve pagar para a subsistência da criança). A vida no morro também é uma herança, já que mãe e filha cresceram no Complexo do Alemão. Por fim, a repetição da profissão, uma vez que Lucimar, diarista, consegue um emprego para que Morena sirva café na empresa de um de seus patrões, para quem trabalha há anos.

Apesar de “repetir” a profissão de doméstica da mãe, Morena não se mostra conformada com a situação em que está inserida. Já durante o baile funk, comenta com uma amiga sobre o novo emprego.

Morena: Você viu o emprego que minha mãe arranhou pra mim, Sheila? Lavar louça, servir cafezinho. [...] Sem estudo fica difícil “mermo” arranjar o que preste, né? Tão pedindo até diploma pra balconista agora. Tem que pegar o trampo que aparece.

Como salientado nesse diálogo e em outros momentos da narrativa, Morena não chegou a concluir os estudos por ter engravidado na adolescência. A gravidez precoce é uma das principais causas do abandono escolar no Brasil e na América Latina. De acordo com estudo da Fundação Abrinq, quase 30% das mulheres que foram mães na adolescência, com até 19 anos, não concluíram sequer o ensino fundamental. A vida de Morena é uma trama de pobreza, com poucas oportunidades de ascensão social, ainda que se trate de uma representação de mulher trabalhadora, que tem como sonho dar uma vida melhor para o filho e a mãe.

Após a ocupação do Complexo do Alemão por forças armadas, Morena se apaixona por Théo, capitão da Cavalaria do Exército, com quem vive um relacionamento de idas e vindas, marcado, principalmente, pelas diferenças entre os personagens (um homem de classe média e militar e uma jovem — cabe lembrar que Morena tem 18 anos, enquanto o ator que interpreta Théo, Rodrigo Lombardi, tinha 36 anos no início da trama — moradora da favela ocupada). Nessa narrativa, entra Áurea (Suzana Faíni), mãe do personagem que, repetidamente, reforça o incômodo com a presença de Morena, já que não a considera com a mesma educação e “nem é do mesmo ambiente” que o filho.

Morena foi copeira, serviu cafezinho para o patrão rico e, acreditando ser uma oportunidade de juntar dinheiro rápido para pagar as dívidas da mãe, faz um teste, com uma amiga, para trabalhar como dançarina no exterior — a personagem não era dançarina profissional, mas fez um teste para trabalhar como tal em outro continente, reforçando o estereótipo de brasileiras, bonitas e jovens, atreladas ao carnaval e ao samba. Apesar de não passar no “teste”, é convidada para trabalhar como atendente

em uma lanchonete em Istambul, ganhando 1.500 dólares por mês, por três meses. Termina com Théo e viaja para a cidade turca, quando descobre que havia caído em uma rede de prostituição. Embora não sejam mostradas explicitamente cenas em que Morena é obrigada a ter relações com clientes, após um tempo, dá-se a entender que acaba submetida à situação.

Morena cumpre uma trajetória de heroína na trama. Após ser vítima de tráfico internacional e prostituição, a protagonista se junta à polícia para ajudar a desfazer a quadrilha e libertar as mulheres traficadas (já no fim da trama, eram mulheres cis, trans e homens gays).

Se Morena se relaciona com um policial, outra moradora de favela, Tóia (Vanessa Giácomo), inicia a trama indo buscar o noivo preso há quatro anos em uma penitenciária: “Eu vou dormir com o Juliano, mãe. Depois de quatro anos, numa cama de verdade”.

Embora seja inocente, o noivo da personagem, Juliano (Cauã Reymond), é preso e condenado, acusado de aliciar crianças e adolescentes para o tráfico de drogas – uma vivência que outros pares românticos ou outras protagonistas que não vivem em favelas não experienciam. Assim como Morena, Tóia é interpretada por uma atriz que, a depender do contexto e do interesse da emissora, atua em papéis de mulheres brancas ou não brancas: Vanessa Giácomo viveu sua primeira protagonista interpretando Zulmira, personagem principal de *Cabocla* (2004), título que remete a descendentes de indígenas e brancos.

A personagem, que vive em um barraco simples na comunidade, é filha de professora, Djanira (Cássia Kis). O namorado, ex-lutador e professor de luta, enfrenta uma série de dificuldades para se restabelecer financeiramente após conseguir a liberdade. Tóia atua como gerente de uma boate ambientada no Morro da Macaca, comunidade fictícia que retrata uma favela do Rio de Janeiro após ações de pacificação (e que mostra, inclusive, turistas fazendo excursões ao morro para “conhecer a realidade” de uma favela).

Tóia e a família utilizam o Sistema Único de Saúde. Recorrem a ele quando Djanira passa mal, no início da trama, e precisa de uma cirurgia de urgência. Assustada com a possibilidade de a mãe morrer na fila por uma cirurgia eletiva, retira dinheiro do cofre do seu local de trabalho para pagar o procedimento na rede particular. Embora tenha cometido um crime, é uma protagonista considerada “do bem”, tendo o ato justificado pelo desespero. É presa pelo furto, mas solta poucos dias depois, respondendo por esse crime em liberdade.

Já adulta, descobre-se herdeira de uma grande fortuna, vinda da patente de uma fórmula de remédios desenvolvida pelo pai, morto no início da trama por uma facção criminosa. Devido à sua vivência na favela fictícia e proximidade com integrantes dessa mesma facção (além da grande quantia de dinheiro herdada), seria vítima outras vezes da organização criminosa. Após se juntar à polícia e ajudar no desmembramento da organização, tem seu final feliz.

Mesmo rica, após uma passagem de tempo, uma Tóia, no último capítulo, vive em uma casa pequena, na mesma favela em que cresceu. Apesar de poder ter uma vida de luxo, segue uma rotina simples de mãe de família. O dinheiro que ganha é utilizado na própria comunidade, inaugurando um hospital filantrópico para os moradores do morro.

Morena e Tóia cresceram na favela. Já Regina (Camila Pitanga) se viu obrigada a viver em uma após uma série de revezes em sua narrativa de introdução: assassinato do pai, gravidez precoce, doença cardíaca da mãe, crise financeira. Na primeira fase, iniciada em 2005, Regina é uma jovem que trabalha de dia como garçonete em um clube e faz cursinho pré-vestibular à noite. Seu sonho era fazer faculdade de medicina. O sonho já é mostrado como algo bem distante da realidade de uma jovem negra e pobre.

Regina passa por uma série de acontecimentos relevantes. Descobre-se grávida e é deixada pelo então namorado. É aprovada no vestibular de medicina, porém, em uma universidade particular. Sua mãe é diagnosticada com uma grave doença cardíaca, com a necessidade de um transplante. O pai é morto (por Beatriz, interpretada por Glória Pires) em um assalto forjado. Essa série de ocorrências a faz deixar de lado o sonho de ser médica – assim como Morena, um dos principais motivos que levaram Regina a abandonar os estudos foi a maternidade, que a fez assumir novas responsabilidades, como, por exemplo, o sustento da família.

Com dificuldades financeiras, Regina e a família passam a morar no Morro da Babilônia. Com a passagem do tempo, a personagem trabalha em uma barraca na praia e, mais tarde, consegue a licença para ter sua própria barraca na prefeitura. Já namorando Vinícius (Thiago Frago), branco, assim como Morena, é rejeitada pela mãe do namorado, Olga (Lu Grimaldi), que afirma que Regina não é “mulher para o filho”, ao contrário da ex-esposa branca de classe média. A “rival” nessa trama, Cris (Tainá Müller), arma constantemente situações contra Regina que a levam à cadeia.

Regina é presa três vezes ao longo de *Babilônia*. Primeiro, por agredir Inês (Adriana Esteves) em uma briga. Em seguida, são duas armações forjadas por Cris. A vilã paga para esconderem uma arma ligada a bandidos na areia da área da barraca de Regina na praia e faz uma denúncia anônima à polícia. Após o flagrante e a ida de Regina para a prisão, a mulher perde a licença do negócio. Logo em seguida, também a mando de Cris, Wolnei (Peter Brandão), jovem que frequenta a casa de Regina, coloca drogas na mochila de sua filha Júlia (Sabrina Nonata). Na descida do morro, levando a filha para a escola, a personagem é parada e revistada pela polícia, que encontra o pacote. Mãe e filha são levadas para a delegacia.

O episódio ainda leva a uma futura condenação de Regina por tráfico de drogas e à perda da guarda da filha (situação revertida com a ajuda do namorado e da amiga, que são advogados). Os eventos ocorridos com Regina não foram registrados com as outras protagonistas da trama (rica ou de classe média alta), nem são prisões recorrentes em outras protagonistas, uma vez que são acusações de

ligação justamente com o tráfico de drogas, direcionadas a uma mulher negra, mãe solo e moradora de favela. Essas vivências incluem, ainda, ver a filha, uma criança negra, tendo a mochila revistada por policiais ao ir para a escola (violência sofrida pela mãe e, principalmente, pela criança).

Já Fabiana/Bibi Perigosa se envolve de fato com uma quadrilha criminoso. Ainda que não tivesse maior poder aquisitivo, Bibi vivia em bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, em casas de aluguel típicas da classe média. A princípio, é enganada pelo marido, Rubinho (Emílio Dantas), que passa a integrar o tráfico em um morro do Rio de Janeiro. Ao descobrir o envolvimento, a princípio rejeita a possibilidade, mas é “seduzida” pelo dinheiro proporcionado. Ela sobe o morro deslumbrada com os luxos proporcionados pelo dinheiro vindo do tráfico. De manicure a “mulher de traficante”, ganha do marido uma casa no morro equipada com objetos que não teria acesso anteriormente, digna de seu novo posto de “baronesa do pó”.

Ao envolver-se com o crime, Bibi é uma protagonista que pega em armas, sendo uma das criminosas. Alimenta uma rixa com a outra protagonista da trama, Jeiza (Paolla Oliveira), policial que atua no combate ao tráfico na favela. Já Bibi é a protagonista que tem envolvimento próximo com bandidos, convivendo e se tornando amiga deles. Presencia operações e confrontos entre a Polícia Militar e traficantes na favela — estando ao lado dos bandidos, em oposição à outra protagonista da trama.

Ainda assim, o envolvimento de Bibi com o tráfico de drogas é justificado pelo grande amor que nutria pelo marido. Ao fim da trama, e com a morte do ex-marido em uma operação policial, arrepende-se do envolvimento com o tráfico e se entrega à polícia. É presa e cumpre pena referente aos crimes cometidos.

Diferentemente das outras personagens moradoras de morros e favelas do Rio de Janeiro, não retorna para o local ao fim da trama. Retoma uma vida de classe média alta, forma-se em um curso superior de Direito e se distancia do passado representado na trama.

As diversas opressões e condições de vida dessas personagens as levaram a exercer funções de serviço, atribuídas, no Brasil, principalmente a mulheres negras e pobres, como garçonetes, copeiras, faxineiras, manicures e até prostitutas. Além disso, são personagens que também reforçam a representação da heroína forte e trabalhadora, que se empenha para dar uma vida melhor para si e para sua família (mesmo que isso as leve a cometer crimes, menores ou mais graves).

### Considerações finais

Esta é uma década em que se “inovaram” as representações de mulheres protagonistas, com mulheres negras ganhando papéis de destaque — após quatro décadas de representações brancas, ou de mulheres brancas interpretando outras etnias, comumente consideradas “exóticas”. No entanto, como nos atentamos no primeiro eixo do trabalho, a manutenção do privilégio branco segue nas narrativas ficcionais. A branquitude segue como um ideal e valor social, em um país cujo longo

período de escravidão foi uma das bases de nossa formação social e econômica (Pinho, 2021). Mulheres brancas e mestiças mais claras ainda predominam nas representações, bem como têm os melhores trabalhos e possibilidades, enquanto trabalhos “subalternos” estão associados a mulheres mais fortemente racializadas.

As representações de mulheres não brancas (negras e mestiças que protagonizaram tramas no período analisado) tiveram trajetórias perpassadas por questões associadas à raça. Independentemente da classe social que ocuparam, foram vítimas de racismo (quer intencionalmente pelo autor, em uma busca por promover o debate sobre o tema, ou por reproduzirem contextos de subalternidade, por muito tempo considerados “normais” ou sutis). Materializa-se, por exemplo, em uma negra, de joelhos, recebendo um tapa na cara de uma mulher branca de olhos claros e traços europeus, quatro dias antes do feriado que celebra a Consciência Negra no Brasil (a cena foi ao ar em 16 de novembro de 2009).

Protagonistas negras ricas, ainda, estão cercadas por um núcleo de personagens majoritariamente brancos. Ao mesmo tempo em que podemos atribuir novos sentidos — que se afastam do que foi encontrado por Araújo (2004), que observou a predominância de representações negras associadas à pobreza e à criminalidade — às representações dessas mulheres, elas seguem como um índice de que a exceção torna mais evidente que há uma regra: a predominância de brancos em espaços de poder e dinheiro. Às outras, restam opressões e falta de condições financeiras. Predominam as funções de serviço (exercidas, historicamente, por mulheres negras e pobres).

Elas também reiteram o ideal de meritocracia, demonstrando que, com esforço e dedicação, conseguem superar obstáculos e ter uma vida vista como digna.

As personagens representam possibilidades de narrativas em um dado marco temporal. Foram analisadas tramas da primeira década imediatamente à exibição de uma protagonista negra nas telenovelas das 21 horas. Suas rupturas e continuidades ainda reverberam e apresentam novos caminhos possíveis para as ficções seriadas do contexto brasileiro.

## Referências

ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

ARAÚJO, J. Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300016>

BENTO, M. A. S. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) — Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós*, v. 24, 2198, 2021. <https://doi.org/10.30962/ec.2198>

CORRÊA, L. G.; GUIMARÃES-SILVA, P.; FURTADO, L.; BERNARDES, M. Entre o interacional e o interseccional: Contribuições teórico-conceituais das intelectuais negras para pensar a comunicação. *Eco-Pós*, v. 21, n 3, p. 147-169, 2018. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/20198](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20198). Acesso em: 15 abr. 2025.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, 8, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. E.; MATTOS, A. Interseccionalidade: zonas de problematização e questões metodológicas. In: SIQUEIRA, I. R. et al. (org.). *Metodologia e relações internacionais: debates contemporâneos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019. v. 2. p. 67-94.

GRAVIDEZ precoce é uma das principais causas de evasão escolar, diz estudo. *Portal G1*, Rio de Janeiro, 22 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/04/22/gravidez-precoce-e-uma-das-principais-causas-da-evasao-escolar-diz-estudo.ghtml>. Acesso em: 23 fev. 2025.

GRIJÓ, W. P.; SOUSA, A. H. F. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. *Estudos em Comunicação*, n. 11, p. 185-204, 2012.

LIMA, B. C. *Nós não vamos sucumbir: o acontecimento noventa anos de Elza Soares*. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

PINHO, P. S. “A Casa Grande Surta Quando a Senzala Aprende a Ler”: Resistência Antirracista e o Desvendamento da Branquitude Injuriada no Brasil. *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 13, n. 1, p. 32-55, 2021. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13085>

SCHUCMAN, L. V. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Tese (Doutorado em Psicologia Social) — Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOVIK, L. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Submetido em: 15 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025



## **Crítica de cinema e realização cinematográfica: considerações sobre documentários de Kleber Mendonça Filho<sup>1</sup>**

## **Film criticism and filmmaking: considerations on documentaries by Kleber Mendonça Filho**

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

- 
- 1 Uma versão anterior deste texto foi apresentada no IV Simpósio da Rede Metacrítica, que ocorreu na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em Mariana (MG), em 28 e 29 de novembro de 2024.
  - 2 Professor Adjunto vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3803-9846>. E-mail: [sampaiva@uol.com.br](mailto:sampaiva@uol.com.br).

**Resumo**

Este texto propõe uma reflexão sobre documentários de Kleber Mendonça Filho, a saber, *Crítico* (2008) e *Retratos fantasmas* (2023), percebidos como complementares em termos de uma compreensão sobre crítica de cinema e realização cinematográfica. Nesse sentido, algumas hipóteses são investigadas, por exemplo, a ideia de que esses filmes são reveladores da autoria de Kleber Mendonça Filho tanto em sua formação como crítico quanto em seu trabalho como diretor de filmes.

**Palavras-chave**

crítica de cinema; realização cinematográfica; autoria.

**Abstract**

This article proposes a reflection on documentaries by Kleber Mendonça Filho, namely *Crítico* (2008) and *Retratos fantasmas* (2023), perceived as complementary in terms of an understanding of film criticism and filmmaking. In this sense, some hypotheses are investigated, for example, the idea that these films reveal the authorship of Kleber Mendonça Filho both in his training as a critic and in his work as a film director.

**Keywords**

film criticism; filmmaking; authorship.

**Crítico**

No início do seu livro sobre *A análise do filme*, Aumont e Marie (2009) propõem reflexões sobre o papel do crítico de cinema em face de várias de suas funções, tais como informar, estabelecer juízos de valor e promover uma obra. Falam da aproximação do crítico à cinefilia de várias tendências, às vezes de viés mais fetichista (própria à elegia do *star system*, por exemplo); outras vezes em perspectiva mais analítica, interessada na dimensão propriamente artística dos filmes analisados. Apontam o papel pedagógico do crítico na formação do público, em razão de sua atuação ora em publicações da grande imprensa, ora em revistas especializadas. Ficam também atentos ao momento no qual o crítico se torna um analista, passando a produzir discursos resultantes de observações mais alentadas acerca do texto fílmico, de sua narrativa, das articulações audiovisuais, dos efeitos sobre os espectadores, das formas, dos estilos. André Bazin, “ensaísta disfarçado de

jornalista” (Aumont; Marie, 2009, p. 13), é um emblema desta tendência, tendo sido um dos fundadores da *Cahiers du cinéma*, a célebre revista de crítica cinematográfica que, a partir dos anos 1950, lançou a *política dos autores*. Como nos informa Bernardet (1994, p. 9) em seu livro *O autor no cinema*: “Os autores da proposta foram jovens críticos que pouco depois se tornariam realizadores famosos, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze, expoentes da *Nouvelle Vague*”. Ainda nos anos 1950 e desde então por diante, serão lançados seus primeiros filmes: *Nas garras do vício* (Chabrol, 1958), *Os incompreendidos* (Truffaut, 1959), *Acossado* (Godard, 1960).

Quando então pensamos nessa relação entre crítica e realização cinematográfica, é sintomático que a política dos autores tenha se voltado eminentemente ao papel do diretor do filme compreendido como o autor no cinema. E é justamente sobre esta passagem do crítico a realizador, no caso, diretor, que se coloca a questão fundamental deste artigo voltado à obra de Kleber Mendonça Filho, mais precisamente a partir do filme *Crítico* (2008), seu primeiro longa-metragem, e também de *Retratos fantasmas* (2023), um dos seus filmes mais recentes.<sup>1</sup>

Começando por *Crítico*, o documentário foi realizado ao longo de aproximadamente uma década (1998 a 2007), período no qual Kleber Mendonça Filho, atuando como crítico de cinema e cobrindo festivais em vários países do mundo (Brasil, Alemanha, Argentina, Eslováquia, Espanha, Estados Unidos, França e Portugal), entrevistou sobretudo diretores e críticos, que refletem, em seus depoimentos, acerca do que pensam sobre a relação entre crítica e realização cinematográfica. Então, minhas perguntas primeiramente direcionadas ao filme *Crítico* são: qual a visão que emerge em seu discurso sobre crítica de cinema? Como pensar o papel da crítica de cinema em relação aos críticos que se tornam realizadores de filmes? Como estas questões repercutem na filmografia de Kleber Mendonça Filho, em especial, em seu documentário *Retratos fantasmas* (2023), no qual ele apresenta uma reflexão retrospectiva de sua obra?

Circunscrevendo tais questões, a primeira hipótese que se coloca diz respeito à ideia de autoria. Como dito, a relação entre crítica e realização cinematográfica na perspectiva do *autor* tem momentos emblemáticos. Em seu referido livro *O autor no cinema*, Bernardet (1994) organizava a discussão de modo a perceber um “domínio francês” nos anos 1950, com a *Cahiers du cinéma* e a *Nouvelle Vague*, mas também um “domínio brasileiro” nos anos 1950 e 1960, destacando nomes como Rubem Biáfora, B. J. Duarte, Antônio Moniz Vianna, Francisco Luís de Almeida Salles, Walter Hugo Khouri, Paulo Emilio Salles Gomes, Gustavo Dahl, Glauber Rocha, tratando de demarcar aproximações e distanciamentos entre franceses e

1 Cabe observar que, no momento em que este texto foi escrito, *Retratos fantasmas* era o último filme de Kleber Mendonça Filho, antes de *O agente secreto* (2025), que até então não fora lançado, mas tinha sido selecionado para o Festival de Cannes, onde efetivamente ganhou os prêmios de Melhor Direção (Kleber Mendonça Filho) e Melhor Ator (Wagner Moura).

brasileiros em termos de suas compreensões sobre autoria, tendo como um dos principais parâmetros de comparação, por um lado, a *Nouvelle Vague* e, por outro, o próprio Cinema Novo brasileiro.

No caso do Brasil, dos críticos mencionados, alguns efetivamente tornaram-se realizadores, dentre todos certamente destacando-se Glauber Rocha, tanto por sua produção publicada em vários jornais tais como o *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia*, *Jornal da Bahia*, *Jornal do Brasil*, e mesmo em livro, como *Revisão crítica do cinema brasileiro* (lançado em 1963), como também por sua ampla filmografia que, como sabemos, inclui títulos fundamentais tais como *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *O leão de sete cabeças* (1970), entre outros, até *Idade da terra* (1980), seu último filme.

Em *Crítico*, dentre as tantas menções à *Nouvelle Vague* e ao Cinema Novo trazidas à discussão pelos entrevistados, uma sequência diz justamente respeito a Glauber Rocha. O crítico Michel Ciment, de *Positif*, relembra sua amizade com o cineasta brasileiro, esclarecendo que depois se distanciaram por discordância de opiniões quanto aos últimos filmes do realizador em questão. Nas palavras de Ciment (*apud Crítico*, 2008, 1:09:24):

Eu tinha feito o prefácio de *Terra em transe* para o *L'Avant-scene du cinéma* [...] mas, a partir de *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, eu parei de gostar de seus filmes. Eu achei que ele chegou a um impasse e falei para ele. No início ele aceitou minhas críticas, nos correspondemos, mas depois ele ficou furioso porque não gostei nem um pouco de *Idade da terra*.

Percebemos assim que críticos e cineastas têm suas concepções acerca dos filmes, as quais nem sempre convergem. Mas o que acontece quando o crítico se refere a seus próprios filmes? Parece provável que então resultem teorias do cineasta possivelmente reconhecíveis em seus próprios filmes. Segundo Jacques Aumont (2004) “teorias dos cineastas” emergem na fricção entre textos e filmes, e vice-versa, mas também podem emergir exclusivamente dos filmes.

não há tanto pensamento em Murnau, que não deixou nenhum texto teórico, em Lubitsch, que fundiu suas reflexões no molde jornalístico, em Resnais, que sempre se recusou a comentar seu trabalho, quanto em Ruiz, que é filósofo, em Rohmer, que se tornou historiador da arte e musicólogo, em Godard, que quis fazer o empreendimento histórico e estético do século? (Aumont, 2004, p. 10).

Com tal premissa, vamos observar o filme *Crítico*, atentos de antemão ao que a obra poderá dizer acerca das teorias do seu autor, que se reconhece enquanto tal, como percebemos já desde os créditos iniciais: “Filme – Kleber Mendonça Filho” (*Crítico*, 2008, 00:23). Os créditos finais vão reiterar a concepção da obra, que o diretor dedica à sua mãe, da seguinte forma: “Para minha mãe Joselice, que sempre me falava de História Oral” (Mendonça Filho *apud Crítico*, 2008, 1:12:22).

Convém lembrar que Kleber Mendonça Filho nasceu em Recife, em 22 de novembro de 1968. Formou-se em jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco. Atuou como crítico de cinema em publicações de perfis distintos desde, por exemplo, o *Jornal do Commercio*, de grande circulação na cidade, até criar o seu próprio site, o CinemaScopio (que é também o nome de sua produtora). Em Recife, ele foi responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco por quase duas décadas. Criou e é diretor artístico da mostra Janela Internacional de Cinema do Recife.<sup>2</sup> Atualmente, é também coordenador de cinema e curador do Instituto Moreira Salles, em São Paulo.

Enquanto diretor, sua filmografia inclui filmes bastante conhecidos, inclusive, graças à grande repercussão que alguns obtiveram em festivais internacionais, sobretudo o Festival de Cannes. Em sua trajetória na realização constam curtas-metragens, tais como *Homem de projeção* (em codireção com Elissama Cantalice, 1992), *A menina do algodão* (em codireção com Daniel Bandeira, 2003), *Vinil verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de sexta, manhã de sábado* (2006) e *Recife frio* (2009). Há os renomados longas de ficção: *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (em codireção com Juliano Dornelles, 2019). E também os documentários de longa-metragem, *Crítico* (2008) e *Retratos fantasmas* (2023), nossos principais objetos de análise, que se constituem, eis minha hipótese, como um díptico, no qual a dimensão autoral pode ser percebida em diferentes concepções, por um lado, no sentido decorrente da política dos autores, como estamos discutindo, mas, por outro, também no âmbito de uma “escrita de si” (Foucault, 1992), aspecto que pretendo demonstrar mais adiante.

### A dimensão artística da crítica de arte na perspectiva autobiográfica

De início, podemos observar como o crítico-cineasta Kleber Mendonça Filho, na altura da realização de *Crítico*, percebe diferenças, mas principalmente semelhanças entre as duas formas de escrita, a saber, a escrita bibliográfica do crítico e a escrita audiovisual do diretor de filmes. Quero destacar, no âmbito das aproximações, o caráter artístico a ser possivelmente considerado em ambas. Nesse sentido, apresentando o filme *Crítico* (por ocasião de uma exibição desse documentário no canal *Curta!*), Kleber Mendonça Filho dizia o seguinte:

O realizador e o crítico estão muitas vezes em lugares opostos. O realizador faz filmes. O crítico vê os filmes e, a partir dos filmes, ele ou ela tem que chegar a um texto que deve ser minimamente interessante como jogo de palavras, como literatura quase. E isso traz tensões. São tensões pessoais, tensões humanas. Tem a ver com ego. Tem a ver com reconhecimento, não só do realizador mas também por parte do próprio crítico (Mendonça Filho *apud* *Curta!* [...], 2015).

2 A Jornada Internacional de Cinema do Recife chegou, em novembro de 2024, à sua 15ª edição.

Assistindo ao filme *Crítico*, já nas primeiras cenas nos deparamos com uma chave para compreender essa ideia de crítica como obra artística construída em uma dimensão autobiográfica. Vem depois dos créditos iniciais e do pequeno prólogo no qual a montagem relaciona vários trechos de materiais audiovisuais, tais como máquinas de imprensa imprimindo jornais em paralelo à montagem de filmes numa moviola, projeção de filmes, publicações digitais na internet, vozes recortadas sobre imagens de salas de cinema com telas e público, etc., até que o ritmo mais acelerado vai diminuindo para *slow motion* e, sobre uma imagem de um gato que se equilibra na queda, vem a frase: “toda crítica é uma autobiografia” (*Crítico*, 2008, 2:11).

Vamos considerar a frase em seu contexto discursivo, lembrando que *Crítico* apresenta uma estrutura de montagem que se constitui eminentemente com depoimentos, falas nas quais importa principalmente a visão de muitos diretores de cinema acerca do que pensam sobre a crítica cinematográfica e, em contrapartida, o que pensam os críticos sobre o seu próprio trabalho e sobre sua relação com os cineastas e a indústria de cinema em seus diversos desdobramentos midiáticos, ou seja, a própria imprensa especializada em cinema, a relação com os produtores, festivais, etc.

São entrevistados muitos diretores, mas, proporcionalmente, nem tantos críticos e, menos ainda, atores, produtores e distribuidores<sup>3</sup>. Em cerca de 75 minutos, que é a duração do longa-metragem, há quase setenta entrevistados, dos quais aproximadamente 60% (ou seja, mais de quarenta pessoas) são diretores e diretoras de cinema. Esse maior interesse pelos realizadores é sintomático da transição do próprio crítico Kleber Mendonça Filho tornando-se cineasta no momento de realização de *Crítico*, projeto que está na fronteira dessa passagem (Mendonça Filho *apud* Curta! [...], 2015).

Também sobre a montagem em questão, observamos que, aos depoimentos, são intercalados trechos de outros filmes, inclusive filmes publicitários antigos, cujos direitos já estavam em domínio público (dado relevante para a economia da produção) e que funcionam inclusive para indicar a própria dimensão mercadológica historicamente implicada na promoção de um filme enquanto um produto a ser consumido pelo espectador<sup>4</sup>. A frase “toda crítica é uma autobiografia” surge sobre

3 Diretores: Tom Tykwer, João Moreira Salles, Elia Suleiman, Cláudio Assis, Sergio Bianchi, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Curtis Hanson, Bertrand Bonello, Walter Salles, Beto Brant, Andrucha Waddington, Nicolas Saada, Catherine Hardwicke, Roberto Gervitz, Fernando Meirelles, Katia Lund, Carlos Saura, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Jafar Panahi, Richard Linklater, Julian Schnabel, Hector Babenco, Bruno Barreto, Daniel Filho, Gus van Sant, Peter Farrelly, Daniel Burman, Alex la Iglesia, Caveh Zahadi, Costa Gavras, Luiz Carlos Lacerda, David Lynch (off), Phillip Noyce, Aki Kaurismäki, Karim Aïnouz, Jorge Furtado. Críticos: Michel Ciment, Pierre Murat, Deborah Young, Jérôme Garcin, Xavier Leherpeur, Eric Newhoff, Sophie Avon, Pedro Butcher, Eduardo Valente, Ruy Garnier, Ricardo Calil, Jaime Biaggio, Marcelo Lyra, Alain Riou, Hugo Sukman. Atores: Fernanda Torres, Samuel L. Jackson, Rodrigo Santoro. Produtor: Richard Evens (off). Distribuidor: Jean Thomas Bernardini.

4 Como materiais de arquivo incluídos na montagem de *Crítico*, os créditos trazem os seguintes títulos: *How you see it* (1937), Jam Handy Organization; *Behind the lens*, Jam Handy; *Journalism* (1940) Holmes (Burton) Films; *Cinema Miscellanea* (Prelinger Archives); *Let's go to the movies* (1938), AMPAS; *The American*

um desses trechos de material de arquivo. E no transcorrer da narrativa saberemos, mais adiante, que a frase é uma citação de Oscar Wilde (1854–1900), como informa, em seu depoimento, a atriz e escritora Fernanda Torres, uma das entrevistadas no filme *Crítico*.

A frase — “toda crítica é uma autobiografia” — é fundamental para a ideia de crítica que está em pauta no universo de Kleber Mendonça Filho. Seguindo para a investigação dessa hipótese, vamos descobrir que a citação é proveniente de Oscar Wilde (1957) em seu texto “*The critic as artist*” (“O crítico como artista”) publicado em 1891, em uma coletânea de diálogos filosóficos intitulada *Intentions*, traduzida para o português com o título *Intenções*.

Conforme esclarece o pesquisador Fábio Waki (2024), a proposta de Oscar Wilde de “crítica como arte” tem uma vasta gama de relações, que emerge no diálogo entre ele e alguns de seus interlocutores sobre o assunto, principalmente Walter Pater (1839-1894), para quem a função do crítico era “ver um objeto tal como ele realmente é”, e Matthew Arnold (1822–1888), para quem a função do crítico era “reconhecer suas impressões [do objeto criticado] tal como elas realmente são”. Em vez disso, conforme Waki esclarece, Oscar Wilde propõe:

da maneira cáustica e paradoxal que lhe é típica, que a função do crítico não é nem “ver um objeto tal como ele realmente é”, nem “reconhecer suas impressões tal como elas realmente são”, mas sim “ver um objeto tal como ele realmente não é” (Wilde *apud* Waki, 2024, p. 11).

Em outras palavras, para Wilde, a função do crítico é criativa e, mais ainda, é performativa. Em tal perspectiva, cabe ao crítico compreender como o objeto criticado o afeta, e transformar essa primeira compreensão sobre o primeiro objeto em inspiração ou matéria-prima para a criação de um objeto inteiramente novo (Waki, 2024, p. 11). O próprio Oscar Wilde exemplifica sua proposta nesse referido texto — “*The critic as artist*” — apresentando um diálogo entre dois personagens, Ernest e Gilbert, sendo este último o alter-ego do próprio Wilde, que afirma em determinado momento da discussão com seu interlocutor:

Gilbert: [...] É isto que a crítica mais elevada realmente é, o registro da alma de alguém. É mais fascinante do que a história, uma vez que se concerne apenas com alguém. É mais prazerosa do que a filosofia, uma vez que seu assunto é concreto e não abstrato, real e não vago. É a única forma civilizada de autobiografia, uma vez que não trata de eventos, mas dos pensamentos da vida de alguém; não com os acidentes físicos da vida relativos a ações e circunstâncias, mas com as disposições espirituais e as paixões imaginativas da mente (Wilde *apud* Waki, 2024, p. 18).

---

look, Jam Handy Organization; *Star Theater* (1902), American Mutoscope and Biograph Co.; *Safety through seat belts* (University of California); *The eyes and their care* (1941), ERPI Classrooms Films. Comerciais: *Colt 45 malt liquor* (1960), *Volswagem* (1960), *Goodyear* (1960), *Remington* (1948), *Band-aid* (1948). Imagens dos filmes: *O beijo amargo* (*The naked kiss*, Samuel Fuller, 1963), *São Paulo S.A.* (Luis Sergio Person, 1965), *A noite dos mortos vivos* (*The night of the living dead*, George Romero, 1968), *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002).

Ora, se considerarmos essa dimensão de Oscar Wilde retomada por Kleber Mendonça Filho, podemos depreender uma primeira resposta acerca das questões colocadas sobre *Crítico*, com base no próprio filme. Ou seja, trata-se de reconhecermos um movimento próprio do crítico que se forja cineasta, que faz do seu primeiro objeto um motivo para a criação de um segundo objeto recriado, ou seja, da crítica se faz um filme, que emerge na trajetória desse sujeito criador envolvido em uma relação artística e autobiográfica.

### O cineasta enquanto autor

“As disposições espirituais e as paixões imaginativas da mente”, como disse Wilde (Waki, 2024, p. 18), convergem em alguma medida com a política dos autores, que percebe o autor como o diretor que expressa uma “matriz”, marcas de sua autoria recorrentes nos filmes, como uma espécie de “metafísica” (Bernardet, 1994, p. 30). Lembremos, de todo modo, que os autores reconhecidos pelos críticos da *Cahiers du cinéma* foram diretores com quem os jovens críticos tinham interesse em dialogar, estabelecendo criteriosamente suas escolhas, com um caráter de cinefilia que se voltava à dimensão artística, deslocando para segundo lugar outras possibilidades, por exemplo, mercadológicas.

Embora *mercado* seja uma questão presente no discurso de *Crítico*, haja vista a inserção dos filmes publicitários na montagem, notamos, contudo, o interesse predominantemente artístico, perceptível na seleção dos entrevistados trazidos ao diálogo, assim como também nos próprios temas que emergem das perguntas do crítico-realizador (que permanece constantemente no espaço *off* do enquadramento) aos seus interlocutores (vistos no espaço *in* dos planos filmados).

Para lembrar alguns temas que ratificam a dimensão artística percebida no discurso fílmico, emergindo das entrevistas: a relação entre crítica e análise da obra de arte (Tom Tykwer); entre as linguagens visual e literária (Michel Ciment); contextos de produção artística (João Moreira Salles); o diálogo construtivo entre crítico e cineasta quando ambos se interessam pelos objetos artísticos (Elia Suleiman); crítica, autobiografia e arte a partir de Oscar Wilde (Fernanda Torres); aprendizado proporcionado pela crítica na formação dos cineastas (Curtis Hanson).

Tópico reiterado dentre todos, a reflexão sobre a revista *Cahiers du cinéma* entra em pauta a partir da consideração de alguns cineastas, que sempre surgem na entrevista com a indicação (*lettering*) de um filme de sua autoria. Assim, o cineasta francês Bertrand Bonello, por exemplo, surge na entrevista situado por seu filme *Le pornographe* (2001), dizendo que nunca estudou em uma escola de cinema, tendo sua formação se dado eminentemente com a leitura de críticas e o visionamento dos filmes correspondentes, destacando justamente publicações como a *Cahiers du cinéma*, por sua grande tradição na França.

Por sua vez, Walter Salles (*Central do Brasil*, 1988) também aproxima as relações entre crítica e teoria a partir da revista francesa, inclusive chamando a atenção de sua importância no aspecto geracional, dizendo o seguinte:

Godard, Truffaut, Rohmer são caras que escreviam na *Cahiers du cinéma* e que de uma certa forma teorizaram sobre o que deveria ser a *Nouvelle Vague* antes de fazer a *Nouvelle Vague* acontecer. Ou seja, eu sou de uma geração que acha que a crítica pode ajudar a pensar o cinema, não somente o cinema presente feito pelos cineastas que estão ali trabalhando, mas pode anunciar ainda um movimento futuro (Walter Salles *apud* Crítico, 2008, 13:46).

Outro aspecto da dimensão autoral, no caso, a *subjetividade* refletida na obra do autor, aparece no depoimento de Ricardo Calil, crítico que à época de sua entrevista não tinha ainda se lançado na carreira como realizador, o que se concretizou a partir de seu filme *Uma noite em 67* (em codireção com Renato Terra, 2010), seguido por outras produções. Calil destaca a dimensão de subjetividade referindo-se especialmente ao trabalho do crítico que “passa por uma geografia política afetiva de relações com outros críticos [...], a crítica é marcada muito por nossa subjetividade e pelo confronto dessa subjetividade com uma opinião alheia” (Ricardo Calil *apud* Crítico, 2008, 29:55).

Outro fator de subjetividade a ser considerado diz respeito ao próprio cinema pernambucano do qual Kleber Mendonça Filho se tornou um dos principais representantes. No caso de *Crítico*, consideramos as presenças, por exemplo, de Paulo Caldas e Marcelo Gomes especialmente na cena (*Crítico*, 2008, 10:44) de apresentação do filme *Deserto Feliz* (dirigido por Paulo Caldas e roteirizado em parceria com Marcelo Gomes, Manuela Dias e Xico Sá, 2007) em sessão especial no Festival de Berlim. Posteriormente, como se sabe, filmes do pernambucano Kleber Mendonça Filho foram selecionados para competição em importantes festivais da Europa, sobretudo o Festival de Cannes, dado significativo do reconhecimento internacional de seu cinema, que traz como uma de suas marcas autorais justamente a referência à cidade de Recife e ao estado de Pernambuco.

*O som ao redor*, por exemplo, apresenta uma narrativa situada no bairro de Setúbal, em Recife, onde os conflitos dos moradores locais refletem tensões ancestrais da “casa-grande e senzala” (Freire, 1975) transpostas do campo para a cidade. A esse respeito, Kleber Mendonça Filho, em seu depoimento para o filme *Passagens: o cinema brasileiro entre mídias, tempos e espaços* (Lúcia Nagib, Samuel Paiva, 2019), afirma o seguinte: “Nós somos da cidade, mas o engenho está na cidade. É muito fácil você sentir a cultura da cana-de-açúcar na vida moderna, nas relações de trabalho, nas relações um pouco ríspidas, numa certa mentalidade empresarial que tem em Pernambuco” (Mendonça Filho *apud* Passagens, 2019, 1:29:45).

Por sua vez, *Aquarius*, que estreou em sessão na 69ª edição do Festival de Cannes na competição à Palma de Ouro, relaciona-se, entre outras possibilidades,

com o fato de que a protagonista, Clara (interpretada por Sônia Braga), não por acaso, é uma *crítica* de música envolvida em uma batalha imobiliária que envolve o prédio onde ela mora, no bairro de Boa Viagem, em Recife.

*Bacurau* já no título remete ao apelido do último ônibus que circula na madrugada no Recife, mas diegeticamente diz respeito a uma cidade interiorana que traz marcas da cultura sertaneja, como percebemos pelas alusões aos cangaceiros que circulavam pelo sertão do Nordeste no século XX, deixando marcas remissivas que hoje estão nos museus, contudo permanecendo presentes como referência de resiliência contra os poderosos do século XXI, quando o poder se torna eminentemente relacionado à tecnologia da internet. *Bacurau* efetivamente ganhou o prêmio do júri no Festival de Cannes de 2019.

### **Retratos fantasmas**

A hipótese de que os dois documentários de Kleber Mendonça Filho — *Crítico* e *Retratos fantasmas* — complementam-se apontando para a dimensão autoral de sua obra como um todo vem também da percepção da subjetividade do diretor reiterada nesses filmes, além do fato de que ambos têm o mesmo tema em relação, a saber, crítica e autocrítica. O próprio Kleber encarrega-se de demonstrar tal hipótese em *Retratos fantasmas*, colocando-se em primeira pessoa, explicando a relação entre sua vida e obra, como uma autocrítica. Ou seja, a dimensão autobiográfica que identificamos em *Crítico* recoloca-se em *Retratos fantasmas*, agora como autocrítica e autoperformance, na medida em que o próprio diretor está em cena, discutindo o seu próprio cinema.

Também produzido pela CinemaScópio, com participação de outras empresas coprodutoras, *Retratos fantasmas* começa identificando fotos do bairro de Boa Viagem, do fotógrafo Alcir Lacerda, cujas fotografias também aparecem em outros filmes anteriores do diretor. O material de arquivo nos dá a ver a famosa praia do Recife em tempos diversos, as mudanças promovidas no tempo sobre um mesmo lugar sendo uma das matrizes do cineasta: “E nesses anos todos, eu fui aprendendo como o tempo vai alterando os lugares”, diz ele (*Retratos*, 2023, 8:15). Suas referências familiares também são recorrentes. A família de Kleber Mendonça Filho viveu nas imediações de Boa Viagem, em Setúbal. E a primeira parte do longa-metragem é justamente sobre “O Apartamento de Setúbal”.

Vemos então, em *Retratos fantasmas*, o quanto seus filmes estão implicados em sua vida pessoal, por exemplo, esse apartamento, onde ele cresceu e onde atualmente (no tempo diegético) crescem seus dois filhos com Emilie Lesclaux, espaço familiar que serviu de locação para vários de seus filmes anteriores, entre outros, o curta-metragem *Eletrodoméstica* e o longa-metragem *O som ao redor*. Entre tantas cenas de família e de filmes, sem dúvida nessa primeira parte se sobressai a presença, em memória, da mãe do cineasta, Joselice, a quem fora dedicado, como vimos, seu primeiro longa-metragem (*Crítico*). Em *Retratos fantasmas*, há um

trecho recuperado de uma fita de vídeo, uma reportagem da Globo de 1981, como esclarece a voz *over* de Kleber. Trata-se de uma entrevista com Joselice, que era historiadora e também trabalhou (assim como ele) na Fundação Joaquim Nabuco. Joselice explica técnicas da história oral: “Através da história oral, nós colhemos informações que não ficaram na história”, esclarecendo que o investigador “parte para fazer uma avaliação da vida do entrevistado, uma parte assim, digamos, um tanto autobiográfica” (*apud* Retratos, 2023, 5:35).

A segunda parte de *Retratos fantasmas* é sobre “Os Cinemas do Centro do Recife”. O aspecto de metalinguagem do primeiro longa-metragem (*Crítico*, um filme sobre crítica de cinema) continua como eixo do debate, mas agora com outros temas, sem considerações específicas sobre a crítica cinematográfica, ainda que os assuntos abordados estejam implicados tanto na formação do crítico, como também na formação do realizador de filmes e do programador de salas de cinema. Surgem então temas como: o fim das salas de cinema, que desapareceram para dar lugar a empresas comerciais e igrejas; a cidade como locação de tantos filmes inclusive do Ciclo do Recife e do Ciclo do Super-8; mapas do centro referenciados pelas salas de cinema que eram tão próximas umas das outras; filmagens do carnaval; cineastas e outros artistas da cidade ou que já circularam por ela — Katia Mesel, Jomard Muniz de Britto, Antonio Cadengue, Cláudio Assis, Matheus Nachtergaele, Janet Leigh, Tony Curtis, entre tantos outros.

Contudo, o destaque dessa segunda parte de *Retratos fantasmas* é sem dúvida o projecionista do Art Palácio, Alexandre Moura, o “Seu Alexandre”. Como explica o narrador em voz *over*, o Art Palácio foi inaugurado em 1940 e foi fechado em 1992. “Eu acompanhei os últimos dois anos do Art Palácio, fotografando e filmando o lugar com uma câmera VHS, na época eu era estudante” (Mendonça Filho *apud* Retratos, 2023, 38:00). Como material de arquivo, vêm então várias cenas do curta *Homem de projeção*, filme de escola codirigido por Kleber Mendonça Filho, no qual a câmera se posiciona diante do projecionista Alexandre Moura que fala sobre o seu ofício, contando histórias engraçadas e também muito tristes, vividas nesse cinema onde ele projetou a última sessão “com chave de lágrimas” (Seu Alexandre, Retratos, 2023, 45:22). Novamente, metodologia da história oral em cena.

Se na primeira parte de *Retratos fantasmas* o diálogo principal ocorreu com Joselice e na segunda com Seu Alexandre, na terceira parte do filme — intitulada “Igrejas e Espíritos Santos” —, ocorrerá novamente uma espécie de entrevista, mas dessa vez o diálogo está localizado entre o documentário e a ficção. Kleber entra em um carro de aplicativo e começa a conversar com o motorista, que é também estudante de música (está ouvindo “Rise”, de Herb Alpert, sua inspiração, como diz) e tem a capacidade de se tornar invisível, como um fantasma. A conversa evolui enquanto ambos circulam em um trajeto noturno pela cidade do Recife e, no percurso, a imagem do motorista por vezes desaparece do volante, embora permaneça no som, enquanto a paisagem segue repleta de farmácias que se multiplicam no

caminho, sinalizando uma sociedade adoecida por ter destruído os seus cinemas de rua. Da crítica a esse estado das coisas, cria-se então essa peça, uma encenação entre o documental e o ficcional, entre o trágico e o cômico, mas sobretudo marcada por muita ironia, como que emulando a dramaturgia de Oscar Wilde. Mais uma vez, o primeiro objeto criticado — a destruição dos cinemas da cidade — é o motivo (fantasmático) da recriação cinematográfica.

### Escrita de si

Partindo para a conclusão, gostaria ainda de indicar mais uma aproximação à ideia de autoria, além dos termos que foram apresentados com base na política dos autores e relacionados à obra de Kleber Mendonça Filho. Trata-se da concepção de “escrita de si”, tal como propõe Michel Foucault (1992) no livro em que pergunta: *O que é um autor?* É certo que se tratam de concepções distintas de autoria, na medida em que, por exemplo, para os críticos da *Cahiers du cinéma*, o autor é o diretor, uma pessoa que vive em determinado tempo e espaço. Foucault (1992, p. 46), por sua vez, fala de uma “função autor”, implicando uma dimensão discursiva “que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” e, em tal perspectiva, “numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função ‘autor’, ao passo que outros são dela desprovidos”. Em resumo, “o autor é uma espécie de foco de expressão” (Foucault, 1992, p. 53) cujas funções estarão colocadas para a crítica moderna.

Ciente disso, dessas diferenças conceituais, ainda assim gostaria de insistir na aproximação das concepções de Foucault (1992, p. 129), especialmente no que ele propõe acerca da “escrita de si”, por acreditar que este caminho também é profícuo em termos de uma compreensão sobre os documentários que estamos discutindo, em face das relações sobre crítica e realização cinematográfica. Contextualizando, esse estudo de Foucault parte de sua investigação sobre a cultura greco-romana. Sua análise, contudo, esclarece muitos aspectos da escrita artística contemporânea, em especial, no que diz respeito ao viés autobiográfico ou mesmo autoperformativo recorrente no trabalho de artistas em mídias diversas.

Assim, proponho uma última hipótese, no caso, sobre a *escrita de si* a ser considerada enquanto estratégia discursiva em *Crítico* e em *Retratos fantasmas*. Observemos então que, na concepção foucaultiana, a escrita de si é percebida a partir de duas categorias principais, os *hypomnemata* e as *correspondências*. Os *hypomnemata* seriam como cadernos de notas, como diz Foucault (1992, p. 135):

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nos assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior.

A segunda concepção foulcautiana da escrita de si diz respeito às “correspondências” entre aquele que escreve e seus interlocutores especialmente escolhidos para a interlocução, aqueles a quem as cartas são remetidas e de quem virão as respostas, assim decorrendo um aprendizado mútuo, uma vez que a correspondência será capaz de modificar a todos os envolvidos no processo.

No caso de *Crítico*, como vimos, o filme pode ser lido como uma forma de escrita que propõe reflexões para a construção do trabalho do crítico que está se tornando cineasta e que, para isso, escreve suas próprias notas a partir do que observa em seus correspondentes. Por sua vez, a *correspondência*, então atualizada como *entrevista*, apresenta principalmente os realizadores, ou seja, os diretores de cinema, seguidos dos críticos e de alguns atores. Destaca-se o fato de que a escrita de si de Kleber Mendonça Filho reconhece o papel da crítica em sua formação como cineasta, no sentido de que também se aprende a fazer cinema através da crítica.

Por sua vez, em *Retratos fantasmas* a escrita de si está constituída por um guia, o cineasta propriamente, que nos leva e nos mostra a sua casa, seguindo por seu bairro e sua cidade. No âmbito das correspondências, as entrevistas ocorrem principalmente com a historiadora Joselice, com o projecionista Seu Alexandre e com o motorista-músico fantasma, signos visíveis e sonoros do amor pelas pessoas, pela cidade e pelo cinema. Todos são parte da história de um autor cujas escritas de si expressam um sujeito disposto à crítica e à autocrítica como meios de criação cinematográfica.

## Referências

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BERNARDET, J-C. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux e Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio; Link Digital, 2008.

CURTA! Kleber Mendonça Filho apresenta “Crítico”. Canal Curta! YouTube, 10 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0o0nBr3s4NM>. Acesso em: 1 jun. 2025.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FREIRE, G. *Casa-grande e senzala*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PASSAGENS. Direção: Lúcia Nagib e Samuel Paiva. Produção: Sancler Ebert e Albert Elduque. São Paulo: Cinemateca, 2019.

RETRATOS FANTASMAS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. São Paulo: Vitrine Filmes, 2023.

WAKI, F. Oscar Wilde: dos estudos clássicos à crítica como arte. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 77, e96423, 2024. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2024.e96423>

WILDE, O. *Intenções*. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.

Submetido em: 20 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## **Alteridade e política em *The Amazing World of Gumball*: perspectivas de coabitação a partir do episódio “The Shell”**

## **Otherness and politics in *The Amazing World of Gumball*: perspectives on cohabitation from the episode “The Shell”**

*Pedro Antun Lavigne de Lemos<sup>1</sup>*

---

1 Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Ouro Preto (2018) e doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante dos grupos de pesquisa Quintais - Cultura das Mídias (UFOP) e Ex-press (UFMG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8046-4734>. E-mail: [pedro.lavigne1@gmail.com](mailto:pedro.lavigne1@gmail.com).

**Resumo**

Neste artigo fazemos uma breve análise sobre como uma política cotidiana se manifesta na narrativa do episódio “*The Shell*”, da terceira temporada do desenho animado *The Amazing World of Gumball*. Propomos refletir sobre o desenho animado em suas dimensões estéticas e poéticas, com o objetivo de compreender tanto os sentidos construídos na narrativa quanto o modo como esses sentidos se entrelaçam ao cotidiano e às relações que se formam no viver-juntos. Este é um estudo de caráter exploratório que não visa respostas conclusivas, mas antes explorar as possibilidades de entendimento da presença dos desenhos animados no cotidiano.

**Palavras-chave**

*The Amazing World of Gumball*; desenhos animados; alteridade; estética; poética.

**Abstract**

In this article, we briefly analyze how everyday politics manifests itself in the narrative of the episode “*The Shell*,” from the third season of the cartoon *The Amazing World of Gumball*. We propose to reflect on the cartoon in its aesthetic and poetic dimensions, with the aim of understanding both the meanings constructed in the narrative and the way in which these meanings intertwine with everyday life and the relationships that are formed in living together. This is an exploratory study that does not aim to provide conclusive answers, but rather to explore the possibilities of understanding the presence of cartoons in everyday life.

**Keywords**

*The Amazing World of Gumball*; cartoons; otherness; aesthetics; poetics.

**Colagens do cotidiano no desenho animado televisivo**

*The Amazing World of Gumball* (Figura 1), criado por Ben Bocquelet, é um desenho animado televisivo que integra o ecossistema midiático da emissora norte-americana Cartoon Network. Com estreia em 2011 nos Estados Unidos e no Brasil, e atualmente com seis temporadas completas, o desenho parece evidenciar uma dimensão reflexiva e inventiva das narrativas midiáticas ficcionais — notadamente, do entretenimento — com a realidade, principalmente a partir de dois vieses principais: por um tipo de colagem, num sentido conceitual, de referências e paródias com um universo midiático e pop; e pela presença de uma certa política cotidiana que parece sublimar em suas tramas, ironizando com a organização de papéis e tipos

sociais. Dentro do quadro de animações originais do canal, *The Amazing World of Gumball* dialoga com um contexto geracional de séries do Cartoon Network que foi inaugurado, em alguma medida, por *Adventure Time*, em 2010, e que impulsionam um tipo de reconhecimento de uma política de representação mais socialmente progressista no interior das animações, conforme Carl Suby (2019)<sup>2</sup>.



Figura 1: Cena da abertura de *The Amazing World of Gumball*, mostrando a família central do desenho

Fonte: *The Amazing World of Gumball*, abertura, disponível na HBO Max.

*The Amazing World of Gumball*, que tem como ênfase narrativa o cotidiano escolar e familiar de Gumball Watterson, um gato azul de 12 anos de idade, e de seu melhor amigo e irmão adotivo Darwin, um peixe laranja de 10 anos, é reconhecido, em um primeiro momento, por sua plasticidade peculiar no ecossistema televisivo do Cartoon Network, com uma animação que mistura o *cartoon* televisivo tradicional com colagens, fotografias, modelagem 3D, cenários reais e fantoches (Figura 2). A colagem, agora materialmente manifestada na animação, produz um efeito cômico e estético semelhante ao do desenho animado brasileiro *Irmão do Jorel*, lançado em 2014 e parte das animações originais do canal. Ambos os desenhos parecem se apoiar, com frequência, num tipo de sobreposição desarmônica de elementos, e apontam para algo de caricatural que parece estruturar material e historicamente a animação televisiva. O humor típico da charge, do cartum e dos quadrinhos, enquanto formas

2 Desenhos como os já citados *Adventure Time* e *The Amazing World of Gumball* se somam, nesse tipo de políticas de representação socialmente atentas, a *Steven Universe*, *Irmão do Jorel*, *Craig of the Creek*, *Clarence* e outros.

gráficas fundadas na caricatura e, portanto, na lógica da percepção e justaposição de relações do mundo para o traço e a figura (Gombrich, 1995), não deixa de ser um tipo colagem à medida que satiriza, parodia e representa elementos dispersos do mundo — talvez, imprescindivelmente, um mundo social —, operando na lógica das aproximações entre semelhanças e equivalências.



Figura 2: Personagens regulares de *The Amazing World of Gumball*  
Fonte: *The Amazing World of Gumball*, imagem de reprodução da Prime Vídeo.

Consideramos que verificar como a narrativa de *The Amazing World of Gumball* trabalha a relação com o outro pode contribuir para entendermos como os mecanismos e os fluxos de uma política do cotidiano se manifestam nesse desenho animado e, conseqüentemente, como essa narrativa pode efetivamente transformar as relações entre sujeitos e as formas de ser que compõem o viver-juntos. Assim, propomos uma breve análise do episódio “*The Shell*”<sup>3</sup> (“A Casca”, no Brasil) da terceira temporada da série, que parece revelador da forma como uma política de alteridade é frequentemente construída nesse desenho animado. Esse episódio faz uma espécie de releitura do clássico conto de fadas *A Bela e a Fera*<sup>4</sup>, com uma inversão na qual Gumball acaba interpretando a Bela e Penny, o par romântico de Gumball, a Fera. A referência ao conto, em “*The Shell*”, ocorre duplamente: primeiro pela inserção diegética na trama, já que o episódio se inicia com a interpretação de *A Bela e a Fera* em uma peça teatral na escola; e depois

3 Vigésimo episódio da terceira temporada, 2014.

4 No original, *La Belle et la Bête*, é um conto francês originalmente escrito, em 1740, por Gabrielle-Suzanne Barbot, mas que se tornou mais conhecido a partir do resumo e adaptação de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, em 1756.

na condução da linha narrativa, à medida que, no decorrer do episódio, Penny se transforma em um monstro e passa a assumir sua verdadeira forma ao ser beijada por Gumball. Se por um lado esse episódio é representativo de como há uma atenção para determinadas políticas e problemáticas sociais que invadem o desenho, como na quebra de uma percepção de papéis sociais de gênero historicamente reforçados nos contos de fadas — já que, diegética e extradiegeticamente Gumball cumpre o papel da princesa e Penny da Fera —, por outro há a percepção de uma colagem de elementos e estéticas consolidadas na *cultura pop*, como nas possíveis referências ao universo estético e cinematográfico do Studio Ghibli — que foi, durante a escrita deste artigo, alvo da polêmica e não consentida apropriação de sua estética pela bilionária OpenAI, criadora do ChatGPT, que teve seus acessos significativamente impulsionados pela viralização<sup>5</sup> da possibilidade de transformar qualquer imagem, com o uso da inteligência artificial, numa cópia baseada no estilo consolidado pelo estúdio japonês de animação.

### Experiência estética e narrativa em “*The Shell*”

“*Be yourself, come out of your shell*”<sup>6</sup>, é o que diz Gumball à Penny, que virá a ser sua namorada a partir desse episódio. “*The Shell*” é o episódio que marca a consolidação do romance, desenvolvido ao longo de *The Amazing World of Gumball*, entre as duas personagens, e é um entre tantos episódios dessa série que se estruturam em um tipo de gênero narrativo de amadurecimento, ou de *coming of age*. Mais do que resumir a temática central do episódio, essa fala de Gumball é reveladora de como estamos compreendendo uma política cotidiana de socialização que parece articulada em *The Amazing World of Gumball*. A ideia de sair da casca — representada no desenho numa intersecção entre o literal e a metáfora, já que Penny e sua família são, literalmente, amendoins — aponta para uma tensão nas formas de habitar o mundo contemporâneo. Assim, essas personagens fictícias vivem dilemas e experiências que são relacionáveis com as realidades nas quais os sujeitos transitam. Essa cotidianidade que invade *The Amazing World of Gumball* revela-se tanto numa manifestação de políticas historicizadas, temporais, gregárias e sociais que se entrelaçam às diversas formas expressivas que constituem a narrativa do desenho, quanto como forma de contestação dessas mesmas políticas de representação, que dizem das formas de organização do sujeito-em-relação no viver-juntos.

Roland Barthes (1989) fala de um poder, no sentido vetores que compõem uma noção de disputa política cotidiana, que se dissemina nas diversas atividades e objetos da vida social. O autor entende a linguagem como um objeto primordial

5 Notícias revelam que os acessos à plataforma de inteligência artificial foram significativamente impulsionados: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2025/03/31/trend-de-studio-ghibli-bomba-e-chatgpt-ganha-1-milhao-de-usuarios-em-1-hora.ghtml>. Acesso em 15/04/2025.

6 “*The Shell*”, 2014. 6:34min a 6:36min. Em português: “Seja você mesma, saia da sua casca”.

no qual esse tipo de disputa — leia-se, pelo sentido, pelo sensível ou pelo comum — processualmente se inscreve. Processualmente porque essa noção de poder se entrelaça à linguagem através da repetição — daí o temporal e gregário — que consiste em um dos princípios básicos de assimilação da língua pelos sujeitos. Para que haja um entendimento dos signos, é preciso de algum nível de consenso, que é dado historicamente pela repetição desses signos no cotidiano. É nessa repetição, nesse potencial agregador da linguagem, que certos sentidos são consolidados e que, conseqüentemente, o poder é inscrito. Ao declarar que, quando proferida, a linguagem entra a serviço de um poder, Barthes (1989, p. 13) nos mostra que a disputa pelo sentido atravessa uma dimensão estrutural e condicionante do social, que é a própria linguagem.

A literatura no sentido barthesiano é a própria prática da escrita, o próprio “aflorar da língua” (Barthes, 1989, p. 15) que permite que os sentidos sejam atualizados, que essas disputas sejam, mesmo que minimamente, desviadas. Para o autor, isso acontece para além da mensagem, numa perspectiva muito atrelada à forma textual, ao modo de organização e formação dos signos linguísticos que compõem o texto. Nesse sentido, se pensarmos na estrutura familiar básica de Gumball — que é relevante aqui enquanto sustentação básica da trama de *“The Shell”* —, para além dos elementos que caracterizam a figura paterna de Richard Watterson (o pai de Gumball) como sensível, preguiçoso e incapaz de prover o sustento de sua família, a própria figura do pai como um coelho rosa e da mãe como uma gata azul já apresenta uma subversão, um desvio no jogo linguístico do texto — aqui, do texto gráfico-imagético — referente ao que é considerado tradicionalmente como feminino ou masculino. Esse desvio linguístico em *The Amazing World of Gumball*, que se reforça nas caracterizações de um pai irresponsável e inútil e de uma mãe que centraliza todo o cuidado e a competência da família, é indício de um saber que se articula nas narrativas literárias, um saber que se refere ao cotidiano à medida que apresenta uma possibilidade diferente de ser no mundo, ainda que ancorada na realidade.

Compreendemos que esse potencial do literário de provocar desvios na linguagem, isto é, de efetivamente transcender as possibilidades de sentido está relacionado, em um primeiro momento, à capacidade do simbólico de provocar afetações na sensibilidade dos sujeitos. Se há uma dimensão afetiva inerente ao próprio comunicar, estamos falando de uma comunicação que se refere também a uma transmissão afetiva num nível mais banal e ordinário, que envolve sensibilidades corriqueiras, lúdicas ou imaginadas, que atravessam e dão forma ao cotidiano. A imaginação, conforme Appadurai (1996), está além de um mero exercício psíquico da fantasia, e atua simbólica e materialmente como capacidade social de reinterpretar passados e inventar futuros. A imaginação é fundada na relação sujeito-tempo, e permite que se imagine modos de coabitar o mundo. Talvez o comum constitutivo, de que fala Muniz Sodré (2015), esteja perpassado por essa dimensão de sensibilidade

e imaginação, sobre as quais uma certa *cultura cartoon*, pensando nesse universo gráfico dos quadrinhos, das zines, das caricaturas e das animações televisivas, parece amplamente se apoiar.

Em desenhos animados como *The Amazing World of Gumball*, a dimensão de sensibilidade é crucial para que possamos nos identificar com as personagens e sentir através da experiência vivida por elas. Essa perspectiva é coerente com a reflexão de Monclar Valverde (2010) sobre a comunicação e a experiência estética, na qual Valverde identifica que há uma comunicabilidade estética na base da própria possibilidade de uma comunicação. A capacidade de compartilhamento do sensível é, para o autor, um aspecto que antecede o ato comunicacional enquanto troca de mensagens e que permite ao sujeito se inscrever num nível social e temporal de compreensão, que justamente “traduz uma disposição afetiva comum, anterior a regras, normas e leis” (Valverde, 2010, p. 64). Se, por um lado, essa dimensão de partilha sensível da comunicabilidade revela a historicidade do processo linguístico que enraíza os sentidos no cotidiano, por outro, reafirma a percepção barthesiana de que esses sentidos se atualizam através do próprio jogo do uso da língua na literatura — compreendida aqui amplamente enquanto formas expressivas ou artísticas, seja em textos, imagens, sons etc.

Assim, a estética enquanto forma e modo de intervir no mundo aponta para uma aproximação entre a arte e a vida cotidiana, que não pode prescindir de uma política e, portanto, de uma ética. Denilson Lopes (2006) nos ajuda a refletir sobre a estética para além da busca de um lugar que lhe é próprio, mas percebê-la enquanto categoria inerente às coisas do mundo, isto é, pensá-la no interstício que une arte, mídia e sociedade. Para o autor, o afetivo é a própria possibilidade de comunicação, para além do meramente intelectual ou cognitivo — isto é, mais uma vez uma ênfase na importância da forma enquanto comunicar.

Em “*The Shell*”, Gumball e Penny interpretam os protagonistas na peça da escola, Penny atuando como Bela e Gumball como a Fera. Na cena final do espetáculo, Penny pede um beijo à Gumball apesar disso não ter sido ensaiado. Gumball e Penny são apaixonados um pelo outro e é nesse episódio que se beijam pela primeira vez. Muito nervoso com a situação, Gumball acaba dando uma cabeçada em Penny quando tenta beijá-la, o que abre uma pequena rachadura em sua casca (Figura 3). Penny fica preocupada com a rachadura e diz a Gumball e Darwin que a casca esconde o seu verdadeiro eu, e usa o argumento, em formato de trocadilho entre amendoim e noz (*nuts*), de que “*No one can see, my dad will go nuts*”<sup>7</sup>.

7 “*The Shell*”, 2014. 3:40min a 3:42min. Em português: “Ninguém pode ver, meu pai vai ficar bravo”.



Figura 3: À esquerda, Penny com sua casca rachada, à direita, Penny em sua verdadeira forma.

Fonte: *The Amazing World of Gumball*, “*The Shell*”, disponível na HBO Max.

O pai de Penny fica irritado com a situação, e diz que existe “*something unstable and dangerous*”<sup>8</sup> dentro da casca da filha, que deve ser consertada imediatamente. Quando Penny questiona, com “*What if I don’t want to be fixed?*”<sup>9</sup>, seu pai responde afirmando que a filha não sabe o que quer. Contrariando a autoridade do pai, Penny decide sair definitivamente de sua casca na intenção de ser “ela mesma”. Em sua “verdadeira forma”, Penny é uma espécie de fada que pode se metamorfosear em qualquer coisa, e acaba assumindo a forma daquilo que os outros falam sobre ela. Devido a uma série de mal-entendidos, ela passa a assumir formas monstruosas por acreditar que Gumball a enxerga assim, como uma aberração. Assim, Penny transforma-se em um porco ao se achar asquerosa e repulsiva, em um dragão quando seu pai diz que ela se transformou num monstro e em algo que parece um minúsculo fantasma quando Gumball, numa tentativa de salvá-la de um atropelamento, diz que ela não é nada para ele.

De forma lúdica e imaginativa, entendemos que “*The Shell*” faz referência a uma realidade compartilhada pelos sujeitos, que existe fora do desenho e que o atravessa. O modo como a questão da identidade é problematizado e como é representado o impacto que a família e a sociedade podem ter no controle do corpo dos sujeitos é uma evidência do tipo de construção de sentido sobre a alteridade que é proposta na trama. Quando Jauss (1979) afirma que a estética é um controle parcial da narrativa, o autor aponta para uma recepção que não pode ser controlada totalmente. Assim, a percepção de uma política articulada nessa narrativa se dá num campo relacional, a partir do diálogo entre texto e interlocutor. Para Roger Silverstone (2005), o espaço da narrativa midiática convida o sujeito a universos escritos na realidade, mas estruturados em outras regras, nos quais os sentidos não são dados puramente por parte do texto, mas são construídos a partir da participação ativa dos leitores. Nesse sentido, o sujeito interlocutor pode dialogar

8 “*The Shell*”, 2014. 4:42min. Em português: “Algo instável e perigoso”.

9 “*The Shell*”, 2014. 4:45min a 4:46min. Em português: “E se eu não quiser ser consertada?”.

com a realidade a partir da narrativa ficcional e transcender tanto o texto quanto sua própria experiência.

Se pensarmos, enquanto esforço de abstração, na possível subversão de sentidos cotidianos perpendiculares à noção de alteridade, através de efeitos estéticos majoritariamente centrados nas formas das figuras, em *The Amazing World of Gumball* a diversidade dos modos de ser no mundo já é representada literalmente pela variedade de *designs*, elementos e técnicas aplicados à composição das diferentes personagens do desenho — aqui não existem seres humanos *per se*, mas uma grande diversidade de seres e objetos personificados, que vão de bananas a balões de ar, que compartilham os mesmos espaços. Entretanto, em “*The Shell*”, essa diferença primordial entre as pessoas é revelada a partir de uma complexidade social, no dilema da vulnerabilidade às imposições sociais vivida por Penny, que ao invés de viver em sua forma natural, que é revelada ao longo do episódio, assume a forma que é imposta a ela pelo Outro, notadamente, pela figura de seu pai. Como pano de fundo materializado na própria estrutura estética do desenho, ao revelar o mundo como lugar de diversidade e propor que os sujeitos podem assumir diferentes formas na existência social, há uma dimensão ética evidenciada no modo específico de narrar ou representar o cotidiano.

As diversas formas assumidas por Penny podem implicar, para além do conceito sobre a diversidade de identidades e modos de ser dos sujeitos, na referência ao universo *pop* das animações japonesas do Studio Ghibli. Seja na bruxa Yubaba (Figura 4) ou no dragão Haku (Figura 5), ambos do filme *A Viagem de Chihiro*, de 2001, seja nos lobos e porcos (Figuras 6 e 7) do filme *Princesa Mononoke* de 1997, é simbólico como “*The Shell*” centraliza parte de sua narrativa de amadurecimento, que muitas vezes dialogam com a estrutura narrativa dos filmes do Studio Ghibli, na releitura, até certo ponto, de papéis esperados de gênero nas performances de amor e romance. Temos, portanto, uma dimensão plástica de um desenho animado televisivo, produzido para dialogar com o ecossistema das animações originais do Cartoon Network, o que pressupõe a formação identitária do canal, que se apoia no estilo consolidado pelas animações do Studio Ghibli e, para além da mera forma, parece carregar o episódio com parte de seus efeitos estéticos — que implicam, muitas vezes, nos dilemas de adaptação da humanidade com o meio ambiente, como pode ser percebido em filmes como o já citado *Princesa Mononoke* e o *Nausicaä do Vale do Vento*, de 1984.



Figura 4: À esquerda, Penny transformada em algo que se assemelha à bruxa Yubaba, que pode ser vista no quadro à direita.  
Fonte: *The Amazing World of Gumball*, “The Shell”, disponível na HBO Max;  
*A Viagem de Chihiro*, disponível na Netflix.



Figura 5: À esquerda, Penny transformada um dragão que se assemelha ao Haku, que pode ser visto no quadro à direita  
Fonte: *The Amazing World of Gumball*, “The Shell”, disponível na HBO Max;  
*A Viagem de Chihiro*, disponível na Netflix.



Figura 6: À esquerda, Penny transformada um lobo. À direita, cena de *Princesa Mononoke*  
Fonte: *The Amazing World of Gumball*, “The Shell”, disponível na HBO Max;  
*Princesa Mononoke*, disponível na Netflix.



Figura 7: Porcos em “The Shell” e em *Princesa Mononoke*  
Fonte: *The Amazing World of Gumball*, “The Shell”, disponível na HBO Max; *Princesa Mononoke*, disponível na Netflix.

A experiência estética, para além do campo abstrato e fugaz do sensível, se manifesta a partir da evidência de um nível cognitivo-intelectual manifestado na relação entre sujeitos e mundo. Para além da estética da experiência comunicativa como uma condição de existência (Valverde, 2010), percebemos a experiência estética em seu potencial de experiência transcendente — e, portanto, comunicativa — à medida que permite a atualização dos sentidos no tempo. Segundo Maria Bretas (2010), a experiência estética consiste num ato reflexivo no qual o que é apreendido pela sensibilidade é posteriormente incorporado à consciência do sujeito. Assim, Hans Robert Jauss (1979) irá falar de um efeito estético que se realiza em dois níveis: na compreensão fruidora e na fruição compreensiva — leia-se, a recepção e a reflexão. Entender o potencial reflexivo da experiência estética explica como os sentidos sobre o mundo podem ser atualizados no tempo. Segundo Jauss (1979), entre texto e leitor, entre recepção e reflexão, o sentido de um texto concretiza-se como duplo horizonte, aquele que está compreendido na obra, ou seja, na forma, e um outro trazido pelo sujeito em interlocução, que Jauss chama de mundivivencial. As reflexões do autor estão baseadas na perspectiva da experiência com a obra de arte como uma experiência de reflexão, que diz de uma alteridade como princípio. Em outras palavras, a alteridade e a fruição, para Jauss, estão relacionadas à medida que a experiência estética pressupõe o reconhecimento do Outro enquanto ser moral.

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais é passível de ser confirmada pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser do outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético (Jauss, 1979, p. 98).

O prazer estético, segundo Jauss (1979), torna-se indistinguível do uso justamente nessa percepção da alteridade inerente ao texto, como um prazer que

se dá na dialética do reconhecimento de si e do outro. O autor considera que a fruição estética exige do sujeito uma tomada de posição e envolve, ao mesmo tempo, uma vontade de se deixar persuadir. Assim a experiência estética pode ser entendida como um convite a um distanciamento, a partir do qual podemos reorganizar os sentidos do mundo e participar ativamente no processo de produção da narrativa. Essa possibilidade de efetivamente habitar o texto, de estar em relação de interlocução com uma narrativa, é o que nos leva a problematizar a participação do sujeito como interlocutor no processo de interpretação.

A recepção não pode ser nunca totalmente controlada, pois a manipulação da forma consiste apenas num controle parcial da construção narrativa (Jauss, 1979). Podemos considerar então, estabelecendo um diálogo entre Jauss e Barthes, que se por um lado a linguagem impõe aos sujeitos uma forma de dizer, por outro os sujeitos interpretam e interferem ativamente no cotidiano, e são capazes de subverter e trapacear a própria linguagem (Barthes, 1989). Entendemos que a construção do sentido se dá nesse jogo de interlocução estabelecido entre sujeito e narrativa midiática, nas infinitas e cíclicas apropriações entre estéticas e poéticas — o que, por sua vez, impede que os textos, imagens e sons sejam meramente cristalizados no tempo.

### **Da poética da fruição à política cotidiana**

Se até aqui buscamos apontar alguma possibilidade de transcendência comunicativa da experiência ou de subversão de um tipo de política cotidiana a partir de uma dimensão mais primordial e sensível, relacionada a uma forma de dizer e ao potencial de uma experiência estética em *The Amazing World of Gumball*, agora estamos propondo uma reflexão sobre uma espécie de presença dos sujeitos no texto. Isto é, sobre o movimento poético de leitura que os sujeitos exercem na realidade e sobre o desenho animado enquanto processo comunicacional, enquanto efetiva troca e não mera transmissão.

Os sujeitos não leem o mundo passivamente. Ao contrário, o próprio pensamento barthesiano mostrado até aqui aponta para o ato de leitura como tensão entre enunciado e enunciador. Stuart Hall (1980) entende que decodificação dos discursos depende de algum nível de apropriação e identificação por parte dos sujeitos interlocutores. Ao perceber a produção e a recepção textual como duas instâncias separadas, mas inter-relacionadas, Hall percebe que os sujeitos podem não só interpretar as narrativas de acordo com uma suposta intenção colocada ali no momento de produção, mas podem efetivamente perceber essa intencionalidade e utilizar categorias próprias na interpretação desses textos. Essa é a ideia de uma recepção negociada, isto é, de um trabalho poético do sujeito na leitura do mundo, a partir do qual o sujeito organiza as realidades que o atravessam a partir da sua própria subjetividade e experiência.

Na esteira desse raciocínio, é necessário considerar as contribuições de Michel de Certeau (1994) para isso que buscamos delinear como dimensão poética. O autor discorre sobre uma produção secundária e escondida que é inerente à relação de uso que os sujeitos fazem dos discursos e das narrativas presentes no cotidiano. Michel de Certeau atentou para a necessidade de se afastar da ideia da leitura como um ato de passividade do leitor, atentando para a forma como o sujeito se inscreve ou marca o seu lugar naquilo que lê. Assim, o ato de leitura como um “peregrinar por um sistema imposto” envolve uma capacidade do sujeito de fabricar os sentidos, de inventar os textos à medida que lê, para além de uma intenção dada pela manipulação da forma (Certeau, 1994, p. 264). Percebe-se que esse momento produtivo, em certo sentido, estende-se aos espaços de recepção, nos quais os sujeitos, detentores de subjetividade e atravessados por experiências, negociam e fabricam os sentidos das narrativas no cotidiano.

O desenho animado enquanto narrativa ficcional, nesse sentido, clama por ser compreendido e convida o leitor a peregrinar, a caminhar por entre a narrativa, a habitar o texto e lidar com seus obstáculos. O dilema enfrentado por Penny é um convite a refletir sobre a forma como vivemos nossas próprias vidas, muitas vezes reprimindo nossas vontades e deixando que os outros nos digam como ser e como intervir no mundo. Wolfgang Iser (1979) entende o texto como um jogo entre o ato intencional de intervir no mundo existente, por parte do autor, e o ato de imaginar e interpretar, por parte do leitor. Podemos propor que a imaginação aqui se manifesta amplamente enquanto produção poética ou como percepção estética, mas Iser nos ajuda pensar esses atos imaginativos, nas narrativas ficcionais, a partir da tentativa de repetição de um mundo identificável, compreendendo um mundo do texto que é modificado à medida que o leitor se esforça para imaginá-lo — compreendê-lo como tal. Por isso, entende-se que a fabricação dos sentidos, na narração do dilema de Penny, irá variar de acordo com as percepções individuais da vivência de cada sujeito. Isso não quer dizer que a interpretação é absolutamente imprevisível e/ou desvinculada da experiência estética provocada pelo desenho. O episódio “*The Shell*” já representa a questão da identidade com uma problemática, pois mostra o sofrimento de Penny ao se transformar em formas que não condizem com a sua verdadeira vontade. A resolução do dilema também é reveladora da intenção da narrativa de conduzir o leitor a um esclarecimento, ao passo que Penny consegue assumir sua verdadeira forma com a ajuda do amor e da aceitação de Gumball, que a conforta dizendo: “*That’s not what you are, it’s just how you feel*”<sup>10</sup>.

Ao identificar essa problemática como análoga às experiências cotidianas, o sujeito pode ser capaz de transformar sua própria percepção da realidade. Ao habitar a vivência de Penny ou o amor de Gumball no espaço lúdico da narrativa desse desenho, podemos construir outros significados para a forma como lidamos

10 “*The Shell*”, 2014. 10:58min. Em português: “Isso não é o que você é, é apenas como você se sente”.

com a alteridade no cotidiano, que é um aspecto fundamental do viver-juntos. E é nessa possibilidade de *The Amazing World of Gumball* alterar nossas percepções da vida social, isto é, a forma como nos relacionamos uns com os outros, que o desenho animado pode ser pensado em sua dimensão política. Luís Martino (2007) fala de uma continuidade dialética que ocorre no ato comunicativo, no sentido de que uma produção (poética) leva a uma percepção (estética) e que por sua vez essa percepção levará a uma outra produção. Se essa dialética ocorre no tempo da consciência dos sujeitos, como mostra o autor, podemos compreender que ela se desdobra no tempo compartilhado do cotidiano já que os sujeitos se inter-relacionam na vida social. Dessa forma, o poder também atravessa toda essa dialética comunicativa que ocorre entre o desenho animado e os sujeitos interlocutores.

Tal qual a perspectiva barthesiana de literatura e os apontamentos de Jauss sobre o prazer estético, consideramos que há um relevante potencial de subversão de alguns desses fluxos de sentido em *"The Shell"*. Além dos exemplos já demonstrados, poderíamos pensar na maneira como Gumball se relaciona, nesse episódio, com o Patrick Fitzgerald, o pai de Penny — que concretiza os fatores de repressão da personalidade da filha. Desde o momento em que vai contar para ele sobre o acidente com a casca de sua filha, Gumball mostra uma capacidade de enfrentar a figura paterna de Patrick e dizer aquilo que acha certo — no caso, que o melhor seria deixar Penny ser ela mesma. Momentos depois, quando Patrick fere os sentimentos de sua filha ao reclamar dela ter se transformado num monstro, Gumball diz: *"Think about what you've done, do you realize you we're wrong? Good! But don't beat yourself up about it, parenting is hard!"*<sup>11</sup>. As atitudes de Gumball com Patrick apontam tanto para uma capacidade de se impor quanto para entender a complexidade das atitudes e do lugar do Outro. Parece-nos, aqui, um tipo de trama que subverte um clichê narrativo se apoiando no clichê cômico da quebra da expectativa — mas chamando atenção para uma percepção humanizadora das problemáticas cotidianas.

### Considerações finais

Este estudo tenta pensar algumas das implicações estéticas e políticas do episódio *"The Shell"*, de *The Amazing World of Gumball*, pelo entendimento de que esse episódio é simbólico de um modo narrativo próprio da série de desenho animado. A alteridade é tanto um elemento central da possibilidade de subversão política quanto uma característica inerente à própria experiência estética — como tentamos mostrar a partir de Jauss (1979). Talvez não seja exagerado dizer que a alteridade é também uma questão de base para a compreensão do comunicar, e que se desdobre no viver-juntos a partir justamente do entrelaçamento com os

11 *"The Shell"*, 2014. 8:45min. Em português: "Pense sobre o que você fez, você percebe que você estava errado? Ótimo! Mas não se torture por isso, ser pai é difícil!"

fluxos discursivos cotidianos que estão atravessados pelo poder, em suas diversas manifestações. Partimos, nesse estudo, do pressuposto de que desenhos animados como *The Amazing World of Gumball* funcionam como evidências concretas de como as narrativas midiáticas se interpenetram ao cotidiano, revelando como esse poder se desenrola nas formas mais banais e ordinárias da vida social.

Com o olhar que arriscamos aplicar ao desenho animado *The Amazing World of Gumball*, neste estudo, buscamos uma aproximação com o horizonte comunicativo que Denilson Lopes (2006) delineia, ao reclamar a necessidade de resgatar o afetivo como possibilidade de comunicar. É justamente na aproximação entre arte e vida cotidiana que podemos compreender o desenho animado como algo que invade o dia a dia dos sujeitos e que, em sua presença banal, consegue exercer aquilo que Jaus (1979) defende como o potencial de rebeldia da experiência estética — isto é, já que mesmo sob condições mercadológicas os sentidos de uma obra de arte não podem ser totalmente controlados, à medida que se inserem em ciclos de apropriações e reformulações poéticas e estéticas. Nesse sentido, entendemos que é preciso considerar os objetos midiáticos como algo mais que meras mercadorias numa cultura de acumulação capitalista, efetivamente ultrapassando uma visão instrumental da comunicação (Lopes, 2006). É partindo dessa visada que podemos entender a perpendicularidade entre a estética, a comunicação e a experiência, no sentido de que o diálogo estabelecido entre as narrativas desses desenhos com os sujeitos envolve também uma dimensão afetiva por meio da qual o desenho se torna significativo e pode se misturar às referências que guiam o agir dos sujeitos no cotidiano.

É válido apontar que a reflexão proposta nesse estudo tem caráter exploratório, já que busca menos respostas do que possibilidades de compreensão da presença das narrativas midiáticas contemporâneas na vida social. Isso justifica também a escolha de analisar apenas um episódio de uma série de desenho animado tão extensa quanto *The Amazing World of Gumball*, já que nosso objetivo é antes vislumbrar as possibilidades de transcendência na narrativa do desenho do que esgotar os temas trabalhados nessa série. Ainda assim, compreendemos que o episódio “*The Shell*” é representativo de uma certa essência que está presente em vários outros episódios desse desenho animado, principalmente no que concerne a forma como a alteridade aparece nessas narrativas, e a forma como a imaginação de modos de coabitação e, portanto, de um viver-juntos possível. Em tempos em que grandes corporações de inteligência artificial podem se apropriar de saberes e estilos de modo voraz, como é o que parece estar implicado no caso do Studio Ghibli com a OpenAI, narrativas mais artesanais, em certa medida, como *The Amazing World of Gumball* ou *Princesa Mononoke*, parecem materializar amplamente, e de forma mais orgânica, uma política da vida em comum e as contradições inerentes à coabitação.

## Referências

- APPADURAI, A. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BARTHES, R. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BRETAS, M. B. Poiesis nas redes telemáticas: fabricações midiáticas de pessoas comuns. In: LEAL, B. S.; GUIMARÃES, C.; MENDONÇA, C. (org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. v. 1, p. 277-291.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FRANÇA, V. O acontecimento e a mídia. *Galáxia*, São Paulo, n. 24, p. 10-21, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/12939>. Acesso em: 20 maio 2025.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HALL, S. Encoding/Decoding. In: HALL, Stuart et al. *Culture, Media, Language*. Tradução: Ana Carolina Escosteguy e Francisco Rüdiger. London: Hutchinson, 1980. p. 51-61.
- ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. (trad. e org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, L. C. (trad. e org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOPES, D. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. (org.). *Comunicação e Experiência Estética*. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 117-150.
- MARTINO, L. M. S. *Estética da comunicação*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. v. 1, p. 25-54.
- MIGLIORIN, C. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (org.). *Ensaíos no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia*. São Paulo: Loyola, 2005.
- SODRÉ, M. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SUBY, C. *Representative biodiversity: the ecosystem of Cartoon Network*. 2019. Dissertação (Mestrado em Cinema e Mídia) – Chapman University, Orange, 2019. <http://doi.org/10.36837/chapman.000056>
- VALVERDE, M. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C.; GUIMARÃES, C. (org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. v. 1, p. 57-71.

VAZ, P. B.; ANTUNES, E. Mídia, um aro, um halo, um elo. *In*: FRANÇA, V.; GUIMARÃES, C. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Submetido em: 16 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## O papel da crítica de arte em circulação midiática

## The role of art criticism in media circulation

*Sofia Franco Guilherme<sup>1</sup>, Eduardo Paschoal de Sousa<sup>2</sup>*

---

1 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP e graduada em Comunicação Social — Jornalismo pela mesma instituição. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6305-9590>. E-mail: [prof.sofiafranco@gmail.com](mailto:prof.sofiafranco@gmail.com).

2 Pesquisador de pós-doutorado na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAUUSP), com bolsa Fapesp (processo n.º 2022/08101-0). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0555-9981>. E-mail: [eduardopaschoals@gmail.com](mailto:eduardopaschoals@gmail.com).

**Resumo**

A proposta deste artigo é analisar visões sobre o papel da crítica, em específico a crítica de arte, a partir da coluna de Rafael Cardoso na *Folha de S.Paulo*, em outubro de 2023, e da resposta a ela feita por Daniele Machado. No diálogo público, ambos refletem sobre os limites e a situação da crítica contemporânea, com base em exposições recentes de instituições culturais hegemônicas. Nesses textos e nas circulações nas redes sociais de seus autores e dos veículos, propomos mapear as concepções acerca do papel da crítica institucionalizada, a aparente dicotomia entre popularidade e qualidade das obras, a circulação de uma discussão sobre crítica de arte e sua inserção em um debate público ainda restrito, além das redes sociais em sua atuação como potencializadoras de uma crítica em circulação midiática.

**Palavras-chave**

crítica de arte; metacrítica; circulação midiática.

**Abstract**

This article aims to analyze perspectives on the role of criticism—specifically art criticism—based on Rafael Cardoso’s column published in *Folha de S.Paulo* in October 2023 and the response written by Daniele Machado. In this public dialogue, both authors reflect on the limitations and current state of contemporary criticism, drawing on recent exhibitions from hegemonic cultural institutions. Through these texts and their circulation on the authors’ and media outlets’ social networks, this study seeks to map conceptions of institutionalized criticism, the apparent dichotomy between popularity and artistic quality, the dissemination of discussions on art criticism, and its insertion into a still-restricted public debate, as well as the role of social media in amplifying criticism within media circulation.

**Keywords**

art criticism; metacriticism; media circulation.

Em 14 de outubro de 2023, o historiador da arte Rafael Cardoso publicou uma coluna na *Ilustríssima*, suplemento cultural do jornal *Folha de S.Paulo*, intitulada “Arte contemporânea, engolida pelo mercado financeiro, vive declínio” (Figura 1). No texto, o autor elabora algumas ideias acerca do estado da arte que se produz e se expõe atualmente, em especial em relação às artes visuais, e destaca sua preocupação com a cooptação de grandes conglomerados financeiros na circulação, legitimação e consequente comercialização das obras. Ele tangencia uma reflexão acerca das pautas identitárias: ainda que reconheça que atribuir às reivindicações

de grupos historicamente sub-representados a diminuição da qualidade das obras seja algo redutor e incorreto, ele admite que há uma interpretação nessa direção na circulação contemporânea da crítica de arte.

Apesar desses eixos claros da discussão proposta por Rafael Cardoso, há um pensamento que permeia seus argumentos e que, para o autor, é uma das principais razões pelas quais a arte contemporânea teria decaído: a ausência de uma crítica de arte especializada, que estabeleça parâmetros estéticos de avaliação, além de uma erudição capaz de dar conta da complexidade das produções, sem cair em uma supervalorização de alguns artistas, motivada, segundo o autor, pelo próprio interesse de mercado.

Inclusive, em relação ao mercado, o historiador da arte expõe alguns dos problemas contemporâneos mais contundentes: o monopólio do mercado na gestão de instituições artísticas que se encarregam de legitimar artistas; os interesses abertamente financeiros nas obras de arte, como sua vinculação à bolsa de valores; os paraísos fiscais criados exclusivamente para lavagem de dinheiro, que abrigam inúmeras obras de arte; e a inserção, por esse mesmo mercado, de novos agentes a partir da ausência de um julgamento capacitado em relação ao mérito das obras, priorizando sua valorização mercadológica em prol de uma elite financeira neoliberal.

C10 DOMINGO, 15 DE OUTUBRO DE 2023

ilustrada ilustríssima

FOLHA DE S. PAULO • • •



Visitantes na abertura da feira Art Basel, na Suíça. (Foto: Getty Images/12.12.2023)

## O declínio da arte

**[RESUMO]** Visitas a exposições recentes deixam a impressão de empobrecimento e de falta de originalidade da arte contemporânea, e artistas medianos são incensados mais por suas posturas que por sua expressão estética. O ocaso, diz o autor, está relacionado a práticas despodoradas do multibilionário mercado de arte global, que causaram a erosão da autoridade de críticos

Por Rafael Cardoso

Doar em nome da arte para Instituto (carteira), da Universidade de Londres, a coordenador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (História da Arte) do Estado do Rio de Janeiro. Autor, entre outros livros, de "Modernidade em Imagem: Imagem e Modernidade no Brasil" (Capeleto)

Há uma percepção comum de que o mundo das artes viveu um declínio para pior nos últimos anos. Como todos sabem, isso é impossível de negar. Ao contrário, alguns defendem que nada mudou, que se trata apenas da distorção que vem de observar a própria época a partir de um ponto de vista parcial. Talvez tenham razão. A arte vive de crise em crise pelo menos desde 1848, quando o pintor francês Paul Delacroix (1797-1825) ao tentar conciliar a fotografia, decretou a morte da pintura. Quase 200 anos e mais ainda de ataques de ódio depois, a fraude continua virulenta. A constatação de Delacroix encerra uma verdade: contra o pólo da fotografia marcou o perecimento de certa visão da pintura. Ao pregar que tudo sempre foi do jeito que é, os críticos podem até entrar em conflito com os artistas, mas as grandes mudanças de bastidores só vêm por mudanças.

A percepção do declínio parece muito mais por causa do visível cognitivo que da crise do passado. Ao mesmo tempo, as pessoas tendem a se agarrar à época em que experimentaram o prazer da descoberta e a desaperceber o que veio depois. Mas não, que está do lado do Instituto Nacional de Música por volta de 1920, como que uma vez, seu pai a trouxe para uma peça de Ernesto Nazareth e percebeu: isso não é música, é barulho. A nostalgia de tempos melhores faz ainda esquecer o que havia de ruídos supostos anos doravante da fantasia de cada um. Quando o assunto

é história da arte, todos lembram os grandes nomes, mas os especialistas conhecem a profusão de artistas menores. Semelhante a eles os marginalizados em sua própria época e se tem o culto da memória seletiva.

Feitas essas ressalvas, vou me aliciar com o que parece bem do lado. Ultimamente, a cada visita a uma exposição coletiva, saio com a impressão de que ainda empobreci a reflexão sobre linguagens artísticas. As soluções plásticas se repetem, as formas viram fórmulas, os temas se repetem, a afirmação do óbvio.

Mesmo reconhecendo que sempre despotam, talos e promessas, tenho visto pouca originalidade e ainda menos inovação. Artistas que seriam vanguardistas e modernos de cada geração são alçados ao patamar de primeira grandeza, incensados mais por posturas e posturas do que pela capacidade de transformar os meios.

Os critérios mudaram? Talvez se tenham alterado. São perguntas importantes. O meio

antes restrito das artes plásticas passou por uma explosão de popularidade no início do século 21. Há muito que as exposições de arte contemporânea são atrações públicas e não apenas de elite.

Em entrevista recente, Rafael Fonseca, curador da próxima Bienal do Mercosul, aponta a ascensão de outros protagonistas, muitos de origem periférica como ele. A mudança geracional causa incômodo — quem sai de cena não é esquecido.

Não existe equivalência automática entre popularidade e perda de qualidade. Picasso,

Dali e Warhol, Rubens e Gericault, Hilda D'Amica e Nelson Leirer produziram grandes obras em diálogo com a cultura de massa. É difícil supor que a massa seja incapaz de apreciar o clássico. A arte, no entanto, não é apenas estética, mas também política.

O impeto de restringir a apreciação estética a poucos iniciados está longe de ser um novo. Na Europa, data do século 18 a invenção das belas-artistes como categoria acima das outras. Em outras culturas, não ocidentais, inexistiu essa distinção. Foi para restituir a ideia de uma arte para todos que William Morris se engajou no século 19 pela unidade entre arte e ofício. Já no século 20, algumas das vanguardas mais vibrantes, do construtivismo russo à Internacional Situacionista, abraçaram a meta de integrar o fazer artístico à vida da coletividade.

Embora não haja oposição necessária entre arte e comércio, tem sido questionado o alarido do mercado de arte no primeiro decênio do século 21. Não há precedente para o despender com que hoje se busca a fronteira entre interesses pecuniários e valores artísticos.

Os conselhos de museus e biennais são compostos de operadores do mercado financeiro, muitos deles colecionadores. O ex-presidente da Bienal de Veneza Paolo Baratta (2008-2012) é banqueiro, assim como o atual da Bienal de São Paulo, José Olympio da Veiga Pereira.

A arte, além de valores, é uma forma de arte, seja ela em linguagem visual, sonora ou performática. Ela é uma forma de arte, seja ela em linguagem visual, sonora ou performática. Ela é uma forma de arte, seja ela em linguagem visual, sonora ou performática.

em US\$ 60 bilhões (R\$ 300 bilhões). A empresa planeja reabrir sua primeira galeria de arte de capital no Rio de Janeiro, de uma obra de Francis Bacon, comprada por US\$ 5 milhões (R\$ 25 milhões) em 2007 e que será fragmentada em ações a partir de US\$ 100.

Em paralelo, proliferam os mundos "freemove", grandes armazéns construídos em zonas livres de impostos, muitos fora de qualquer jurisdição nacional. Alguns dos maiores já contêm mais obras de arte que o Louvre. Esses paraísos fiscais do colecionismo atraem quem quer praticar a lavagem de dinheiro, já que o mercado de arte é menos regulado que qualquer outro ramo de ativos financeiros.

Azulejo de prestígio que emula de grandes museus, casas de leilão centenárias, galerias situadas nos melhores endereços das grandes capitais de um mundo de respeitabilidade a um comércio noturno por suas ligações históricas com fraude, roubo e outros crimes.

Nesse meio de muito dinheiro e não pouco glamour, pulsam — além os artistas e os colecionadores — toda espécie de intermediários, influenciadores, burlescos, aventureiros e apostadores.

Os que dispõem de capital cultural, mas não financeiro, viram curadores. Competem-lhes as tarefas fundamentais de seleção, organização, montagem e exposição, para as discussões e a crítica. Os curadores como a maioria das organizações que estruturam a atividade são menos transparentes. Quanto maior

sua capacidade de encerrar a radicalidade, mais praticar a maleabilidade, mais duradoura sua ascendência. Hoje, o tamanho do mercado de arte global faz empalidecer o cenário histórico burocrático, ainda nos anos 1960, de "dealer-critic system". Na análise histórica de Harrison White e Cynthia White, o sistema artístico era movido a acordos entre marchands e críticos com o objetivo comum de promover artistas escolhidos.

Porém, a influência dos marchands do passado é café pequeno no lado das negociações do presente ou do poder de conglomerados como MCH Group (dona da Transpaul Art Basel), Endeavor Group Holdings (dona da revista *Artforum*), da Fine Art Fair, The Armory Show e, mais recentemente, da UPEC e a UPEC (dona da Fundação Louis Vuitton e da revista *Contemporary Art*), grupos que resistem a coleções, feiras e imprensa sob um único guarda-chuva empresarial.

Com o domínio de artistas de economia que se expandiu sob o pacto neoliberal, o mercado de arte procedeu no último decênio a uma racionalização de suas operações, reestruturando práticas e eliminando atribuições desnecessárias. Uma função tradicional caiu quase em desuso e a crítica especializada.

Sua fragilidade se deu a ver em 2023 no embate em torno da artista Grada Kilomba, premiada na edição da representação portuguesa na Bienal de Veneza. Sua candidatura foi derrotada no juri pelo professor e crítico de arte Nuno Crespo. Em seguida, o curador responsável pelo projeto lançou na imprensa internacional acusações de racismo. O assunto ganhou repercussão imediata nas redes sociais e deu ao cancelamento de Crespo.

Analizados seus argumentos, no entanto, não há indícios de racismo, mas pontuações de ordem crítica. O juri julgou que o projeto apresentado pela artista era banal e repetitivo. A violação da regra contrária demonstra o quanto ainda desvalorizada o conhecimento especializado em arte.

O desleixo desse episódio poderia ser atribuído aos escândalos chamados movimentos identitários, mas é simplista reduzir a questão ao seu nível ideológico. O exemplo é a publicação do livro crítico *Crises e tempos de crises*, de Nuno Crespo. Se a opinião de todos tem o mesmo valor e igual potencial para ser repudiada, então não é mais possível chegar a um consenso sobre o que é verdadeiro e o que é falso.

A atual crise da autoridade crítica foi facilitada pelo fato de que já não havia consenso anterior. Existiam as hierarquias de poder e privilégio, que garantiam a um círculo de curadores e críticos os critérios para a seleção. Viam as grandes mudanças das últimas décadas — em especial, a deglutição do meio artístico pelo mercado de arte — essas estruturas ficando obsoletas.

Basta a pergunta: a quem interessa o declínio da crítica de arte? Aos artistas antes paralisados por ela? Talvez, mas só aos cabotinos. Quem luta diretamente com a ausência de valores críticos na arte são aqueles que transbordam a arte em valores monetários.

Sem a fiscalização, fica mais fácil para o atravessador. A mercadoria que antes podia ser imensável, se deteriora de qualidade, hoje enfrenta menos obstáculos. São poucos os que ainda se importam com a qualidade da obra e o quanto ela carrega de água e inflação.

A qualidade de um alimento varia muito dependendo se é produzido por uma pequena cooperativa artesanal ou uma empresa pública de estatuto. Será que o mesmo princípio não vale para a arte? Seria apenas a questão de opinião? E

Figura 1: Coluna de Rafael Cardoso em 14/12/2023 na *Ilustríssima*, caderno do jornal *Folha de S. Paulo*  
Fonte: reprodução da edição on-line do jornal.

A discussão levantada por Cardoso partiu de uma questão aberta em sua página pessoal no Facebook<sup>3</sup> (Figura 2), pouco menos de um mês antes. Sua publicação indagava o público sobre a possível ascensão de artistas sem mérito a uma certa genialidade: “É impressão minha, ou aumentou a proporção de artistas medianos incensados ao patamar de primeira grandeza? A pergunta não é retórica. Não é treta pela treta. Estou com ideia de escrever sobre isso. Queria ouvir outras opiniões, antes”. A postagem é a publicação de maior engajamento na página do teórico. Foram mais de 240 curtidas e o mesmo número de comentários, quase todos respondidos por ele.

**Rafael Cardoso**

19 de setembro de 2023 · 🌐

...

É impressão minha, ou aumentou a proporção de artistas medianos incensados ao patamar de primeira grandeza? A pergunta não é retórica. Não é treta pela treta. Estou com ideia de escrever sobre isso. Queria ouvir outras opiniões, antes.



240

239 comentário 7 compartilhamentos

Figura 2: Reprodução de publicação de Rafael Cardoso no Facebook, em 19/09/2023  
Fonte: reprodução da página pública do historiador da arte.

A maior parte de seus seguidores na rede social concordava com ele nessa percepção e atribuía a derrocada e a falta de critérios da arte contemporânea a alguns fatores. O mais recorrente deles era a ausência de crítica especializada ou a inexistência de um aprofundamento das discussões sobre arte na imprensa contemporânea, fosse ela especializada ou não. Discutia-se também a maneira como as redes sociais enfraquecem as discussões mais eruditas ou mais teóricas, dando destaque prioritariamente à popularidade da autoria, mais do que ao seu mérito.

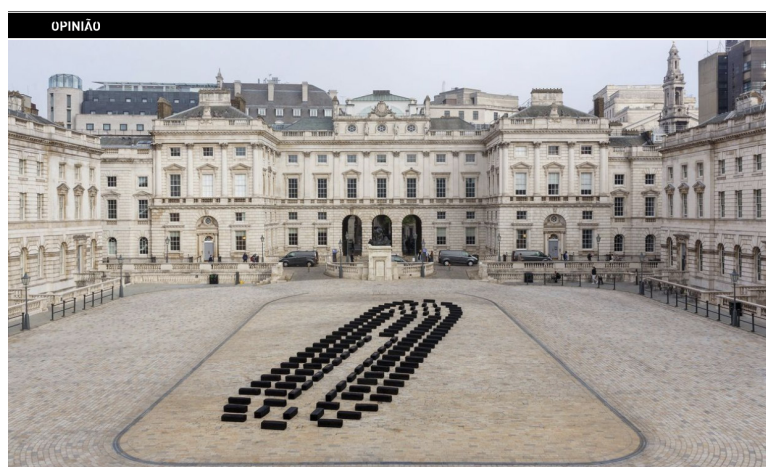
Junto dessas opiniões, outra resposta bastante recorrente à pergunta de Rafael Cardoso foi uma crença mais genérica de que as questões identitárias enfraqueciam e sobrepunham o mérito artístico, como se o tema proposto pela obra artística — destacando-se, nesse caso, a necessidade de que abordasse algum grupo político até então sub-representado — fosse mais importante que seus méritos formais e estéticos. Nesse sentido, muitos dos comentários eram concordantes ao apontar para a ligação entre a chegada de novos agentes aos circuitos artísticos e o enfraquecimento da *qualidade* das obras criadas, publicizadas e que ganharam destaque nos eventos tradicionais da arte contemporânea.

Ao redigir seu texto para a *Folha de S.Paulo*, Cardoso não valorizou tanto essa linha de raciocínio, exceto quando abordou o caso da artista Grada Kilomba, preterida na representação de Portugal na Bienal de Veneza de 2021. Segundo ele,

3 A publicação pode ser conferida no seguinte link: <https://www.facebook.com/rafael.cardoso.56829446/posts/pfbid0gX1tZLyE1UdVNgUN6GfVdZAbRieeHrAeGVXXrAtnBfahnd4to4CfwmZsKeCcPHLml>. Acesso em: 14 nov. 2024.

esse era um exemplo de como as acusações de racismo feitas à escolha portuguesa sobrepujam a consideração dos méritos artísticos, pois, para o historiador da arte, os argumentos que embasaram a decisão do júri, presidido pelo crítico de arte Nuno Crespo, em detrimento de Grada Kilomba, eram técnicos: “o jurado julgou que o projeto apresentado pela artista era banal e repetitivo. A violência da reação contrária demonstra o quanto anda desacreditado o conhecimento especializado em arte”.

A coluna de Rafael Cardoso parece ter encontrado um público significativo em sua circulação virtual. O texto permaneceu por cinco dias entre os cinco mais lidos no portal da *Folha de S.Paulo*, fato destacado por seu autor em seu perfil no Facebook. Sua recepção também gerou uma discussão no circuito da arte e da crítica, a partir de uma publicação feita três dias depois, em 17 de outubro, de autoria da também historiadora da arte Daniele Machado, na revista *Select*, publicação on-line especializada em arte contemporânea (Figura 3). Intitulado “O fascinante apocalipse”, o texto começa reconstituindo a origem da generalização proposta por Cardoso em sua coluna, de que havia um incômodo notado por diversas pessoas na arte contemporânea e na ascensão de alguns artistas.



O Barco (2022), instalação de Grada Kilomba na Somerset House, em Londres [Foto: Tim Bowditch]

POSTADO EM 17/10/2023 - 4:38

## O FASCINANTE APOCALIPSE

Dos cristãos, passando pelos fãs de ficção científica, até o mundo da arte, anunciar que o fim está próximo é quase certeza de sucesso

DANIELE MACHADO

Figura 3: Reprodução da coluna de Daniele Machado na revista *Select*  
Fonte: *Select* (2023)<sup>4</sup>.

4 Disponível em: <https://select.art.br/o-fascinante-apocalipse/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

A autora retoma o pedido dele pela opinião de seus seguidores no Facebook e reproduz dois deles: um que fala sobre a popularização de “genialidades meteóricas”, que não mereceriam destaque e que são içadas a esse patamar pelo próprio mercado de arte; e outro que critica o que seria uma arte identitária, acreditando que bastaria que uma produção artística, mesmo sem mérito algum, se vinculasse à demanda de um grupo identitário para que fosse reconhecida e valorizada. Ao reconstituir essas opiniões, Daniele Machado discute quais critérios o historiador da arte teria para fazer valer sua visão de que a arte em si está em declínio, e também as opiniões que emergem em sua busca pelo ponto de vista de seus seguidores, em especial uma concepção que a autora classifica como elitista e conservadora.

Em suas linhas finais, Daniele Machado discute o fato de Rafael Cardoso morar há bastante tempo na Alemanha e, por isso, ter se esquecido da realidade da produção brasileira de arte, em que grandes galerias cooptam as menores e diminuem o espectro de diversidade. É exatamente essa diversidade que poderia, segundo a autora, enriquecer ainda mais a produção e evitar o que ela classifica como uma mediocridade, que pode advir da concentração econômica do mercado de arte.

Poucos dias depois, em 19 de outubro, Rafael Cardoso publicou um direito de resposta na mesma revista<sup>5</sup>, com o título “Enquanto há debate informado, há esperança” (Figura 4). Sua reação discute o que Daniele Machado escreveu sobre ele e sua coluna na *Folha de S.Paulo*, mas também reflete sobre o próprio texto, em uma meta-análise direcionada ao gênero da escrita. De início, pondera que há sempre uma “brecha entre o que a gente escreve e o que os outros leem”, reiterando que esse espaço ficou grande demais entre o que ele queria dizer e o que foi compreendido pela historiadora da arte e, portanto, seria necessário reduzi-lo com alguns esclarecimentos. Na sequência, Cardoso se apoia no estilo do seu texto para o jornal, sob a rubrica de “opinião”, o que validaria sua visão subjetiva e seu ponto de vista particular, sem uma pretensão de totalização a respeito do mercado de arte. Defende-se também da alegação de Daniele Machado de que seu texto não conteria referências, a partir da impossibilidade de inserir notas de rodapé em uma versão impressa de jornal.

5 Disponível em: <https://select.art.br/enquanto-ha-debate-informado-ha-esperanca/>. Acesso em: 14 nov. 2024.



POSTADO EM 19/10/2023 - 3:20

## ENQUANTO HÁ DEBATE INFORMADO, HÁ ESPERANÇA

Historiador esclarece que seu artigo pretendeu radiografar como o mercado financeiro engoliu o meio artístico, além do enfraquecimento da crítica, em decorrência da ascensão das redes sociais

**RAFAEL CARDOSO**

Figura 4: Reprodução da coluna de Rafael Cardoso na revista *Select*  
Fonte: *Select* (2023)<sup>6</sup>.

É importante registrar ainda o apreço do teórico pela circulação de seu texto, que ele utiliza para defender seu ponto de vista e a autoridade de seu argumento de que o mercado de arte estaria em declínio: “Certa ou errada, a percepção existe, e não é nada incomum. O artigo passou a semana na lista dos mais lidos do caderno *Ilustríssima*. Se o grau de difusão do sentimento era ponto controverso, deixou de ser”. No caminho citado pelo autor entre a escrita e sua interpretação, ele busca se desresponsabilizar da interpretação de seus leitores: “sou inteiramente responsável pelo que escrevo, mas não pelo que os outros projetam para cima de mim”.

Termina seu texto retomando sua carreira como crítico e historiador da arte, colocando-se na disputa de um campo em tensão desde a década de 1990, ao lado do combate ao elitismo e ao formalismo na arte: “longe de ser viúvo do pensamento atrasado daquela época, sou um sobrevivente dele”. E esclarece que o que mais o incomodou no texto de Daniele Machado é ela não ter discutido seu argumento central, o de que o mercado de arte, da maneira como está colocado, coopta, seleciona e

6 Disponível em: <https://select.art.br/enquanto-ha-debate-informado-ha-esperanca/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

comercializa artistas sem que haja uma distinção crítica e uma seleção apoiada em uma erudição teórica para a produção de arte no país e no mundo, em “um mercado de arte desregrado e uma nova paisagem midiática que já nasceu sem regras”.

### **Discussões sobre o papel da arte política, da crítica e de sua midiatização**

De todos os pontos abordados por Rafael Cardoso, por seus seguidores na rede social e por Daniele Machado, pretendemos nos ater a dois deles nesta reflexão. O primeiro diz respeito à concepção de que o fortalecimento da crítica de arte especializada protege a produção artística de injustiças e inapropriações na escolha de determinadas obras e artistas, por um maior rigor e um possível apuro teórico em suas avaliações. O segundo, de que a circulação de produtores e suas propostas pela mídia e pelas redes sociais, ao encontrar eixos de discussão específicos e ao se ancorar em debates públicos já existentes no tecido social, empobreceria a produção artística, ou até invalidaria uma qualidade técnica e estética das obras, que passariam a ser relegadas apenas a suas temáticas ou à maneira como são lidas a partir desse compartilhamento.

A ideia, que consta principalmente nos comentários presentes na publicação de Rafael Cardoso, de que a instrumentalização da produção artística por discussões políticas diminuiria a validade formal ou artística das obras, parece ser complementada pela percepção de que a ausência de crítica sobre elas poderia ser um instrumento de mediocrização do campo artístico. Esses dois pontos se tangenciam em um debate mais amplo sobre a arte, seus produtores, a circulação das obras e a crítica.

Se considerarmos, a partir do sociólogo Jean-Pierre Esquenazi (2011), que a leitura dos produtos culturais só se torna uma leitura política quando é feita de forma coletiva, e que essa obra provoque, em um coletivo de pessoas, um incômodo — muitas vezes identitário — que irá alterar o contexto geralmente associado a esse objeto, a percepção de que há uma prevalência de uma circulação identitária que se sobrepõe aos aspectos *puramente* artísticos das obras está, de maneira mais ampla, questionando a assimilação política dessas próprias obras. Ao estender isso à produção contemporânea, o que parece saltar das concepções circuladas na postagem de Rafael Cardoso é uma ideia de que o político seria incompatível com o artístico.

Descartar o que poderiam ser os *ruídos*<sup>7</sup> acerca das obras e retomar uma determinada interpretação que devolva uma aura artística e formalista às produções artísticas nos parece também requerer uma outra visão política para a arte contemporânea, ou ainda uma tentativa de reconfigurá-la no debate público, como

---

7 Consideramos *ruídos* as circulações e interpretações a respeito de um objeto cultural, incluindo produções artísticas, à medida que estes se tornam midiatizados e são instrumentalizados como ferramentas de discussão do político no espaço público e midiático. Construímos essa concepção teórica em produção anterior (Sousa, 2022).

se a produção artística devesse estar dissociada de um olhar voltado a questões que emergem do tecido social — caso das pautas *identitárias*, conforme abordadas diversas vezes nesse debate.

O diálogo entre os textos de Rafael Cardoso e Daniele Machado reverbera questões acerca da crítica especializada que acompanham as transformações do campo artístico ao longo do século XX. Portanto, gostaríamos de retomar esse debate para melhor compreender o que está em jogo nas posições defendidas por cada autor.

A crítica ao circuito institucionalizado da arte e a busca por meios de atuação que fossem capazes de expandi-lo para além dos limites do mercado estão presentes no debate artístico brasileiro desde a década de 1970, um período de consolidação do mercado de arte no país. Ronaldo Brito (1975, p. 6) identifica a “urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos” e a necessidade de se aproximarem de pessoas de fora do circuito.

Brito foi um dos colaboradores da revista *Malasartes*, uma publicação especializada que, apesar de ter apenas três números (1975-1976), impactou o panorama da arte brasileira ao propor o debate crítico sobre o estado da arte contemporânea no Brasil. O texto “Análise do circuito de arte”, veiculado na primeira edição da revista, dá o tom do que a publicação pretendia: “intervir no circuito de arte nacional, introduzindo novos nomes no debate e abrindo espaço para ‘uma produção teórica destinada a recolocar a arte brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural’” (Revista Malasartes, 2025). A *Malasartes* se apresentava como uma revista sobre “a política das artes”, ou seja, um espaço para a discussão sobre o papel que a arte desempenha no ambiente cultural contemporâneo.

A análise da situação da arte contemporânea proposta por Brito está menos interessada na produtividade dos artistas e mais voltada à compreensão do modo vigente de consumo das obras e suas significações sociais. Sua problematização do circuito comercial e institucional de arte que se firmava nos anos 1970 passa pela crítica ao vínculo que ele estabelecia com o mercado, o que, segundo Brito, o tornava dominado por estratégias de venda do produto artístico, que visavam conservar os valores da arte, como sua “aura” e seu estatuto mítico, e eram avessos à abertura para o diálogo com o mundo exterior e o espaço público.

Diante desse cenário, Brito (1975, p. 6) propõe um pensamento pragmático e estratégico frente ao mercado, visto que apenas uma ação contínua seria capaz de intervir e transformar as regras estabelecidas, expandir o circuito da arte e torná-lo mais eficaz socialmente. Essa atuação crítica e politizada dos artistas, segundo o autor, depende da aproximação aos espaços públicos e da reorganização em torno de um programa comum.

As formas de atuação estratégica se voltam ao campo teórico e prático da arte. Patrícia Corrêa (2008, p. 79), a partir da leitura de Brito, nota que, para a produção teórica, “os artistas e interessados em arte devem buscar a multiplicação de discursos

críticos paralelos aos dominantes no mercado e demais forças institucionais”. No que diz respeito às práticas:

Devem multiplicar seus canais de intervenção fora do circuito, o que pode muitas vezes implicar a adoção de outros suportes, a incorporação dos elementos incomuns que uma situação venha a oferecer, a articulação de contextos alternativos e respostas circunstanciais, desde que, é óbvio, tais aberturas não signifiquem perda de rigor no raciocínio próprio ao trabalho. Devem, enfim, forçar os limites que a institucionalização pelo mercado insiste em fechar (Corrêa, 2008, p. 78).

Na contemporaneidade, a atividade crítica encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte. No fim do século XIX e início do século XX, os ideais modernos em torno do estabelecimento da autonomia do campo que permeavam as produções de arte influenciaram também a perspectiva do que seria a função dos críticos dessas produções. A crítica se torna, na modernidade, uma ponte, uma mediadora entre o público e a obra, “encarregando-se de garantir a comunicabilidade da experiência estética segundo determinados padrões, em tensão com a tendência também moderna de subjetivação do gosto” (Follain de Figueiredo, 2016, p. 3).

A atividade crítica no âmbito do jornalismo cultural nesse período se tornou um lugar de prestígio, e os críticos eram figuras com autoridade legitimadora das obras de arte sobre as quais escreviam. Dessa forma, a crítica se firmou “como farol orientador para o público, pois pretendia educar os gostos e nortear a opinião, e para o artista, notadamente aqueles mais jovens, que seriam guiados por valores e tendências estéticas” (Serelle, 2012, p. 51).

Ao remontar a origem da estética na modernidade, Follain de Figueiredo (2016) destaca o lugar ocupado pela crítica especializada e pelos historiadores da arte na construção de cânones e a busca por valores objetivos e universais para a consagração de uma tradição artística. A crítica representava uma instância de legitimação e sistematização do conhecimento sobre a arte, tinha como prioridade a análise estética da forma e entendia o artista como criador independente. Nesse contexto, a autora identifica um campo fértil para a observação das tensões entre o individual e o coletivo que caracterizam a alta modernidade, notável nos processos de valoração do sensível que oscilam entre a estima por autonomia e originalidade criativa e a demanda pela objetividade do julgamento estético. Outra tensão central na cultura moderna é entre o mercado e a liberdade criadora, mas o que esses dois polos têm em comum é que “ambas — indústria cultural e arte pela arte — valorizavam a técnica” (Follain de Figueiredo, 2016, p. 3); o paradigma modernista prezava pela estética da forma.

A porosidade entre vida cotidiana e arte, embaralhando os limites da linguagem artística, abala a crítica. As análises passam a se voltar para a função comunicacional da arte, uma “estética do sentido”. A arte contemporânea não se

caracteriza pela singularidade da forma, mas pela tentativa de reorganizar o mundo comum e modificar o olhar e as atitudes diante do entorno coletivo. Passa-se, então, a questionar qual o papel do crítico nessa visão de arte que não está na técnica, mas na relação social. Existe uma redefinição da relação do campo artístico com a cultura, consequentemente abalando o papel da crítica especializada, como explica Follain de Figueiredo (2016, p. 12):

Em síntese, pode-se dizer que o mal-estar da crítica de arte, hoje, acompanha o mal-estar do próprio campo artístico em função da redefinição de suas relações com a cultura em geral, indissociável do declínio dos valores que deram sustentação ao ideal de autonomia. A crítica profissional se ressentida da relativização dos critérios de competência que põe em xeque a noção de autoria e, consequentemente, a noção de obra, embaralhando os papéis do criador e do receptor.

Acompanhando as novas inquietações do campo e das definições, ou indefinições, do que é arte contemporânea, a crise da crítica sobre sua função também implica sua percepção como um lugar obsoleto dentro do jornalismo cultural por alguns analistas, principalmente no que diz respeito aos produtos do entretenimento, baseando-se na antiga divisão entre o “erudito” e o “massivo”. Um dos fatores principais em que essa obsolescência se fundamenta, como indica Serelle (2012), diz respeito ao fato de que a posição prestigiada e legitimadora da crítica enquanto mediadora da arte não se sustenta mais. Esse fator é desencadeado pela crise da atividade jornalística, a partir do novo paradigma criado com a emergência das mídias digitais, em que o “público converteu-se num híbrido de produtor e consumidor” (Serelle, 2012, p. 54).

Nessa nova organização comunicacional, em especial no que diz respeito à cobertura de acontecimentos culturais,

[...] proliferaram-se blogs e sites de críticos e comentadores de qualidades bastante diversas, reunindo desde jornalistas que migraram dos veículos tradicionais a adolescentes, que requerem e exercem seu direito de julgar e opinar, de forma extremamente impressionística, em consonância com o próprio ambiente subjetivista da rede (Serelle, 2012, p. 54).

A qualidade da crítica veiculada nessa diversidade de meios parece, então, perder sua importância, e a autoridade da figura do crítico passa para segundo plano. Esse fator dialoga diretamente com os textos publicados por Rafael Cardoso e Daniele Machado, permitindo-nos compreender melhor a conjuntura a partir da qual os dois críticos refletem sobre a própria atividade de fazer uma crítica de arte.

Como apontam Paganotti e Soares (2019), nesse cenário de difusão de conteúdos opinativos dispersos por diversos meios e oriundos de diferentes sujeitos, a crítica deixa de ser unívoca e, por isso, sua função é expandida para além de agir como instância legitimadora das obras e de suas interpretações. Cabe à crítica, então, analisar e explicitar também seus próprios valores e parâmetros

de julgamento, repensando sua atuação nos circuitos da cultura e da mídia contemporâneos, em especial sua capacidade de destacar ou dar maior visibilidade a certas produções dentre a grande quantidade de obras disponíveis para consumo. Assim, os autores introduzem a noção de *metacrítica* como aquela que, ao abordar a mídia a partir de um lugar na própria mídia, se volta especialmente aos “critérios adotados para esse julgamento ponderado (tanto da expressão midiática original quanto de seu comentário), sem ignorar a tensão de ocupar um espaço dentro das mesmas engrenagens do maquinário midiático que pretende avaliar” (Paganotti; Soares, 2019, p. 132)

Observamos, portanto, uma aproximação entre os textos de Cardoso e Machado e suas reverberações de um exercício metacrítico, ao passo que, ao escreverem sobre o papel da crítica no circuito das artes visuais e sua divulgação, eles também se inserem no mesmo circuito. É dessa inclusão que emerge a potência metacrítica do debate em questão. As ponderações realizadas nos artigos analisados não estão restritas às leituras das obras de arte, mas voltam-se aos circuitos de produção e recepção e, por isso, conseguem ir além da crítica especializada tradicional e iniciar um processo de reconhecimento de seus mecanismos, “dando ao público as ferramentas para que também possa exercitar a crítica de modo sistemático (e não apenas em manifestações difusas ou pulverizadas nas redes sociais)” (Paganotti; Soares, 2019, p. 142).

No cerne da questão debatida por Daniele Machado e Rafael Cardoso sobre qual é a função da crítica de arte está o entendimento que se tem sobre qual é a função da arte em si. A defesa de cada perspectiva a respeito do papel do crítico especializado no circuito da arte parece revelar o que os respectivos autores pensam sobre o sentido da arte na sociedade e sua relação, ou não, com o mundo externo e seu contexto de circulação.

Por um lado, representado por Rafael Cardoso, observamos a argumentação em favor de uma crítica formativa, ou até pedagógica, que tem como objetivo resgatar os cânones da arte e propor interpretações das obras baseadas em uma erudição teórica e no formalismo estético. Essa posição está bastante alinhada com a perspectiva moderna da crítica, calcada na legitimidade do olhar do especialista. A função da arte, assim, estaria ligada à inovação e à originalidade empreendidas por cada artista, na experimentação estética observada nas obras. A arte é vista como autônoma em relação aos acontecimentos exteriores e deveria ser julgada por um sistema de valores próprios de seu campo.

Em contrapartida, na visão apresentada por Daniele Machado, notamos uma concepção da crítica menos no sentido formativo e mais como um campo amplo de mediação entre públicos e obras. Essa concepção tem como objetivo considerar o contexto ampliado das produções, suas relações com as demandas externas e com a conjuntura sociopolítica em que se inserem. A função da arte, nesse caso, estaria associada às formas de representação, à sua discursividade e aos seus aspectos

comunicacionais. Ou seja, uma arte que está conectada ao cotidiano e às relações sociais ao seu redor e que tem o poder de argumentar e construir, por meio de sua linguagem específica, formas de compreensão do mundo.

Assim, o que se disputa — e o que está em permanente negociação nesse debate sobre a crítica de arte, seu papel e suas maneiras de circulação midiática — é a politização das duas esferas: da produção da arte e de sua recepção especializada. Nos colocamos, então, no tensionamento entre a apreciação estética das qualidades internas das obras e a atuação ética que se articula com o contexto de circulação e suas demandas por representação.

### O sentido da crítica: para expandir as conclusões

Ao mapearmos e analisarmos o contorno dos textos propostos por Rafael Cardoso, Daniele Machado e um conjunto de reações às duas ideias, podemos perceber que há um questionamento não apenas sobre o que cada um deles considera como arte ou expressão artística, mas também sobre a própria função da crítica e o direcionamento de uma crítica com o objetivo de formar pedagogicamente o público leitor. Ou, mais precisamente, uma mediação crítica que permitisse, cada um a seu modo, o estabelecimento de uma ética formadora, seja mais direcionada à política, seja mais próxima de uma concepção estética da arte, uma perspectiva mais formalista.

Se, de um lado, temos uma discussão em torno da inovação e da originalidade necessárias a um trabalho para que ele seja considerado propriamente artístico, de outro, há a prevalência da importância da recepção, da representação e da ancoragem da obra em um circuito de debates que estão em curso no espaço público, em especial aqueles que questionam, além das temáticas, os indivíduos que as produzem. Além disso, há como plano de fundo uníssono nas polêmicas suscitadas nos dois casos a problemática relação entre a arte e seu mercado, que muitas vezes se sobrepõe à própria crítica ou a instrumentaliza para que haja o efetivo consumo, reduzindo a arte a um item a se monetizar.

Ao propor, neste texto, a crítica das críticas artísticas — ou, assumindo o termo empregado por Paganotti e Soares (2019), a *metacrítica* direcionada à arte —, buscamos compreender os caminhos que levaram aos diálogos entre os artigos críticos e desmontar as ideias para poder reelaborá-las de acordo com suas circulações. Como propõem Silva e Soares (2019, p. 69), é necessário também uma dimensão crítica ao analisar a circulação das obras artísticas, considerando percorrer um caminho do meio, em que se pesem as condições específicas de cada obra “enquanto manifestação estética e, ao mesmo tempo, empreendendo uma análise crítica que possa articular seus aspectos históricos, sociais e políticos”. Direcionar esse olhar também para a metacrítica nos parece não uma maneira de silenciar os ruídos provocados pelas circulações das críticas — o que seria impedir o próprio debate —, mas sim uma forma de compreender suas motivações, diante

de um trajeto teórico que nos permita, também, amplificar as funções da arte e da crítica, sem que isso signifique, em absoluto, compreender qual o melhor caminho ou prever para que sentido cada uma delas se dirige atualmente.

## Referências

- BRITO, R. C. Análise do circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 5-6, 1975. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111095#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-970%2C240%2C3639%2C2037>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- CARDOSO, Rafael. Arte contemporânea, engolida pelo mercado financeiro, vive declínio. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 out. 2023. Ilustríssima, p. C10.
- CARDOSO, Rafael. Enquanto há debate informado, há esperança. *Select*, São Paulo, 19 out. 2023. Disponível em: <https://select.art.br/enquanto-ha-debate-informado-ha-esperanca/>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- CORRÊA, P. Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 74-83, 2008.
- ESQUENAZI, Jean Pierre. Quand un produit culturel industriel est-il une “œuvre politique”? *Réseaux*, Paris, v. 3, n. 167, p. 189-208, 2011.
- FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Crise na crítica e declínio do paradigma estético da modernidade. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2016. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2016/trabalhos/crise-da-critica-e-declinio-do-paradigma-estetico-da-modernidade?lang=pt-br>. Acesso em: 1 maio 2023.
- MACHADO, D. O fascinante apocalipse. *Revista Select*, São Paulo, 17 out. 2023. Disponível em: <https://select.art.br/o-fascinante-apocalipse/>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p131-153>
- REVISTA Malasartes. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/116300-revista-malasartes>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- SERELLE, M. A crítica do entretenimento no jornalismo cultural. *Revista Comunicação Midiática*, Bauru, v. 7, n. 2, p. 47-62, 2012. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/286>. Acesso em: 1 maio 2023.
- SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *RuMoRes*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 58-77, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.163281>

SOUSA, E. P. *O cinema brasileiro como ferramenta do político: ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a 2018*. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13092022-151547/pt-br.php>. Acesso em: 19 jun. 2025.

Submetido em: 22 jun. 2025 | aprovado em: 2 jul. 2025

## **Intempestividades editoriais, entornos impressos e sociais no *Anuário Todavia***

## **Editorial untimeliness, printed and social surroundings in *Anuário Todavia***

*Frederico de Mello Brandão Tavares<sup>1</sup>*

---

1 Professor da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde atua no curso de Graduação em Jornalismo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. É um dos líderes do GIRO - Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (CNPq/UFOP). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6410-4739>. E-mail: [fredtavares.ufop@gmail.com](mailto:fredtavares.ufop@gmail.com).

**Resumo**

Pode-se afirmar, como sentimento contemporâneo globalizado, a existência de uma latente sensação de “fim do mundo”, o que se tornou objeto, assim como em outras partes do mundo, de atenção do mercado editorial. Tendo isso em vista, o presente trabalho visa, em diálogo com concepções relacionadas a reflexões sobre almanaques e temporalidades (em sentido conceitual e contextual), analisar o *Anuário Todavia 2018/2019 – Apocalipse?*, publicado pela editora Todavia em 2018, focando em algumas questões interligadas: os recursos editoriais usados na conexão e no arranjo dessa leitura; os sentidos temporais construídos sobre uma certa temática e o atravessamento de tais sentidos ao longo de um produto de periodicidade anual; a natureza editorial do anuário e sua dimensão relacional com contextos histórico-sociais.

**Palavras-chave**

anuário; apocalipse; almanaque.

**Abstract**

As a contemporary, globalized feeling, there is a latent sense of the “end of the world,” which has become the object, as in other parts of the world, of attention from the publishing market. With this in mind, this paper aims, in dialogue with concepts related to reflections on almanacs and temporalities (in a conceptual and contextual sense), to analyze the Yearbook *Todavia 2018/2019—Apocalypse?* published by the Todavia publishing house in 2018, focusing on some interconnected issues: the editorial resources used in the connection and arrangement of this reading; the temporal meanings constructed on a certain theme and the crossing of such meanings throughout an annual product; the editorial nature of the yearbook and its relational dimension with historical and social contexts.

**Keywords**

yearbook; apocalypse; almanac.

## Intempestividade e editoração

Dentre as complexidades da chamada cultura do impresso, há uma ambiência editorial que envolve diretamente a constituição de distintos ritmos para a leitura da sociedade. Cada publicação — livros, jornais, revistas, entre outros — estabelece maneiras de pausar e suspender o tempo, registrando em suas páginas inscrições que, no presente, costumam passados e futuros, conectados por fios invisíveis e visíveis de um trabalho de edição. Nesse contexto, produtos editoriais específicos ocupam um interessante espaço social, ao mesmo tempo em que conformam, no espaço de suas materialidades, coleções sobre os acontecimentos do mundo e aquilo que os envolve tematicamente. Dossiês, catálogos, anuários, almanaques, antologias, entre outros produtos cuja periodicidade está marcada pela intermitência, conformam reuniões de escritos, imagens e outras textualidades cuja organização busca afirmar um ponto de vista sobre uma época e oferecer maneiras de se lidar com ela, flagrando, reproduzindo, explicando — e mesmo propondo — valores e conjunturas a partir de montagens específicas.

A montagem, como gesto anacrônico de reunião de objetos significantes “[...] procede como uma explosão da cronologia” (Didi-Huberman, 2016, p. 6). Segundo Georges Didi-Huberman (2016, p. 6), a “[...] montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento”. Desde essas premissas, observar anuários, almanaques e outros produtos editoriais que lidam com a leitura do tempo alargado deve ir além do desvendamento de qual tempo está (neles) lido e interpretado, mas também considerar como uma dimensão temporal atua sobre a tessitura de suas constituições.

Dessa maneira, pode-se afirmar que certas publicações carregam, em sua natureza editorial sazonal, uma potente especialidade em tensionar o tempo, arregimentando, simbolicamente e de maneira intempestiva, anacronias e heterocronias. Ana Helena Amarante (2009, p. 12), ao pensar uma “Filosofia contra o Tempo”, a partir de Nietzsche, diz que é “[...] no tempo histórico, no desenrolar dos fatos que estamos irremediavelmente conectados, mas ao mesmo tempo, é também na recusa desse tempo histórico que algo de mais rico e abundante se insinua”. Segundo a autora, “[...] se a aderência ao tempo histórico faz perder de vista esta abundância, é justamente por se acreditar em sua primazia, em seu funcionamento ordenado e útil ao desenvolvimento de nossa civilização” (Amarante, 2009, p. 12)<sup>1</sup>.

---

1 Como dirá Ernesto Rodrigues (2021, p. 227), em sua reflexão sobre uma historicidade do almanaque, “O almanaque serve, enquanto espaço de convergência, aos quatro modelos de comunicação: ao de transmissão simples, linear, como qualquer notícia cognitivamente entendida; ao ritual ou expressivo, por uma lógica composicional desde os pioneiros, aguardada, tantas vezes ansiosamente, por destinatários reverentes; ao publicitário, seja pela autopublicidade, pela que outras publicações lhe fazem, em notas e resenhas, mesmo parciais, e por incluir massa compacta de anúncios, como nenhum outro meio coetâneo; enfim, ao modelo de recepção, quando se obriga o leitor a decodificar alguns textos literários e mesmo de uma ciência doméstica, sem já falar na dificuldade de resolver problemas que nos obcecaram durante meses, até às soluções no volume seguinte”.

No que diz respeito a uma experiência do tempo histórico da modernidade, esta, como afirma Antônio Pita (2024), relaciona-se a um tempo que incorpora uma noção de progresso e de “[...] transição para um plano qualitativamente mais elevado, de acordo com a lógica imanente que estrutura o processo” (Pita, 2024, p. 120). O tensionamento de tal lógica implica, diz o autor, em “[...] identificar ou introduzir no presente uma estranheza, uma dissonância, uma resistência. Libertar o presente dos constrangimentos do historicismo que o nadifica em nome do passado ou em nome do futuro e criar condições para torná-lo visível e dar-lhe consistência” (Pita, 2024, p. 123).

No campo da História e em outros campos correlatos (Manna, 2016), construções conceituais contemporâneas assumem a heterocronia do tempo histórico (Salomon, 2018), indicando a não linearidade e existência de múltiplas temporalidades, seus engendramentos e sobreposições. Tais perspectivas colaboram com a compreensão das materializações *do* tempo e *no* tempo do cotidiano. O cotidiano, nesse sentido, como uma espécie de agora complexo, é *locus* para um olhar sobre dinâmicas e objetos nos quais passado, presente e futuro não são instâncias fixas, entrecruzando-se. Ainda que indiquem delimitações temporais, os três possuem camadas entrecruzadas de tempos e são compostos por uma densidade de arranjos repletos de encaixes e desencaixes, que remetem a atualizações e incertezas. As temporalidades por eles situadas e constituídas envolvem disputas e negociações, que possibilitam diferentes apropriações do tempo e permitem observar contextos. Tal concepção revela, também, as determinações presentes nas próprias características dos tempos múltiplos.

Nessa ambiência de incertezas e “determinâncias”, um olhar intempestivo, como propõe Amarante (2009, p. 12) implica em agir “contra o tempo e sobre o tempo”. Tal ação, segundo a autora, talvez seja “este nosso dilaceramento”: “[...] uma nota grave que nos agarra ao tempo, com suas ordens corriqueiras, seus vícios mais cotidianos; e uma nota aguda que nos arranca do tempo ordinário, onde então, livres de sua gravidade experimentamos seu atordoante embaralhamento”. Essa reflexão, podemos dizer, leva-nos a outras ideias que dizem respeito não apenas a essa dimensão heterocrônica, mas também à compreensão de que capturar e lidar com o tempo envolve mediações que perpassam anacronias e entropias ou, em sentido conotado, utopias e distopias.

A ideia de apocalipse, muito presente na vida ocidental judaico-cristã, associa-se, nesta tradição religiosa (e histórica), a uma visão de fim do mundo (Collins, 1998, 2005; Lopes, 2019). No que se refere à uma perspectiva sobre as “literaturas apocalípticas” em sentido histórico, vai dizer Collins (2005, p. 17-18), o principal impacto político “[...] não está em nenhum programa que possa implicar no futuro, mas em sua rejeição e condenação da presente ordem”. Ao mesmo tempo, há neste fim uma ideia pessimista sobre o que se implodirá e uma esperança sobre um porvir. Numa outra apropriação de apocalipse, por exemplo, desde um olhar de crítica a partir da modernidade, a escritora jamaicana Nalo Hopkinson (2017 *apud* Freitas;

Messias, 2018, p. 411) assevera: “O que acontece é que nós pensamos em distopia e catástrofe como aquela coisa que acontece em outro lugar, ou que pode ser adiada, quando está acontecendo diariamente em todo o mundo”. Como explicam Kênia Freitas e José Messias (2018, p. 411), a reflexão de Hopkinson parte da premissa de que “[...] para as populações negras que sobreviveram à escravidão, ao colonialismo europeu e ao processo de globalização, o apocalipse já aconteceu (e segue sendo experienciado há séculos)”.

Sem querer simplificar ou “binarizar” sentidos histórico-culturais que envolvem a ideia de apocalipse (Pompa, 1998), pode-se afirmar, como sentimento contemporâneo globalizado, a existência de uma latente sensação de “fim do mundo” — que para alguns é novidade, como afirmará Krenak (2019), e para muitos trata-se de um processo violentamente compulsório e de longa duração. Mesmo que narrativas de redenção sobre o fim possam habitar o imaginário em torno desse término, ou que a prática histórica de resistência ganhe mais visibilidade e urgência a partir de outros lugares e agentes, há uma cotidianidade que impõe sentidos, fazendo lembrar que o mundo no qual vivemos “[...] está esgotado na sua possibilidade de criar soluções para os próprios problemas que ele criou” (Süssekind; Merladet; D’Avignon, 2022, p. 995). Uma situação que não é nova, “diagnosticada” há décadas, mas que tem se agudizado (Lima; Guerra, 2022). No mundo capitalista, pelo menos, negar a crise e o destino rumo a derrocada é um paradoxo concreto e atual (Fisher, 2020).

Nesse cenário, o contexto brasileiro cerca-se de particularidades e, ao mesmo tempo reflete essa “época colapsada” de forma entrecruzada, o que, nas últimas duas décadas, se tornou objeto — assim como em outras partes do mundo — de valor no mercado editorial, atento à demanda de interpretação da realidade que vivemos (Ballestrin, 2018; Falcão, 2021; Oliveira, 2020), suas dimensões políticas, históricas e “existenciais”, à direita e à esquerda, de maneira factual ou negacionista, em sintonia com uma explosão do consumo por produtos do universo impresso. É dessa “conjuntura” que parte o *Anuário Todavia 2018/2019 — Apocalipse?* publicação impressa na fronteira entre o livro e a revista, lançada pela editora brasileira *Todavia*, reconhecidamente hoje uma referência no mercado editorial literário do Brasil.

O volume, que se anunciava como o primeiro de uma série anual, limitou-se a apenas aquela edição, lançada no final do ano em que a extrema-direita havia ganhado as eleições no Brasil (2018) e habitava governos em outros países, com destaque para o primeiro mandato de Donald Trump nos Estados Unidos. O anuário, um certo porta-voz e ao mesmo tempo compilado especial da *Todavia*, de maneira intempestiva, colocava em tensão o ano que se encerrava (2018) e o ano que viria (2019), promovendo um curto-circuito, no presente, de passados e futuros; propondo um lugar de fala da (para a) própria editora em relação a ela mesma e ao mercado editorial e à sociedade, na montagem de uma coleção de conteúdos e na incorporação, em seu catálogo, de um produto de lógica periódica.

Para isso, o *Anuário* estava composto por uma reunião de textos pensados a partir da lógica de uma mistura de gêneros textuais — “reportagens incluem memórias pessoais, memórias pessoais incluem ensaios, ensaios podem incluir ficção” (Conti; Laub, 2018, p. 3) — acompanhando a ideia de que vivemos uma era na qual “formatos têm suas fronteiras borradas”, como vão dizer André Conti e Michel Laub (2018, p. 3) no editorial intitulado “Sobre as ruínas”. Segundo Renata Vargas (2021, p. 77-78), em tese sobre Michel Laub, a partir da análise do romance *Diário da queda* e do *Anuário Todavia*,

O *Anuário* é atualíssimo, e trata, principalmente, dos marginalizados, dos invisíveis para a sociedade branca elitizada: prostitutas, transexuais, negros, indígenas, mulçumanos, aqueles que não se adequam ao padrão de beleza e são impostos à violência porque diferem, são corpos desviantes vistos como estranhos e anormais, uma ameaça ao status quo. A obra é montada como um almanaque, com informações variadas, contos, poemas, música, fotos, pintura, artigos de opinião, arte em geral e política, principalmente.

A autora interpreta o *Anuário* como um almanaque que configura uma “teia ficcional” composta por escolhas narrativas que se entrelaçam com escolhas editoriais e questões autorais. No volume, diz Vargas (2021, p. 47), “[...] cada imagem ou texto estão afastados de um instante temporal que nos permite compreender criticamente a obra em seu contexto, mas, principalmente, em suas relações entre si”. Os conteúdos publicados possuem datas distintas de publicação — são também originais em outros espaços editoriais — e estão reunidos no *Anuário* perfazendo-o como uma coletânea, uma coleção temporal, impressa, costurada por uma atualidade temática que, ao misturar passado, presente e futuro, projeta o produto como uma chave possível de leitura do mundo tanto na singularidade de cada linguagem e mensagem ali expressas, quanto na significação conjunta de todas elas. Mais que isso, também projeta o produto (seus conteúdos e materialidade) como uma novidade, um retrospecto e um porvir. Isso, diz Vargas, “carrega a obra [o *Anuário*] para o contemporâneo”, atrelando ao seu todo e às suas partes um signo de remontagem, de renascimento, de “redação”.

A partir desse preâmbulo, o presente trabalho busca, em diálogo com reflexões sobre almanaques e temporalidades (em sentido conceitual e contextual), analisar o *Anuário, Todavia 2018/2019 — Apocalipse?*, focando em algumas questões interligadas: os recursos editoriais usados na conexão e no arranjo dessa leitura; os sentidos temporais construídos sobre uma certa temática e o atravessamento de tais sentidos ao longo de um produto de periodicidade anual; a natureza editorial do anuário e sua dimensão relacional com contextos histórico-sociais.

## Almanaques e arranjos temporais

Almanaques ou anuários, a partir de uma periodicidade específica, ancoram-se em lógicas editoriais ordenadas por uma ideia de coletânea. Como materiais impressos dotados de uma certa “finalidade”, tanto correspondem a um período específico sobre o qual se reúne dados e informações, narrando um transcurso espaço-temporal, quanto sobre este mesmo período, no todo impresso que estes volumes de páginas encarnam, constroem uma interpretação. Nesse sentido, os almanaques, sendo os anuários uma variante desse gênero editorial (Chartier, 2001), mais que um grande arquivo de curiosidades, são também materialidade que aloca bricolagens temporais complexas, articuladas em diversos recursos textuais e visuais. O que faz com que, dentro de uma perspectiva da “história do tempo presente”, os almanaques possam ser lidos para além do que suas superfícies evocam, para além do instante datado em suas intermitências ou regularidades de circulação, mas dentro de uma tensão temporal.

A ideia de que o presente não deve ser visto como um lugar de “[...] passagem contínua entre o antes e o depois, mas como uma lacuna, uma brecha, uma possibilidade entre o passado e futuro” (Pereira, 2009, p. 24), ajuda-nos a pensar, assim, os anuários em uma circunscrição que ultrapassa os dias do ano, carregando consigo arranjos referentes a entornos editoriais e sociais. Em texto publicado junto ao *Almanaque Encyclopédico* (1896), em Portugal, Eça de Queiróz afirmava:

É que o Almanaque contém essas verdades iniciais que a Humanidade necessita saber, e constantemente rememorar, para que a sua existência, entre uma Natureza que lhe não é benévola, se mantenha, se prossiga toleravelmente. A essas verdades, a essas regras, chamam os Franceses, finos classificadores, *verdades de Almanaque*. São as grandes verdades vitais. O homem tudo poderia ignorar, sem risco de perecer, excepto que o trigo se semeia em Março. E se os livros todos desaparecessem, bruscamente, e com eles todas as noções, e só restasse, da vasta aniquilação, um Almanaque isolado, a Civilização guiada pelas indicações genéricas, sobre a Religião, o Estado, a Lavoura, poderia continuar, sem esplendor, sem requinte, mas com fartura e com ordem. Por isso os homens se apressaram a arquivar essas *verdades de Almanaque*, — antes mesmo de fixar em livros duráveis as suas Leis, os seus Ritos, os seus Anais. Antes de ter um Código, uma Cartilha, uma História, a cidade antiga teve um Almanaque.

Para Vanda Anastácio (2012, p. 55), o autor português associa os almanaques “à dimensão temporal” da existência humana, repleto de datas e marcações sobre estações do ano e outros elementos de ritmização da vida<sup>2</sup>. Além de calendários, reúnem conselhos úteis, dicas para a vida cotidiana, ficção, curiosidades, enigmas, conteúdo anedótico. São publicações voltadas para um público heterogêneo e com possibilidades heterogêneas de editoração sendo, tais características, entretanto,

2 Segundo Park (1999, p. 35), “através da ordem, dos números, do cômputo, ou melhor, do tempo ordenado, o homem se organiza também no seu espaço”. Essa relação, diz a autora “[...] se solidifica no almanaque, como expressão do homem, de sua vida e de sua luta através dos tempos”.

um ponto de chegada dentro de sua historicidade mais ampla. Eliana Dutra (2023), também referenciando Eça de Queiróz, aponta para uma estranheza do autor acerca do reconhecimento histórico tardio, por parte dos almanaques, “da agitação febril das ideias da ciência”. No entanto, vai dizer Dutra (2023, p. 20-21), os almanaques, “[...] sem prejuízo do seu gênero, e guardando sua perspectiva didático e pedagógica, foram colocados, sobretudo do século XVIII em diante, a serviço do progresso, da ciência e da difusão de valores da modernidade”.

Pode-se dizer, em suma, que os almanaques, tais quais os conhecemos hoje, são herdeiros de uma configuração que dialoga com publicações dos séculos XVII, XVIII e XIX, nas quais calendários, listas e conteúdos ficcionais oscilam de acordo com a publicação e o país — considerando-se aqui uma história “europeia” dos almanaques. Sua longevidade e diversificação são efeitos, também, de um contexto de múltiplos impressos, que acabou por reservar a esse produto editorial em específico uma identidade. No caso do Brasil, diz Jerusa Pires Ferreira (2001, p. 20)

[...] pode-se mesmo falar no aspecto civilizador dos almanaques, do que representaram chegando aos mais distantes sertões, aos povoados mais afastados, e mesmo nas cidades, numa integração de domínios rurais e urbanos, transitando entre classes sociais, exercendo a aproximação efetiva de repertórios.

Como explicado por Eliana Dutra (2023) a partir de Eça de Queiróz, os almanaques — entre eles, podemos dizer, os anuários — incorporam o papel de construtores de regularidades da vida social e individual, sendo uma espécie de “livro disciplinar” em consonância com uma temporalidade específica, a dos próprios almanaques — homogeneizando, dentro de uma heterogeneidade editorial, o tempo difuso do mundo; ocupando um “[...] lugar privilegiado à educação, à moral, à verdade, para além da sua utilidade” (Dutra, 2023, p. 21). Tal natureza dialética (ou contraditória), faz com que a materialidade editorial dos almanaques se manifeste dentro de uma estável relação entre produto e leitores<sup>3</sup>; e, ao mesmo tempo, dentro de uma instável relação entre temporalidades editoriais e sociais.

O fato de aliar moral e ensinamento prático, saber e diversão, sobre o tripé utilidade/verdade/entretenimento faz com que os almanaques misturem temas e toquem em vários tipos de assunto. O seu texto é compósito, por um lado, porque concilia saber laico com verdades quase sagradas, mito com realidade. De outro lado, porque mantém, não importando a tipologia do almanaque, uma dada estrutura de organização temática e reitera um conteúdo padrão: o calendário, a cronologia, o horóscopo, as biografias, a geografia, a história, o direito, as ciências, os preceitos morais, responsáveis pelo que já foi chamado de uma leitura de tipo intensiva. Essa é capaz de

3 Segundo Park (1999, p. 63), os almanaques mudam para permanecer: “Enquanto há uma certa rigidez que visa à facilitação no contato com o material, dentro dos preceitos imagem x palavra [...], os conceitos dos quais trata mudam para acompanhar as alterações sociais”. Em outros termos, é o que também vai afirmar Vera Casa Nova (1996, p. 58): “Tendo por característica a repetição, o almanaque reproduz estruturas tradicionais de geração em geração, sem variações significativas. E essa repetição está na origem do ritual do calendário, esse conjunto signifiante que ordena o mundo, ordenando o tempo”.

fornecer referências estáveis, duradouras, independentemente do ano do almanaque, e que farão com que ele seja sempre atual, por tratar de assuntos de todos os dias, e por induzir à releitura, portanto, a repetidas consultas e a uma manipulação rotineira e cotidiana. Essa estrutura de organização é o que garante a polissemia, ou seja, a possibilidade de leituras outras por parte do público leitor (Dutra, 2023, p. 22).

A lógica de padronização editorial historicamente reproduzida pelos almanaques e seus congêneres ou subtipos imputa uma funcionalidade a estes produtos, mas não deve ser vista como configuradora de uma racionalidade neutra<sup>4</sup>. Segundo Jerusa Pires Ferreira (2001, p. 20), os almanaques, “[...] apesar da grande variedade de formatos e de produtos, dos mais rudimentares aos mais elaborados, dos mais primitivos aos mais requintados” nos trazem “[...] sempre a ideia de uma grande modernidade”. E é nesse contexto, sendo uma obra editorial de grande circulação, contígua ao “[...] mundo da edição popular de que partilha técnicas, veículos, procedimentos” (Ferreira, 2001, p. 20), que seu modo de ser comporta também um modo de vida — não à toa, historicamente, os almanaques possuem papel político (Dutra, 2023), cultural (Casa Nova, 1996; Park, 1999), comercial e pedagógico (Meyer, 2001).

Nesse sentido, como diz Vera Casa Nova (1996, p. 54), há nos almanaques uma certa “moral”, que se dá desde uma consciência “ligada ao desenvolvimento da existência humana”. O tempo da vida e o tempo da morte, como temporalidades sequenciais, ordenam uma certa domesticação biográfica e mnemônica aos indivíduos e ao coletivo, o que é, em suma, o mote dos almanaques. Por isso, como reflete a autora, perpassam qualquer almanaque os sentimentos de continuidade e de finitude, aliados a uma angústia sobre o fim e a uma possibilidade de tempo recuperável — manifesto pela repetição periódica dos calendários do tempo civil e do tempo religioso.

Temos, assim, em calendários dos almanaques, uma combinação de devoção, civismo e culto do progresso/modernidade. Ao mesmo tempo, o calendário, bem como as cronologias, se presta a apaziguar a sensação do inevitável efeito corrosivo do tempo, dotando os homens de um sentido de continuidade da espécie e da natureza (Dutra, 2023, p. 29-30).

Há, portanto, uma ideia do tempo que passa e escapa, mas também a do tempo no qual se pode voltar periodicamente e, com isso, administrar esse mesmo tempo. Tendo almanaques de farmácia brasileiros da primeira metade do século XX como objeto, Casa Nova (1996, p. 59) vai dizer que o ciclo anual (sua periodicidade) é um processo de morte e, ao mesmo tempo, “[...] de renascimento, ressurreição, recriação”. Em sua função mediadora, os almanaques carregam o “anseio de vida e de melhor viver, em contraste com a grande ameaça: a morte” (Casa Nova, 1996, p.

4 Andries (1996), por exemplo, aponta em seu estudo sobre a existência de almanaques políticos, que tiveram importante papel na Revolução Francesa.

48-49). Trata-se de um “esquema semiótico”<sup>5</sup> que funciona como núcleo central da estruturação do almanaque: “articula e investe em valores/conteúdos, podendo-se, a partir dele, captar a dinâmica da produção de sentido” (Casa Nova, 1996, p. 49).

Os almanaques, reflete Casa Nova (1996), têm o passado como tônica, uma vez que o conhecimento publicado em suas páginas articula memórias, atualizando e reverenciando, no presente, sentidos sobre o que deve ser lembrado e organizado pela leitura — ideologicamente. Nos periódicos estudados pela autora, há uma organização positivista, voltada para “educar e orientar”, a fim de introduzir os indivíduos “na ordem social em que devemos viver” (Casa Nova, 1996, p. 16).

Ainda que a ambiência digital tenha modificado o consumo e a realidade dos impressos (Chaves; Santos, 2021) — estamos há cerca de 30 anos das reflexões de Casa Nova (1996) — olhar para o *Anuário Todavia 2018/2019 — Apocalipse?* e localizá-lo numa tradição impressa que corresponde ao gênero almanaque coloca em evidência duas situações. Uma primeira diz respeito a uma certa sobrevivência dos almanaques e congêneres no papel de interpretação da sociedade, junto a uma tentativa de organizá-la editorialmente. Como afirma Dutra (2023, p. 30-31), “nos últimos anos, têm proliferado publicações que se nomeiam Almanagues. São periódicos acadêmicos, de cultura, de educação, também programas televisivos, os quais nos interpelam sobre sua existência cultural na contemporaneidade”. Uma segunda, tendo em consideração a primeira, indica uma permanência: a da relação indissociável entre almanaques e temporalidades. Resta, no entanto, como problematiza Dutra (2023, p. 31): “saber se estamos diante de tentativas de refundação e ou atualização do gênero, ou de busca por um sentido de estabilidade em um mundo em crise de futuro e definição, e/ou deriva, identitária”.

Nesse contexto, o *Anuário Todavia 2018/2019 — Apocalipse?* parece tensionar a temporalidade dos almanaques e as temporalidades sociais dentro de um recorte que marca novas dialéticas. No jogo entre passado, presente e futuro promovido pelo *Anuário Todavia*, há uma ideia de retrospectiva (passado) e de projeção (futuro), mas dentro de uma duração que, no presente, conecta esses tempos: a ideia de apocalipse, de “fim do mundo”. Mais do que uma repetição, no sentido de um calendário reproduzido anualmente, que conecta uma regularidade e a torna ordenadora, o gesto “de almanaque” do *Anuário Todavia* é o de complexificar e problematizar a duração, assumindo a dialética vida vs. morte, explicitamente, mas dentro de uma outra “roupagem funcional”.

---

5 “O almanaque apresenta-se como o grande mediador da vida e da morte, enquanto a Semiótica, como projeto decifrador, serve de mediação entre os homens e suas práticas. Almanaque e Semiótica se encontram, aqui, para criar uma possibilidade: a de serem metáfora do mundo, ao apontarem para os ‘vazios’ do homem, esse vazio de sentidos” (Casa Nova, 1996, p. 144).

### Constatação, contrastes e destinos atemporais

O *Anuário Todavia* está estruturado em três “capítulos”: 1) *Mundos em Extinção*, 2) *Mundos em Transformação* e 3) *Novas vozes, novas verdades*. São partes interligadas, cujos textos e imagens de cada uma conversam “[...] com os demais e com o todo, em sentidos menos ou mais coincidentes ou contrastantes/irônicos” (Conti; Laub, 2018, p. 3). A partir do mote do apocalipse, anuncia uma temporalidade em crise e maneja um grande “arquivo” editorial com material já publicado pela editora *Todavia* e circulado em outros espaços. O *Anuário*, sob o signo do calendário, figura como um mediador, colocando-se no entre “do que foi” e do “que virá”, e reivindicando certos sentidos para fins e recomeços. Como pensar, diante da catástrofe ininterrupta e duradoura, um todo editorial que parece mais dispor do que organizar o caos? Ou, se considerarmos, ali, uma organização, que organização seria essa? Observar como passado, presente e futuro se anunciam e se costuram, dá pistas sobre essa compreensão.

No primeiro capítulo, *Mundos em Extinção*, os textos e imagens remontam a uma espécie de ponto de chegada da sociedade ocidental, como se algo houvesse se perdido nas últimas décadas e como se fosse possível constatar a consolidação de uma sociedade atomizada, refém do capitalismo e de sua aceleração neoliberal. No primeiro texto da seção, “O crepúsculo do fato”, do jornalista Claudio Angelo, o primeiro parágrafo é bem assertivo e “temporal”:

A segunda década do século 21 deixou uma série de mortos ilustres. A lista é extensa: vai de Antonio Candido a David Bowie, de Prince a Elke Maravilha, do PIB brasileiro à União Europeia. *Nenhum deles deixará tantas saudades quanto uma senhora que parece jazer em estado terminal num servidor de internet perto de você: a verdade* (p. 8, grifos nossos).

Na sequência do texto, outros momentos de “constatação de crise” e demanda de ações para o futuro aparecem:

Um motivo pelo qual a *visão de uma sociedade cada vez mais racional parece ter ruído* é justamente a balbúrdia informativa produzida pela revolução digital. Por um lado, checar a veracidade de informações ficou mais fácil. Por outro, a quantidade de informações a checar se multiplicou a ponto de tornar essa tarefa muito mais complicada [...].

O fenômeno das “câmaras de eco” das redes sociais vem sendo decisivo para reduzir o espaço da racionalidade no debate público.

O caminho é longo e o tempo é curto. Mas disso depende a manutenção das conquistas obtidas pela ordem iluminista e, em última análise, a liberdade e a democracia. Como diz o lema do *Washington Post*, “a democracia morre no escuro”. Se há uma coisa que o pós-verdade nos ensinou foi que precisamos trabalhar para manter a luz acesa (p. 9, grifos nossos).

No texto da escritora inglesa Zadie Smith, “Quem constrói as cercas”, o misto de temporalidades está referenciado em mais de um momento, como no exemplo a seguir. “A Grã-Bretanha *agora* também precisa de medidas especiais: a crise

que *sempre* esteve presente foi revelada, e em vez de colocarmos outro véu para cobrir a bagunça, deveríamos começar a construir algo a partir do ponto em que nos encontramos (p. 23, grifos nossos). Dois textos à frente, Adriana Lisboa, em *“La pena y la que nos es pena, llorona”*, narra a experiência migrante na fronteira entre os Estados Unidos e o México, durante o primeiro governo Trump — a quem Claudio Angelo, páginas antes, havia nomeado como sociopata. O texto articula temporalidades e, ainda hoje, segue atual:

Donald Trump, cujos antepassados imigraram aos Estados Unidos em fins do século 19, está sentado na Casa Branca à época desta visita, reescrevendo as leis da fronteira. De muitas fronteiras. Lembremos que embutida no imoral e sórdido que sai como espalhafato no noticiário está a velha estratégia de desviar a atenção pública de medidas mais discretas — e concretas — do que o suposto levantamento de um muro entre dois países. Tijolo por tijolo, não é um muro que a Casa Branca constrói, mas muitas vidas, histórias e famílias que desconstrói, *com medidas que comprometem a própria tessitura de uma sociedade que, como tantas outras neste momento, disfarça no fundamentalismo suas crises muito mais fundamentais* (p. 34, grifos nossos).

Junto a esses textos mais “conjunturais” há: um ensaio fotográfico sobre o *Destroy Cars* e o *Burn Out*, eventos ligados à “cultura do carro e de sua destruição”, que acontecem na periferia paulistana e na Grande São Paulo, nos quais “vence o último a resistir com o motor ligado aos choques com outros veículos” (p. 43); um texto sobre a derrocada da indústria pornográfica; ensaios visuais artísticos e outros textos ficcionais que orbitam em torno de temas contemporâneos: fome, trabalho, consumo, identidades étnicas e sexuais, guerra e desigualdade social. Há o sentimento de que um passado se perdeu e de que o presente é fonte de lamento e ruína.

O segundo capítulo, *Mundos em Transformação*, é iniciado, em página dupla, com uma imagem do continente americano desmembrado, como se suas partes e países estivessem espalhados em um fundo negro. Implodido talvez. Ou em cacos. Na sequência, um artigo de Elvira Vigna, “O silêncio das sereias”, fala de um texto de Kafka sobre Ulisses, sobre mentiras e cicatrizes. O texto seguinte, de Bernardo Carvalho, “Verdade involuntária”, aborda a “ficção do desejo na ficção contemporânea”. O ensaio parece incorporar, para além do tom de constatação dos textos do primeiro capítulo, um ângulo de contraposição, colocando em contraste um antes e um agora, um passado e um presente. Presente este que ultrapassa o ano de 2018 e, mais uma vez, segue como incômodo em 2025.

É verdade que, sem a distinção entre desejo e gênero (se os gêneros estivessem atrelados a desejos que lhes correspondessem), nem a homossexualidade seria concebível. *Mas se no passado a luta pela emancipação de gays e lésbicas enfatizou a inadequação do desejo como elemento político e libertário, os atuais movimentos de gênero tendem a condená-la.* Do ponto de vista político, por uma estratégia urgente e justificável no combate inédito, necessário e bem-vindo a abusos sexuais, e na defesa inequívoca

de novas identidades de gênero, houve um deslocamento de ênfase e valor — do desejo para o gênero, justamente —, como se desejo e afirmação de identidades, assim como descontrol e razão, fossem forças antagônicas (p. 61, grifos nossos).

O texto é seguido por “Um estéreo é um estéreo: aprendendo a ver pessoas como obras de arte” (p. 64-69), de Sérgio Augusto de Andrade — repórter, escritor e roteirista. O mote do escrito passa pelos efeitos da arte sobre os indivíduos, sua importância como espírito criativo e de resistência. Segue essas páginas um conjunto de desenhos do quadrinista Lourenço Mutarelli, sob o título: “Cadernos da vida provisória”. Segundo Renata Vargas (2021, p. 175)<sup>6</sup>, “são desenhos que o quadrinista põe no papel assim que surgem as ideias, independente se forem se tornar romances ou histórias em quadrinhos, é um registro natural e particular do autor”. Na primeira imagem, que ocupa as duas primeiras páginas da aparição (p. 70-71) há dois homens. “Um vestido de mulher dizendo que está pronto e o outro perguntando como está e para entrar quando for dado o sinal em cinco minutos” (Vargas, 2021, p. 175). Provavelmente, diz a pesquisadora, “[...] uma peça teatral, que pode simbolizar a cena social de hoje em que pessoas fingem ser o que não são, montam um personagem e representam um teatro fictício e hipócrita” (Vargas, 2021, p. 175, grifos nossos). Mais uma vez o contraste aparece como recurso para indicar o tempo conflituoso do presente.

O próximo texto, “O cálculo do conflito”, de Julio Lemos, recupera uma historicidade da relação entre Direito e tecnologia, fazendo um percurso que vai das proposições de Leibniz no “século 17 do milênio passado” à Lava-Jato (processo penal no Brasil dos anos 2000). No fim do ensaio, o Doutor em Direito pela USP, vai dizer, de maneira condicionante (e contrastante):

[...] a gradual mecanização do direito representa (dependendo de quão próxima estiver do poder de fazer as leis) uma intensificação do uso do direito para controle ideológico. Veja-se, como exemplo, o recente uso de uma operação policial e judicial, como a Lava-Jato, para os mais diversos fins partidários e semipartidários. Simultaneamente, se livres do poder contingente dos partidos, as máquinas representam uma forte ameaça à retórica — a lógica é imune à sedução pelas palavras — e, portanto, à politização do direito (p. 77, grifos nossos).

No texto seguinte, após mais imagens de Lourenço Mutarelli, Mariana Filgueiras escreve sobre ex-integrantes da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro e sua experiência diante de um estado sob intervenção militar (o que ocorreu em 2018 a partir de Decreto do ex-presidente Michel Temer). A reportagem está intitulada “Contra os novos esquecimentos”. Nela, Filgueiras traz à baila, em vários momentos, temporalidades envolvendo a última ditadura militar brasileira, convocando

6 Vargas (2021) dissecou todo o conteúdo do *Anuário Todavia* colocando-o em diálogo com a obra de Michel Laub (especificamente *Diário da queda*). Em sua pesquisa estão os dados de todas as autorias das escolhas de Laub para o *Anuário*, além de explicações desde um lugar literário de observação.

a memória como elemento central (e urgente) para ações no presente — que permanece. Diz a autora: “O descaso com a memória histórica — ou o interesse no esquecimento — acompanha o tema dos crimes da ditadura desde os primeiros debates sobre a Comissão Nacional da Verdade no Brasil” (p. 81).

A Comissão nasceu cercada de “inimigos” entre políticos e militares. O general Eduardo Villas Bôas, que viria a ser integrante do governo eleito naquele ano, de Jair Bolsonaro, como interventor federal no Rio de Janeiro, declarou, como recupera Filgueiras (p. 83, grifos nossos), que para a intervenção das Forças Armadas na capital fluminense, era necessário “dar aos militares garantia para agir sem o risco de surgir *uma nova Comissão da Verdade no futuro*”. O texto tanto faz ponte com a discussão atual, em 2025, sobre a chamada “Anistia” em relação aos crimes praticados em 08 de janeiro de 2023 por apoiadores do já ex-presidente Bolsonaro em Brasília, em prol de um Golpe de Estado; quanto remete a uma duração do militarismo no país, cuja cultura violenta, golpista e necropolítica, ainda mais em evidência, segue legitimando a violação de direitos e causando mortes, principalmente de populações mais pobres e estigmatizadas.

O texto “Grafite sobre um fundo muito branco”, da jamaicana Claudia Rankine, dá continuidade ao capítulo *Mundos em Transformação* e aborda a trajetória pessoal e profissional da tenista negra estadunidense Serena Williams. A poeta traz a raiva como objeto central da narrativa para apontar a resistência contra a opressão racista.

Sim, e o corpo tem memória, A carroça física puxa mais que o próprio peso. O corpo é o limite que cada falta questionável atravessa até a consciência — toda a resiliência ilimitada, convicta e inconfundível não apaga os momentos pelos quais passamos, ainda que sejamos eternamente estúpidas ou infinitamente otimistas, independentemente do quanto estamos preparadas para estarmos dentro do jogo, no meio, ser parte dele (p. 91).

Rankine elabora um contexto pormenorizado de violências contra a negritude no mundo do tênis, elencando situações de dentro da quadra esportiva, passando pelo ambiente midiático e institucional — relacionado a federações e torneios. Aponta para o contraste “negro vs branco”, já no título e, ao caracterizar o presente em tensão, comenta sobre a raiva que se constrói através “[...] da experiência e da luta diária contra a desumanização, travada nas vidas de todas as pessoas não brancas, simplesmente por causa da cor da pele” (p. 90). O gesto de constatação volta aqui e contrasta com a contestação, em um embaralhamento temporal e de desigualdades estruturantes:

Com o tempo, esse outro tipo de raiva poderia evitar a solidão, em vez de apenas reproduzi-la. Você começa a pensar, talvez equivocadamente, que esse outro tipo de raiva é, na realidade, uma forma de conhecimento: do tipo de esclarece e decepçiona. Ela responde aos insultos e à tentativa de apagamento apenas para afirmar a presença, e a energia necessária para provocar, reagir e afirmar é acompanhada por uma decepção visceral: a

*frustração ao perceber que nenhuma visibilidade vai alterar as formas como o indivíduo é percebido (p. 90, grifos nossos).*

O artigo seguinte é “Kerexu”, de Paulo Scott. Trata-se de um relato autobiográfico sobre a experiência do escritor em uma aldeia indígena no Morro dos Cavalos, em Palhoça (SC); dentro do qual está narrado o encontro com Kerexu, “primeira cacica mulher reconhecida no Brasil”. A conclusão do texto, a partir da exposição de conflitos recentes e históricos, é a de que o passado permanece no presente, atualizado: “[...] o Estado que deveria proteger os povos indígenas, os que já estavam neste continente quando os invasores portugueses chegaram, acaba se colocando contra eles, e sendo também mais um dos seus vilões [...]” (p. 99).

Três seções encerram o segundo capítulo: um poema (“Pagando uma conta no banco”) de Angélica Freitas; um “álbum” fotográfico com imagens de Ricardo e Vânia, personagens do livro-reportagem a ser publicado pela editora *Todavia* em 2019, a partir de trabalho jornalístico de Chico Felitti sobre as biografias de “Ricardo Corrêa da Silva (1957-2017), figura das ruas paulistanas e conhecido como Fofão da Augusta, e seu ex-companheiro Vagner Munhoz, que se descobriu mulher trans, hoje (2018) se chama Vania e é prostitua em Paris” (p. 111); e um conjunto de quatro escritos<sup>7</sup> reunidos sob o título “Os dias seguintes” — já num prenúncio do capítulo seguinte do *Anuário*. São os textos: “Tiros e consciência” (Fernando Eichenberg), “O fogo e a rua” (Juliana Cunha), “Guerra e Bekleuas” (Rodrigo Levino) e “Dor e Beleza” (Marcela Paes). Como define Vargas (2021), cada texto relata a história de um/a personagem “sobrevivente” das dores da vida, em distintos contextos, indicando que “ainda há esperança no futuro” (p. 278).

O conjunto de textos do segundo capítulo, em alguma medida, tenta traçar um panorama do presente, que pode ser sintetizado nas palavras de Benjamin Vial, personagem do texto de Fernando Eichenberg, “Tiros e consciência”, sobrevivente do ataque terrorista na casa de espetáculos Bataclan em 13 de novembro de 2015, em Paris:

Há pessoas que sobreviveram, mas que deixaram seus espíritos lá, não conseguiram recuperar o gosto por nada, porque viram coisas horríveis. Se olharmos o complexo mundo de hoje, os sinais não são bons. Mas penso, sobretudo, no lado positivo das relações humanas [...]. Isso é belo, e é o que prevalece para mim (p. 113).

Há, portanto, um presente em crise, mas também é preciso encontrar esperança. Há passados que perduram e futuros que se tornam urgências.

O último capítulo, *Novas vozes/ Novas verdades*, começa com um conteúdo comum aos almanaques: uma lista com informações sobre algum produto ou

7 Segundo Vargas (2021), os textos configuram uma coletânea de entrevistas realizadas por quatro repórteres diferentes [...], que tratam de assuntos diversos e muito atuais: o terrorismo, a imigração, a falta de moradia e a ditadura da beleza.

objeto. No caso em exercício, “plantas proibidas”. De forma intempestiva, o médico e professor na Unicamp, Luís Fernando Tófoli, co-fundador do LEIPSI – Laboratório de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos, elenca oito vegetais e escreve sobre eles em primeira pessoa, personificando-os. Recupera seus usos históricos e suas apropriações no mundo de hoje, apontando para moralismos e interesses comerciais que cercam a circulação e o consumo das ervas. Contextualiza e dialoga, portanto, com o mundo atual e, veladamente, com as possibilidades de um outro mundo — vindouro e ao mesmo tempo ancestral — onde tais vegetais não fossem/ eram “proibidos”.

Segue-se a esta primeira listagem uma segunda, de Adriana Azevedo, intitulada “Uma nova arquitetura do sexo”, com conselhos sobre o nosso tempo, tematizados a partir da sexualidade, do comportamento, do corpo, da saúde, da austeridade econômica. O último item da lista, “item 11”, parece finalizar a lista anterior de Tófoli e joga com anseios refletidos numa mescla de temporalidades, complexificando a ideia de organização quantificável da qual os almanaques são materialização. As dicas, mais do que comportamentais, são também avanços sobre uma subjetividade contextualizada e, nesse sentido, posta dentro de uma outra política — não positivista, mas “em contrapelo”: “O apocalipse que queremos é a ruína total desses aparatos arquitetônicos e morais, em vista de um *porvir* onde os corpos ‘pavoneiem’ *novamente*” (p. 123, grifos nossos).

Uma longa reportagem de Bruno Paes Manso sucede a lista de Azevedo. “A névoa espessa do Embu” é um grande perfil do então prefeito de Embu das Artes, Ney Santos. Construído com a presença de outros personagens, como a do missionário evangélico Marcelo Vitor (Marcelinho), o texto “[...] trata, entre outras coisas, de políticos com biografias nebulosas” (Vargas, 2021, p. 117); e que se lançaram como *outsiders* na conjuntura política brasileira naquele final de década de 2010. Configuração identitária e política que permanece anos depois, convergindo atores e setores nacionais que perpassam o espectro religioso, cultural, midiático, empresarial e o do próprio crime organizado. Nesse sentido, o texto de Paes Manso deixa no ar não anseios sobre o futuro, mas um ponto de chegada que se coloca como encruzilhada no horizonte. Em alguma medida, acompanhando o mote do *Anuário*, está a dizer: que agenda pensar para um calendário eleitoral repleto de personagens que são a própria crise da democracia e do Estado de Direito?

Em alguma medida, essa leitura geracional e de época segue na seção seguinte, a partir de um ensaio fotográfico e visual intitulado “Incels”, assinado por Renato Parada. Nas duas primeiras páginas, duas versões de retratos de homens famosos e desconhecidos duelam: uma “original” e outra “harmonizada” (nos termos em que se tornou “febre” nos últimos anos, de propagação da harmonização facial em consultórios médicos e odontológicos). Há fotos, há desenhos, há personagens diferentes nas duplas contrastadas. Uma crítica visual não apenas aos padrões estéticos da sociedade, mas também a uma crise de valores e de referências sobre

a beleza e a uma sociabilidade cada vez mais esgarçada pela plataformização (como se vê no conjunto de imagens das duas últimas páginas do ensaio, com prints de conversas em redes sociais, memes e gráficos sobre enquetes realizadas a respeito de relacionamentos pessoais).

Na sequência, “Deus é um eterno duplo azul: utopias evangélicas” é um conjunto de nove entrevistas com cristãos brasileiros (de proeminência pública ou não) a Anna Virginia Balloussier. O título, que reúne os pequenos textos, como explica Vargas (2021, p. 284), “[...] é uma referência ao aplicativo de mensagens *whatsapp*, no qual aparecem duas marcas azuis quando as mensagens são visualizadas. Isso significa que Deus sempre estaria aberto a ouvir quem lhe procura e constantemente ‘visualiza’ os anseios de seus fiéis”. São perfis muito distintos, retomando questões e identidades já presentes no *Anuário*: “[...] cada um a seu modo, há uma esperança de que o evangelho realmente sirva para guiar a sociedade para um lugar melhor, mais tolerante, mais igualitário” (Vargas, 2021, p. 284). São eles, pela ordem de aparição, sobre: Iexya Salvador, 37 anos, “primeira pastora transgênero do Brasil”; Mônica Alves, 50 anos, “fiel da Renascer em Cristo e revendedora de sex toys”; Leo Kwaray, 21 anos, “líder do Ministério de Louvor Tupi-Guarani, primeira banda gospel tupi-guarani”; Maria Ribeiro, 22 anos, “estudante e fiel da Assembleia de Deus”; Chaya Gabor, 8 anos, “B-Girl Angel (dançarina de break)”; Pastor Marcos Motolo, 45 anos; Apóstolo Rina, 46 anos, “fundador da Igreja Bola de Neve”; Apóstolo Estevam Hernandes, 64 anos, “líder da Igreja Renascer em Cristo”; e Marco Feliciano, 45 anos, “pastor e deputado federal”.

O elenco, também em diálogo com a lógica listada dos almanaques, aponta individualmente para o que seria um “Brasil utópico”. Apesar do compartilhamento dos ideais religiosos, as falas reúnem mundos possíveis e divergentes. O primeiro depoimento critica a bancada evangélica da Câmara dos Deputados. O último é de um representante dessa mesma bancada. Mais que um conjunto de “personagens curiosos”, os nomes parecem cercar temas e coletividades que perpassam o cotidiano nacional, indicando aspectos e questões referentes ao Brasil atual. Sem perder de vista uma tensão entre o conservadorismo e a nossa realidade — o que acaba por demandar ou permitir, pela desigualdade, alguma utopia progressista entre as falas. Um futuro onde o apocalipse não existe se não for contextualizado, pode-se dizer. O apocalipse não é o mesmo para todos; tem muitas faces e possibilidades.

Uma colagem — de desenhos, retratos, prints — ocupa a totalidade das duas páginas seguintes à seção de Anna Virginia Balloussier. Imagens desorganizadas e ao mesmo tempo complementares, mais uma vez indicando o que seria um registro da “nossa época”, a de um mundo fragmentado e, ao mesmo tempo, atemporal. Segue a colagem um texto de Edyr Augusto, jornalista, escritor e dramaturgo nascido em Belém (PA). O conto intitulado “Anjo” “[...] não faz menção a qualquer período histórico no qual se passe a história” (Vargas, 2021, p. 233). É também, nesse sentido atemporal, “[...] pois a vida [como ali descrita] nas periferias, favelas, comunidades,

não está muito diferente do que era no início do século passado. A violência, a fome e a criminalidade sempre estiveram ligadas à exclusão social, independente do período temporal” (Vargas, 2021, p. 233).

Finaliza o *Anuário*, a seção “Segundo Caderno”, com resenhas relativas à música (álbum João Gilberto às 3 da manhã), por Mario Sergio Conti; ao teatro (A trágica história de Billy Shake, de Shakespeare), por Roberto Alvim; ao cinema (curadoria de Vinicius Perez); à gastronomia (resenha de Alexandre Moraes); às artes visuais (resenha de Germano Dushá). Há também sinopses de livros, mas em formato de paródias, sobre obras inexistentes. São nove “Lançamentos”, dentre os quais a última obra é “Mitologia — Poesia reunida”, de Jair Bolsonaro. A sinopse, tão atual para os desdobramentos do ano de 2018, é premonitória e irônica:

A longa tradição de poetas presidentes da República no Brasil não passa de amostragem corriqueira de nossa indisposição diante da filosofia ou demais categorias do pensamento. Aqui, poetas não são expulsos da República, mas costumam almejar (alguns conseguem) seu posto máximo. A partir desse denso volume, a poesia do capitão Bolsonaro, mandatário da nação por três décadas, passa a circular com seu verdadeiro nome, reunindo livros anteriormente publicados sob o pseudônimo de Çuíno. Dos sonetos de sua fase inicial, dedicados a instalações incendiárias ao sensualismo da caserna entre iguais às experimentações pornoconcretas de gabinete com símbolos pátrios, nada faltou. “*Oh captain, my captain, our faithful trip is done*” (p. 153).

Também cômica e trágica, tanto aos olhos de 2018 quanto aos de agora, a resenha sobre o talento poético do capitão-mito transborda em referências e ascende temporalidades que indicam um destino atemporal brasileiro (e mundial). Se voltamos ao começo do *Anuário*, no editorial assinado por André Conti e Michel Laub (2018), os autores dizem ser o volume um “registro periódico do diálogo que uma jovem editora brasileira quer manter com a cultura e o pensamento de sua época” (p. 3). Nessa toada, afirmam, “a ideia é discutir repostas possíveis a crises como as da democracia, da arte e de noções de indivíduo que parecem não caber mais no século 21” (p. 3). Mais do que um registro de vários presentes — da editora, do mundo, do próprio anuário — o produto, como um todo, aponta para idas e vindas de um passado que não cessa ou que já não mais existe; de um futuro que se foi ou que ainda virá; tudo isso em conjunto e em tensão dialética. O apocalipse, por isso, é o que está dito, mas também faz valer um gesto que se orienta para algum destino, ultrapassando os próprios conteúdos.

O anuário recompila escritos, imagens e outras textualidades, buscando afirmar um ponto de vista sobre uma época e oferecer formas de abordá-la: captando, reproduzindo ou explicando valores e contextos. Ao fazê-lo, parece romper com uma lógica teleológica e positivista que é matriz dos almanaques, para assumir “o intempestivo” como fio editorial na articulação de uma semiótica sobre o “apocalipse”, que nos envolve como contexto. Parece, como afirma Antônio Pita (Pita, 2024, p. 123) ao refletir sobre a discronia”, buscar uma “[...] aproximação ao tempo, às

circunstâncias do tempo, aos problemas do tempo” e, ao mesmo tempo, uma visão das circunstâncias e dos problemas à distância, aderindo ao “[...] tempo através de uma dissociação e um anacronismo”.

A interrogação, *Apocalypse?*, deixa aberta a própria abertura da leitura social proposta pelo almanaque de *Todavia*, sem perder de vista a dúvida pontual: o que virá nos anos seguintes, nos próximos almanaques? Estes não vieram, como se sabe, mas, de alguma forma, existem no apocalipse que nasceu como fim e sobre o fim. Editorialmente.

### Referências

AMARANTE, A. H. Notas para uma filosofia contra o tempo. *Revista Sul-Americana de Filosofia da Educação*, Brasília, n. 13, p. 11-18, 2009. <https://doi.org/10.26512/resafe.v0i13.4368>

ANASTÁCIO, V. Almanques: origem, gêneros, produção feminina. *Veredas*, Coimbra, n. 18, p. 53-74, 2012. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/63/63>. Acesso em: 12 fev. 2025.

ANDRIES, L. Almanques: revolucionando um gênero tradicional. In: DARNTON, R; ROCHE, D (org.). *A revolução impressa: a imprensa em França, 1775-1800*. 1. ed. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 287-307.

BALLESTRIN, L. Democracia neoliberais na América Latina. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, Pelotas, v. 4, n. 2. p. I-III, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rsulacp/article/view/14827>. Acesso em: 10 mar. 2025.

CASA NOVA, V. *Lições de Almanaque: um estudo semiótico*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CHARTIER, R. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, L. (org.). *A nova história cultural*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 211-238.

CHAVES, V. P; SANTOS, G. O almanaque: dos periódicos oitocentistas ao Facebook. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 46, p. 203-216, 2021. <https://doi.org/10.37508/rcl.2021.n46a473>

COLLINS, J. J. Temporalidade e política na literatura apocalíptica judaica. *Oracula*, São Bernardo do Campo, v. 1, n. 2, p. 4-22, 2005.

COLLINS, J. J. *The apocalyptic imagination: An introduction to Jewish apocalyptic literature*. 2. ed. Grand Rapids: Eerdmans, 1998.

CONTI, A; LAUB, M. Sobre as ruínas. In: *Anuário Todavia — Apocalypse?* 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018. p. 3.

DIDI-HUBERMAN, G. Remontar, Remontagem (do Tempo). *Cadernos de Leituras*, n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

DUTRA, E. F. Revisitando a literatura de almanaques: itinerâncias, performatividades, memória e tradição. *Miscelânea*, Assis, v. 34, p. 13-34, 2023. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2658>. Acesso em: 10 mar. 2025.

FALCÃO, C. Entre o fim do mundo e o amanhã: imaginação política antagonista no mercado editorial brasileiro após 2018. *Animus*, Santa Maria, v. 20, n. 42, p. 55-72, 2021. <https://doi.org/10.5902/2175497744515>

FERREIRA, J. P. Almanaque. In: MEYER, M. (org.). *Do Almanak aos Almanques*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 19-22.

FISHER, M. *Realismo Capitalista*. É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FREITAS, K; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente. *Das Questões*, Brasília, v. 6, n. 1, 2018. <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v6i6.18706>

HOPKINSON, N. Waving at trains: An interview with Nalo Hopkinson. *Boston Review*, 18 out. 2017. Disponível em: <http://bostonreview.net/podcast/nalo-hopkinson-waving-trains>. Acesso em: 14 fev. 2025.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, N. W.; GUERRA, A. Superando Narciso: histórias das ciências para adiar o fim do mundo. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 386-399, 2022. <https://doi.org/10.53727/rbhc.v15i2.806>

LOPES, C. C. O gênero apocalíptico na literatura judaica intertestamentária: reflexões à luz da teoria literária em diálogo com a teologia. *Horizonte: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, Belo Horizonte, v. 17, n. 52, p. 196-225, 2019. <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2019v17n52p196-225>

MANNA, N. Jornalismo e o espírito intempestivo: fantasmas na mediação jornalística da história, na história. 2016. 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MEYER, M. (org.). *Do Almanak aos Almanques*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

OLIVEIRA, R. P. Por que vendem tanto? O consumo de historiografia comercial no Brasil em tempos de crise (2013-2019). *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 64-85, 2020. <https://doi.org/10.12957/transversos.2020.49519>

PARK, M. B. *Histórias e Leituras de Almanques no Brasil*. 1. ed. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

PEREIRA, M. H. F. *Máquina da Memória – Almanaque Abril: o tempo presente entre a história e o jornalismo*. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2009.

PITA, A. P. Revolução e discronia. *Estudos do século XX*, Coimbra, n. 24, p. 117-124, 2024. [https://doi.org/10.14195/1647-8622\\_24\\_7](https://doi.org/10.14195/1647-8622_24_7)

POMPA, C. A construção do fim do mundo. Para uma releitura dos movimentos sócio-religiosos do Brasil “rústico”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 177- 211, 1998. <https://doi.org/10.1590/S0034-77011998000100006>

QUEIRÓZ, E. Almanques. In: *Almanaque Encyclopédico*. Lisboa: Livraria Antonio Maria Pereira, 1896.

RODRIGUES, E. Almanaque: composição de um rosto. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 46, p. 217-229, 2021. <https://doi.org/10.37508/rcl.2021.n46a456>

SALOMON, M. (org.) *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. 1. ed. Goiânia: Ricochete, 2018.

SÜSSEKIND, M. L.; MERLADET, F. A. D.; D’AVIGNON, M. G. S. O fim do mundo do fim. *Revista Inter-Ação*, Goiânia, v. 47, n. 3, p. 994-1008, 2022. <https://doi.org/10.5216/ia.v47i3.74736>

VARGAS, R. S. D. P. Entre o diário e o anuário: a queda ecoa no apocalipse. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/229255>. Acesso em: 14 nov. 2024.

### Agradecimentos

Agradeço o fomento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para a realização das pesquisas que dão base ao presente texto.

Submetido em: 25 abr. 2025 | aprovado em: 19 maio 2025

## EPÍLOGO

### Cartas e acolhimentos

por Cláudio Coração<sup>1</sup> e Hila Rodrigues<sup>2</sup>

Mariana, algum dia de 2014, ou de 2016, 2020 talvez, mas pode ser 2021, 2022, quem sabe 2023... agora em 2024

Hila, minha querida amiga,

**O real resiste, é só pesadelo e depois passa!** Estive pensando muito nesse trequinho da canção de Arnaldo Antunes. Tenho pensado em muita coisa, na verdade. Nossa amiga Jan Alyne sempre diz que eu sou cabeçudo, não é mesmo? Então, pensar é a lei. Desde 2016, pelo menos, nós temos pensado muita coisa juntos. **O real resiste, é só pesadelo e depois passa!** Parece uma marcação deste tempo que atravessamos juntos, em etapas oscilantes de angústia (os pesadelos) e felicidade (os deslumbramentos). O verso ecoa, também, tudo o que alimentamos em pensamento como forma de pacto de amizade. Olha só, Hila, o crítico Paulo Roberto Pires, em sua coluna do *Suplemento Pernambuco*, edição de janeiro de 2022, revisita uma manchete de *O Globo*, no contexto da morte de Torquato Neto, em 1972: *Estava tudo bem, mas ele se matou*. curiosa a ambiguidade da frase, né, “estava tudo bem, **mas** se matou”. Expressa um desencantamento do mundo e resume o artista que partiu jovem. Como se a poesia e a trajetória de Torquato anunciassem um fim, um desenlace, de que **o real resiste, é só pesadelo e depois passa!** Essas imagens, o verso e a manchete, me lembram o poema *Go Back*, de Torquato, que os Titãs — a banda seminal de Arnaldo Antunes — musicaram na década de 1980. A dúvida expressão do léxico inglês nos diz para caminhar para frente, mas também diz que o passado nos embala na tentativa vã de deter a passagem do tempo, a promulgar **um mantra de urgência presente ante o futuro possível**.

### SÓ QUERO SABER DO QUE PODE DAR CERTO!

Tenho pensado em muita coisa: na poesia de Torquato, no Brasil, nos sonhos interditados, na possibilidade de novos sonhos... É difícil alimentá-los sempre, não é mesmo? Tenho pensado em muita coisa, nos versos do Arnaldo, no disco de 2021 do Arnaldo — que tem o mesmo título da canção, *O Real Resiste*. Ele é tão bonito.

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da UFOP. Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do grupo de pesquisa *Quintais: cultura da mídia, arte e política* (CNPq/UFOP). Realizou pesquisas de pós-doutoramento na ECA/USP e na PUC Minas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1402-7787>. E-mail: [crcorao@gmail.com](mailto:crcorao@gmail.com).

2 Jornalista, doutora em Ciências Sociais com estágio pós-doutoral em Ciência Política pela UFMG, professora do Curso de Jornalismo da UFOP e membro do Grupo de Pesquisa *Quintais: cultura da mídia, arte e política*. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9277-8757>. E-mail: [hila.rodrigues@ufop.edu.br](mailto:hila.rodrigues@ufop.edu.br).

Tão incisivo e suave ao mesmo tempo. Se eu fosse descrever faixa a faixa o álbum, faria assim, minha amiga:

*João*: uma doce sinfonia em homenagem a João Gilberto;

*De outra galáxia*: uma canção de amor que se propõe universal e intergaláctica;

*Termo morte*: uma reflexão sobre a (in)finitude;

*Devagarinho*: a pausa, a contemplação refletida numa espécie de elogio da lentidão;

*Na barriga do vento*: o orgânico transmutado num princípio existencial;

*Luar arder*: a síntese poética neoconcretista do álbum;

*O real resiste*: o manifesto acionado como espírito de contestação, a resumir, de forma dolorosa, o eixo e a veia temática do disco, **o real resiste, é só pesadelo e depois passa!**;

*Língua índia*: a linguagem verificada pelo aporte da ancestralidade;

*Dia de oca*: de novo, a ancestralidade, mas aqui mobilizada no canto celebratório;

*Onde é que foi parar meu coração*: o prosaico a encarar os limites e as potências do real que resiste.

É um disco que fala de muitas perdas, mas que afirma a vida. Enfim, é um disco, acho, sobre paixões (alegres e tristes): é dessas paixões que se desenha um sentimento (mais) amplo, como se as linhas de Torquato — mas não só — reaparecessem fantasmagoricamente no disco de Arnaldo. Como um doce fantasma a reger luz ante as trevas, diante de tudo que tem nos feito pensar demasiadamente, a “ordem concreta das coisas”: o golpe em 2016, a ofensiva da violência obscurantista, as políticas públicas de retrocesso, a ascensão do fascismo contemporâneo, as novas tentativas de outros golpes etc. Tem imagens lancinantes e etéreas tão bonitas no álbum, que sustentam isso que estou tentando lhe dizer: em *João* (“Quando uma só pessoa / No silêncio aperfeiçoa / Toda multidão / Escuta o coração / E se torna civilização”); em *Termo morte* (“Venha sem aviso, invisível / E me leve o mais subitamente possível”). Na ânsia do poeta de dar caldo a uma insatisfação, a uma pulsão triste, *O Real Resiste* contempla o deserto do real (lembra quando resenhávamos sem parar o Zizek? Hoje falamos menos dele, né?) que reivindica, a contrapelo, **a pulsão alegre**.

De aspecto crítico e trivial, o disco de Arnaldo nos grita que

*A pesar (isso mesmo, separados a preposição e o verbo) de você, amanhã vai ser outro dia*

É uma forma de resistência. Fazemos isso também, estamos resistindo de crítica e prosaicamente no

*Espírito das roupas coloridas estendidas no QUINTAIS*

**O real resiste, é só pesadelo e depois passa!** Esse *bendito real* resiste porque estamos aqui: transformando, passando e pensando, minha amiga. Um pouco na pista da entrevista de Gilberto Gil ao *Roda Viva*, no dia 23 de maio de 2022, ao responder a uma pergunta de Jorge Mautner, lida por sua filha Amora Mautner, quando diz: “A segunda abolição não virá concretamente. Tudo melhora e piora ao mesmo tempo”.

*O real resiste*

*É só pesadelo depois passa*

*Com um estrondo de um trovão*

*É só ilusão, não, não*

*Deve ser ilusão, não, não*

*É só ilusão, não, não*

*Só pode ser ilusão*

**O real resiste, é só pesadelo e depois passa!** Se mudássemos o disco, talvez escutássemos o eco de Torquato: “Só quero saber do que pode dar certo...”.

Em todos esses exemplos, parece gritar a voz da canção de Luiz Melodia: “O poeta sempre é malandro”. O desconcerto **o real resiste, é só pesadelo e depois passa!** é, fudidamente, o fio do que *Go Back* anuncia, expressa e revela. E tenho a impressão, Hila, de que trilhamos — e trilharemos — os caminhos do novelo que não cessa, pois a peleja não cessa: em gritos permanentes de amor, coragem, esperança, plenitude e sabedoria.

É um prazer enorme pensar contigo, um abraço sufocante do Edir, também conhecido como Cláudio Coração...

Dez anos depois de nos encontrarmos!

\*\*\*\*\*

Mariana, algum dia de 2014, ou de 2016, 2020 talvez, mas pode ser 2021, 2022, quem sabe 2023... agora em 2024

Meu querido Edir (a quem jamais conseguirei chamar de Cláudio Coração, como fiz há dez anos): minha única certeza, hoje, está no efêmero. Esse efêmero que marcou nossos pesadelos diários há tão pouco tempo. Refiro-me, em especial, aos assombros que você aponta a partir das percepções tão fincadas no período de 2018 a 2022, tingidas pelo obscurantismo, pela destruição das políticas sociais, pelo ressurgimento de ideais fascistas ou pelas incansáveis tentativas de golpe. Por isso é que, quando decidimos — eu, você e tantas outras pessoas — desordenar a dureza dos dias com cultura, arte e poesia, ensaiando novos escritos, novos encontros e novas formas de ver, estávamos (e estamos) resistindo.

Quanto mais reflito, Edir, mais tenho para mim que o “real” do Arnaldo não é o pesadelo, no final das contas. O real, como ele apregoa, é o que resiste — aquilo que fica, que enfrenta os contraditórios e os paradoxos. É o que veio e não vai embora, e independe do tempo ou da vontade do sujeito, dos céus ou dos orixás. O real é implacável. Especialmente com aquilo que, exatamente por ser efêmero (ainda que desapareça e reapareça em ciclos), não existe. Na canção do Arnaldo, *“trabalho escravo não existe, desmatamento não existe, homofobia não existe, extermínio não existe, mula sem cabeça, demônio, dragão”*. Contudo, sabemos bem que, nos ciclos dos elementos efêmeros (de tudo o que vem e vai, que nasce, morre e renasce), tudo isso aparece ali, à mão. O fascismo, por exemplo. Então, talvez seja interessante nos lembrarmos de outros elementos que, da mesma forma, estão aqui, à mão: nossas prosas com tanta gente diferente no jardim de Mariana (que os tempos mais difíceis nunca conseguiram impedir), as playlists que tocamos (aquelas que você criou para os dias nebulosos, mas também para os dias de celebrar), os encontros do Quintais<sup>3</sup> (em geral, cheios de gente fina, elegante e sincera, não é isso?). Enfim, coisas legais — embora igualmente efêmeras. Mas aí é que está, Edir: entre o real e o efêmero, estão as escolhas. E, nesse sentido, amigo, existirá o que quisermos que exista, que permaneça, que se solidifique e que faça brotar outros desejos.

É até por isso, devo dizer, que, na minha concepção, o Torquato morto se deixa ver menos na manchete de *O Globo* e mais na rosa colhida pelo pai dele no jardim de casa, em Teresina — aquela que ele entregou ao Caetano Veloso. O Caetano, que, àquela altura, dentro da casa vazia de Torquato, mirava o dourado da *Cajuína* (também servida pelo pai do jovem poeta) no copo de vidro que descansava ali, sobre a mesa. Na casa do poeta — e com o pai dele —, o Caetano conseguiu, finalmente, chorar (e cantar) aquela morte-vida. Isso é real. Ficará para sempre cravado na alma deles. E na nossa. Não está sujeito a ciclos, entende? E, sim, tudo a ver com o poema musicado pelos Titãs, o *Go Back*: seguindo adiante, afinal, a despeito do medo do tempo que passa.

Com isso quero dizer que até as perdas, seja lá quais e quantas forem, também possuem, em alguma medida, um caráter efêmero, não? Até porque tudo o que experimentamos ontem já explodiu, já se desfez em algum lugar. O real, contudo, está assentado em nós. Não é imutável, mas está posto. O real é o que somos, Edir. No livro do Arnaldo que você me emprestou — o *Algo Antigo*, de 2021 —, ele diz assim, num dado momento: “Não tenho saudades / do que vivi / porque tudo / está aqui / encorpado / dentro de mim / como um fígado / um pâncreas / um rim”. Então, você tem razão quando constata que, a despeito das dores todas, já nos tornamos o que somos. E agora estamos aqui pensando todo o tempo, tentando transformar gestos, palavras, modos de olhar para o mundo. Labutamos bastante naqueles tempos soturnos — e ainda estamos na lida: amarrando o arado à estrela, só para terminar o argumento ancorada ao Gilberto Gil.

3 Grupo de Pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” (Curso de Jornalismo – ICSA/UFOP).

Também descobri agora, escrevendo esta carta, que o real é o que me arrebatava — ainda que o efêmero molde cada dia que vivo. Por exemplo: todas as vezes que o outono se anuncia, acalento a visão daquela jabuticabeira do quintal do campus da UFOP, quase em frente às janelas da sala (gabinete do ócio, “gabinete do ódio”, gabinete do amor) que nós dividimos. Da minha janela, em especial (aquela de que você quer se apossar, mas não vou deixar), vejo o movimento de estudantes e daquele grupo tão bonito de pessoas que, dia após dia, limpa e cuida de todos os espaços da universidade. Uma gente que, todo santo dia, transforma aquele lugar em outro lugar. Pois é, pois é... O real está ali, sabe? Neste ponto, acho que estou me pautando em Milton Santos. Em um dos artigos escritos para a *Folha de S.Paulo*, na década de 1990 — em pleno cenário de “globalização perversa”, como o próprio costumava dizer —, ele afirmou que não cabia, mesmo naquele contexto, “perder a esperança” diante das realidades<sup>4</sup>. Argumentava, então, que as pessoas estão sempre construindo e reconstruindo. Que os progressos técnicos que já podiam ser observados no final do século XX garantiriam, sim, a produção de mais alimentos, novos avanços na medicina, novas formas de ocupação territorial, entre outros ganhos.

Não digo essas coisas por mera gana otimista, juro. É que, no fundo, bem sabemos nós que, apesar de todos os desafios — que nunca cessam, é verdade —, estamos caminhando para um novo tempo, para um redesenho do país, uma reconstrução do real. Falamos disso, lembra? Naquela ocasião, até me veio à mente (mas não me recordo se cheguei a comentar) a fala do jornalista José Castello sobre o papel do real na escrita de João Cabral de Melo Neto. Depois de nove meses de entrevistas semanais com o poeta, Castello registrou que ele (João Cabral) necessitava do real “como um vampiro de sangue”. E emendou: “sua compulsão é inspirar matéria e depois expirá-la em versos, moldando o mundo com seu sopro”<sup>5</sup>. E não é exatamente assim que seguimos? Inspirando o efêmero (sobre o qual não temos o menor controle) e expirando o que queremos ver concretado em real?

É assim, amigo. Há dez anos, você perambulava por Ouro Preto e Mariana, meio desejoso de estar por essas bandas. Agora andamos, ambos, pelas ruas estreitas, ladeadas por casas de até dois, três séculos, evocando coisas inacreditáveis, de tão tolas — como a novela do Gilberto Braga, *Água Viva*, de 1980. Ela é que trazia o ator Cláudio Cavalcanti no papel do professor Edir, o cara para quem a sala de aula representava, efetivamente, a única solução para todos os problemas do mundo (reais e efêmeros).

Ah, bem... isso não tem fim. Que bom é prosear com você, querido. Receba meu abraço de volta — *de preferência, ao som de Electrolite, do R.E.M.*

Submetido em: 23 jun. 2025 | aprovado em: 2 jul. 2025

4 SANTOS, M. *O país distorcido: o Brasil, a globalização a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 79-80.

5 MELO NETO, J. C. *O homem sem alma*. São Paulo: Rocco, 1996. p. 29-30.

## Estéticas do *world cinema* em plataformas globais e periféricas de *streaming*: a emergência do *worldly cinema*<sup>1</sup>

## Aesthetics of world cinema on global and peripheral streaming platforms: the arise of worldly cinema

Felipe de Castro Muanis<sup>2</sup>

- 
- 1 Uma versão preliminar foi apresentada no GT Estudos Fílmicos na SOPCOM 2024 — Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação — na Universidade do Minho, em Portugal. Janeiro de 2024.
  - 2 Doutor em Comunicação Social pela UFMG e Professor Associado do Departamento de Artes e Design e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7303-7750>. E-mail: [felipe.muanis@ufjf.br](mailto:felipe.muanis@ufjf.br).

**Resumo**

Para fora das plataformas globais, é importante perceber ainda um determinado tipo de *world cinema* mais artesanal e menos *mainstream*, que ocupa prioritariamente plataformas de nicho e não globais de *streaming*, dando visibilidade a um cinema periférico da própria periferia, que muitas vezes não é visto em seus próprios países — o que se poderia chamar, em contraponto, de um *worldly cinema*. A partir da análise de alguns filmes distribuídos em plataformas de *streaming* de nicho no Brasil, pretende-se discutir a constituição de filmes periféricos no *world cinema*, em contraponto a um *world cinema* mundializado, distribuído por plataformas globais de *streaming*. Como a estética do *world cinema*, mais global ou periférica, se organiza em plataformas de *streaming* mais globais ou de nicho?

**Palavras-chave**

mundialização; *streaming*; *world cinema*; *worldly cinema*; diversidade.

**Abstract**

Beyond the global platforms, it is also important to perceive a specific type of more artisanal and less mainstream world cinema, which occupies primarily niche and not global streaming platforms, giving visibility to a peripheral cinema of the periphery itself, which is often not seen in their own countries, which could be called, in counterpoint, of a *worldly cinema*. Based on the analysis of some films distributed on niche streaming platforms in Brazil, this paper intends to discuss the constitution of peripheral films in world cinema as opposed to a globalized world cinema distributed by global streaming platforms. How are world cinema aesthetics, more global or peripheral, organized into more global or niche streaming platforms?

**Keywords**

globalization; *streaming*; *world cinema*; *worldly cinema*; diversity.

Através da mídia, dos filmes e dos telefilmes,  
há cada vez mais indivíduos que podem ver modelos  
de vida diferentes e, assim, encarar a sua existência  
de pontos de vistas novos.

Gilles Lipovetski e Jean Serroy (2014, p. 149).

Um dos grandes embates na história do cinema reside na oposição entre o cinema dos Estados Unidos e os cinemas nacionais: de um lado, a conhecida fábrica de sonhos de Hollywood, que sempre contou com uma política agressiva de distribuição e publicidade, com filmes bem produzidos e com rico orçamento, calcada nos astros e em fórmulas de gêneros que, com toda a sua diversificação e transformação, continuam presentes até hoje. De outro, cinemas nacionais, sejam europeus, asiáticos, latino-americanos ou africanos, que, sem contar com a mesma indústria pujante, opuseram-se e lutam para afirmar seus cinemas, enquanto narrativas, estéticas, imaginários e produtos audiovisuais, conforme discutido por Guy Hennebelle (1978). Essa disputa, portanto, é econômica, política, ética, mas mais perceptível pelo espectador comum por meio de seu aspecto estético. Por outro lado, em outras esferas mais engajadas na luta pelos cinemas nacionais, a discussão fica muitas vezes reduzida aos interesses econômicos por parte de Hollywood, por meio de sua política predatória de ocupação de salas em outros países, capitaneada pela centenária Motion Pictures Association. Ainda que esse embate seja importante e necessário, há nuances nessa contenda que necessitam ser contempladas e trazidas para os desafios contemporâneos do campo audiovisual.

Essas estratégias de ataque imperialista, de um lado, e de defesa, por outro, puderam ser vistas em diversos momentos ao longo da história: na ocupação massiva de salas de cinema em países da América Latina, ainda na primeira metade do século XX, ou em garantir as salas de cinema europeias para os filmes de Hollywood, tornando o cinema uma das moedas de troca importantes para a viabilização do Plano Marshall em 1948. Houve também proibições ao cinema japonês no próprio Japão pós-Segunda Guerra Mundial e, mesmo mais recentemente, nas últimas décadas, a inclusão do cinema como *produto industrializado* a não ser subsidiado no acordo do Nafta, em 1994, o que prejudicou fortemente a produção de cinema mexicano, entre outros. Essa astúcia invasiva de garantir espaço de tela em outros países, prejudicando e ofuscando os filmes locais, continua a ser uma política habitual nos dias de hoje, inclusive por meio de procedimentos de coprodução.

Contudo a defesa dos cinemas nacionais, felizmente, sempre resistiu e se fez presente nessas e em outras arenas, como, por exemplo, no cinema latino-americano ao longo da década de 1960 e posteriormente, com uma concepção, produção fílmica e teórica de resistência observada, entre outros, mas sobretudo em Gettino e

Solanas (1988), Julio García Espinosa (1988) e Glauber Rocha (2004). Essas assimetrias e batalhas constantes evidenciaram um desequilíbrio entre produção e distribuição de cinema e audiovisual que privilegiava a produção, sobretudo, do hemisfério Norte, relegando o hemisfério Sul a mero consumidor de produções feitas na Europa e, sobretudo, nos EUA. Em 1980, a Unesco explicitou essa disparidade no conhecido Relatório MacBride, que apontava a necessidade de combater tais assimetrias em prol de uma maior diversidade de povos, línguas, culturas e representações. Portanto, a discussão não é só econômica, como afirmam os EUA. Pelo contrário, a discussão estética e de imaginários se impõe, em que o cinema se mostra como uma demanda e necessidade de afirmação cultural de povos e grupos, que não podem perder a voz e a visibilidade.

No campo teórico, Andrew (2004) afirma, de modo um tanto soberbo, que a linguagem do cinema clássico hollywoodiano funciona como um “esperanto universal” do cinema, um atributo de linguagem cinematográfica mais fácil, que comunica, que é lida, reconhecida e utilizada em diversas outras cinematografias do mundo. Thanouli (2008), por sua vez, deslocou a ideia de Andrew para um cinema pós-clássico, que, com características específicas e prevalentes, seria o novo cinema hegemônico, substituindo o clássico, mas não restrito a fronteiras geográficas. A autora discute que esse seria parte do cinema comercial da época, representado por filmes de diversos países na virada do milênio, como *Cidade de Deus* (2002), *Corra Lola, Corra* (1998), *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) e *Chungking Express* (1994). Posteriormente, Lipovetsky e Serroy (2014) vão na mesma direção e defendem que o cinema mais comercial faz parte de uma *cultura-mundo* que não apaga, mas que, por comparação, enfatiza as diferenças dos cinemas nacionais. De acordo com os autores, poder-se-ia perceber que o problema não é necessariamente uma estética ou linguagem que busque uma “universalidade”, porque ela sempre manteria, concomitantemente, suas próprias especificidades de uma cultura cinematográfica de origem, mas sim a dificuldade econômica e política da ocupação massiva de salas de cinema com uma linguagem e estética dominantes, que acabariam por invisibilizar outras.

É nesse sentido que cabe perceber como a entrada da tecnologia do *streaming*, enquanto possibilidade econômica cada vez mais relevante de distribuição de conteúdo audiovisual, pode favorecer novos vetores de distribuição de filmes, bem como a facilitação da visibilização de conteúdos, estéticas e imaginários locais, por meio de suas produções audiovisuais.

### Entre *World Cinemas* e *Worldly Cinemas*

O ponto de partida para se avaliar tanto as assimetrias entre esses cinemas quanto tentar entender o que são esses cinemas locais é partir do conceito, muitas vezes impreciso, de *world cinema*. Esse conceito abriga uma premissa equivocada, ou seja, por esse ponto de vista, trata-se de algo que se diferencia de um hipotético

cinema real, como conhecemos, que seria o cinema hegemônico de Hollywood. Assim, a própria denominação traduziria uma distinção entre o que é o cinema de fato — o cinema clássico estadunidense — em oposição a um cinema específico, que, por isso, mereceria outra alcunha: *world cinema*, que é o que é feito no resto do mundo. Essa divisão sempre aconteceu e da forma mais banal, mesmo nas já extintas locadoras de vídeo, que tinham seções específicas para filme nacional ou filme estrangeiro, em contraponto a um cinema hegemônico, normalmente hollywoodiano, que se dividia nas prateleiras apenas entre gêneros, como ficção científica, comédia, policial, musical ou erótico.

Desse modo, o *world cinema* só existe, enquanto conceito, como reação a uma ideia *a priori* de cinema, que passa a ser entendida como sua norma. Por essa perspectiva, o *cinema* regular, exemplar e de referência seria, então, de língua inglesa e comercial. Além disso, esteticamente, afirmar-se-ia em torno da legibilidade e comunicação de um cinema com lastro econômico e clássico, como o esperanto universal (Andrew, 2004), evoluindo para um pós-clássico que não obedece a fronteiras geográficas (Thanouli, 2008) ou ao cinema mundializado (Muanis, 2014), influenciado também por outras cinematografias não hegemônicas e meios audiovisuais, formando uma *cultura-mundo* (Lipovetski; Serroy, 2014). O *world cinema*, portanto, seria diferente dessas características que englobam um cinema mais hegemônico e se constituiria como o *outro* desse *a priori*.

Contudo, há uma imprecisão na maneira como se define esse *world cinema*. Inicialmente, ele era visto como filmes de língua não inglesa ou como filmes considerados de arte, feitos para um público de nicho, que não conseguiam atingir grandes plateias e que não eram bem absorvidos pelo circuito comercial mais amplo, sob o ponto de vista da teoria e da indústria do cinema, com uma centralidade nos Estados Unidos. Todavia, essas crescentes formas de diálogo das cinematografias nacionais com estéticas hegemônicas implodiram esse conceito. Ou seja, um filme poderia ser pensado como *world cinema* por ser um filme local — aquele de resistência, com dificuldades de distribuição —, mesmo que falado em inglês, mas poderia, ao mesmo tempo, também estar dentro do filme de mercado e globalizado, vindo de outros países e falado em outras línguas? Essa é uma questão que não se pretende aqui responder e que será deixada para ser desenvolvida em trabalho posterior, mas esse incômodo é o ponto de partida para a reflexão que se segue.

Como discutido, a relação entre o cinema hollywoodiano, seja ele definido como clássico, pós-clássico, mundializado ou comercial, e os cinemas nacionais, sejam eles definidos como filmes de língua não inglesa, com temáticas, linguagens e estéticas que fogem e se afirmam diante do cinema clássico e que, boa parte das vezes, ocupam circuitos mais restritos e alternativos de exibição, não se sustenta dessa forma tão simples e polarizada. Há outras nuances nessa própria estrutura dual, que precisam ser enfatizadas como critério e que esgarçam ainda mais essa dicotomia, tornando-a, de certa maneira, mais obsoleta. Nesse sentido, assume-se aqui outro deslocamento,

em que o cerne dessa discussão residiria na relação de visibilidade de determinados filmes em relação a outros que, em função de terem menos possibilidades e garantias de distribuição e exibição, tornam-se o *outro* do cinema, pela sua menor capilaridade e legitimação econômica, estética, política e mesmo teórica. Assim, em vez de tentar situar os filmes em diferentes caixas de rótulos, com suas fronteiras arbitrárias e cada vez menos precisas, deve-se observar o aspecto relacional entre os diferentes cinemas e suas possibilidades de acesso e distribuição.

Se a estrutura econômica, estética, política e hegemônica do cinema hollywoodiano asfixia outras cinematografias, essa relação opressora e assimétrica costuma se reproduzir, guardadas as devidas proporções, da mesma maneira e de forma cumulativa, no interior das próprias cinematografias nacionais. Desse modo, poder-se-ia afirmar, sem maiores dúvidas, que esses desequilíbrios acontecem sempre e que são próprios e inerentes não apenas ao próprio cinema, mas a toda e qualquer forma de geração de conteúdos, discursos e representações no âmbito da cultura das mídias.

Nesse sentido, seria possível afirmar que haveria uma relação mais ampla e estrutural entre graus distintos de hegemonia e subalternidade no cinema. Pode-se pensar que, no topo dessa relação, está o cinema clássico e comercial hollywoodiano e pós-clássico contemporâneo, que poderia ser definido por uma identidade global que abafa, conforme tradicionalmente discutido, a distribuição dos cinemas nacionais tanto internamente quanto no exterior. Esse cinema assume uma perspectiva imperialista, por parte de realizadores e da intelectualidade locais, não apenas pelas estratégias desiguais e predatórias de distribuição de seus filmes, mas também por operar em instâncias políticas para reduzir as condições estruturais de produção do país e formação de público, tendo o livre mercado como pretexto. Os cinemas nacionais, na luta do lado oposto pelo seu próprio espaço em seus próprios países, buscam se individualizar pelos traços de suas identidades nacionais, mas não deixam de sofrer inevitáveis influências estéticas e de linguagem desse cinema global. Essa é a discussão habitual.

Outro lado dessa questão pode ser lembrado a partir de uma antiga afirmação da cineasta brasileira Sandra Werneck, que dirigiu sucessos como *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997) e *Cazuza, o tempo não para* (2004). Werneck foi muito criticada por afirmar, certa vez, em entrevista ao jornal *O Globo*<sup>3</sup>, que os filmes dela não competiam com o cinema hollywoodiano, mas com o cinema argentino. Não é que o cinema argentino seja um predador do cinema brasileiro — papel este que seria do cinema hollywoodiano —, mas ele, de fato, ocupa o espaço possível e muitas vezes restrito, destinado a determinado cinema brasileiro, e este, conseqüentemente, disputa espaço para ser visto. Por vezes, a concorrência por telas e salas de determinado tipo

3 Não foi possível encontrar a referência precisa dessa afirmação, que foi lida à época de sua expressão no jornal *O Globo*.

de filme no Brasil determina um foco mais realista de luta com Benjamín Esposito<sup>4</sup> do que com o Capitão América.

Não obstante, as complexidades e assimetrias não param por aí. Dentro dos próprios países, esse cinema nacional também se divide entre outros níveis, reproduzindo, guardadas as devidas proporções, uma mesma relação de visibilidade-invisibilidade e hegemonia-subalternidade na ocupação de espaços, presente na relação anterior. Assim, dentro de um cinema nacional, há também um determinado tipo de produto que, mesmo prejudicado pela ocupação massiva do cinema comercial estrangeiro globalizado, sobretudo hollywoodiano, ainda consegue se inserir na economia e política de ocupações de salas de cinema, conseguindo, de forma mais ou menos precária, um protagonismo no mercado interno audiovisual do país. Esse cinema, muitas vezes também em nome das possibilidades econômicas e da legibilidade, imprime uma determinada hegemonia discursiva interna, em que se poderia tentar imprimir uma suposta identidade de um cinema nacional.

Ora, esse cinema, ao ocupar salas com determinadas estéticas e discursos, involuntariamente relega para circuitos alternativos os menores filmes, que não contam com a mesma estrutura e que não conseguem, efetivamente, penetrar em grandes salas e alcançar vastos públicos. Eventualmente, podem ser filmes mais ligados a uma realidade regional, com atores locais, e que, dessa forma, não atraem tanto público por serem menos conhecidos do *star-system* nacional assentado na televisão. Esses filmes lutam, assim, por uma maior visibilidade diante de um cenário permeado pelos centros hegemônicos nacionais de produção, que sofrem e são influenciados tanto pelas identidades globais quanto pelas nacionais, ambas relativamente hegemônicas para si. Se, no Brasil, um grande volume da produção audiovisual se concentra no eixo Rio-São Paulo ou, tomando também Portugal como exemplo, em Lisboa e no Porto, produções de outros estados e cidades em ambos os países, salvo exceções, têm mais dificuldade de penetrar no mercado nacional de distribuição mais lucrativo das salas de cinema, sendo menos atrativas e desconhecidas para um grande público — esse mercado que, por sua vez, já vive uma guerra secular contra a ocupação da maior parte das salas por filmes globais.

Esses filmes regionais, todavia, ainda contam com alguma estrutura de produção e distribuição, mais frágeis, que, mesmo não se comparando aos filmes globais e nacionais, ainda podem almejar e conseguir ocupar algumas poucas salas de um circuito alternativo e de arte. Conseguem, assim, ser exibidos e até mesmo penetrar em festivais nacionais de cinema que, quer se queira ou não, ajudam a legitimar não apenas o filme, mas a própria produção regional no mercado nacional de cinema. São filmes que, mesmo com todas as dificuldades, estão ainda em um patamar acima de filmes mais artesanais, precários, feitos por vezes até de forma

---

4 Benjamín Esposito é o nome do personagem protagonista do filme argentino, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 2010, *El secreto de sus ojos* (2009, direção de Juan José Campanella), interpretado pelo ator Ricardo Darín.

semiamadora, com pouca ou nenhuma estrutura de produção e distribuição, mas que continuam a ser cinema e precisam ser exibidos e vistos, como qualquer outro. Esses filmes, ainda que também dialoguem com os outros níveis dessa escada de mercado — filmes globais, nacionais e regionais —, oferecem também outras possibilidades discursivas e representacionais, de outros sujeitos, raças e corpos, imprimindo discussões e imagens fundamentais, de modo a visibilizar a diversidade da região e de seu país.

É importante ressaltar que, com essa reflexão, não se está a dizer, simplesmente, que os filmes mais individuais e artesanais são alijados das salas de cinema alternativas por causa dos filmes regionais, e estes do circuito comercial por causa dos filmes nacionais, que, por sua vez, têm menor penetração no mercado nacional e quase nenhuma entrada no mercado mundial por causa do cinema global. Seria reducionismo atrelar essas relações a um simples jogo entre dominadores e oprimidos — por mais que essa relação, de fato, ocorra em determinadas situações —, mas trata-se de uma complexa luta de ocupação de espaços que resulta em desequilíbrios de visibilidade de discursos e representações. O que se pretende mostrar é que há uma relação constante entre diferentes níveis de cinema que conseguem ou não ser distribuídos e ocupar espaços e que, com isso, aumentam e diminuem invisibilidades e visibilidades de representações. Significa que, da mesma forma que os cinemas nacionais lutam por espaço com os cinemas globais, os cinemas regionais travam a mesma luta com os cinemas nacionais, assim como os cinemas artesanais com os regionais. Naturalmente, a luta do menor é sempre com o maior — e não apenas com o imediatamente maior, mas com todos que estão acima dele. Mas a disputa direta se dá nos espaços com quem está imediatamente acima ou ao lado, apenas pelo outro filme ocupar e diminuir o espaço possível que poderia ser destinado a ele. De acordo com Edileis Novais<sup>5</sup>, parecerista da Secretaria de Audiovisual, essas disputas internas acontecem também pelas “condições mais básicas de se conseguir criar um roteiro, acessar recursos, produzir com pouco: ter condições mínimas de distribuir já é, por si só, uma questão dos poucos que venceram toda a cadeia precária de produção”.

A partir desse deslocamento na percepção de hegemonia e subalternidade no cinema, que envolve a constituição de visibilidades, talvez seja importante tentar encontrar definições mais atuais e relevantes que englobem esses conflitos no lugar do conceito sempre precário, impreciso e fugidio de *world cinema* (cinema-mundo), que muda com o tempo. É necessário, então, definir um cinema distinto, principalmente pelo fato de que o que se quer demonstrar aqui é que o hegemônico, colocado em perspectiva, pode ser percebido de forma relacional. Desse modo, talvez o conceito necessário e atual a ser proposto — que desloca a discussão para a variável importante de um cinema mais visível ou menos invisível, bem como para

5 Em apresentação na oficina Desenvolvimento de Projetos Audiovisuais, no Congresso 10+10: passado, presente e futuro no audiovisual do Brasil, no dia 4 de outubro de 2021, UFJF, online.

uma política imperiosa de ocupação de espaços — seja o de um *worldly cinema* (cinema mundano), em que se privilegiaria o banal, o cotidiano e o habitualmente invisível, tanto como discursos fílmicos, quanto como estéticas, políticas, modos de produção e distribuição, suas representações e visibilidades.

Com o aumento das possibilidades e o barateamento do processo de produção, distribuição e exibição, trazidos pela tecnologia digital, afloram-se novos discursos, estéticas e representações que pedem passagem e demandam, justamente, por seus espaços, que devem ser arduamente conquistados diante dos que já existem e são difíceis de ocupar, mas também novos a serem criados. É nesse sentido que, sem desmerecer e esmorecer na luta pelos espaços tradicionais do circuito de exibição de salas de cinema, é necessário também criar outras janelas alternativas que não apenas deem visibilidade a esse cinema mundano — não apenas para o público —, mas também funcionem como aliados para que ele possa, aos poucos, garantir presença também em salas de cinema.

### **Worldly Cinema e Streaming**

Ao contrário da histórica dificuldade de penetração de determinados filmes nas salas de cinema, desde a chegada da televisão, em meados do século XX, esta se apresentou como uma alternativa e uma nova janela de distribuição fílmica, favorecendo, inclusive, a própria indústria cinematográfica. Posteriormente, em 2004, com a chegada de plataformas de *streaming* de vídeo como o Vimeo e o YouTube, depois desenvolvidas em uma variedade de outras alternativas, a televisão começou a dar um novo passo em seu processo de transformação. Vinte anos depois, as plataformas de *video on demand*, como Netflix, Amazon Prime, Disney+, entre outras, oferecem um serviço de oferta de conteúdo de filmes e séries a partir de um extenso cardápio de opções, mediante assinatura de seus usuários.

O funcionamento dessas plataformas de *streaming* via internet, presentes em aplicativos em *smart TVs* e celulares, com utilização de algoritmos, já é amplamente conhecido e não é o objetivo deste artigo. Cabe aqui direcionar o debate para como os filmes não hegemônicos — e, propriamente, como essas plataformas — podem favorecer a visibilidade de um *worldly cinema*.

É possível identificar dois tipos principais de *streaming* para a discussão que se segue. O primeiro está nessas plataformas de grandes corporações midiáticas já citadas, como Netflix, Disney e HBO Max, que muitas vezes pertencem a grandes estúdios, distribuidoras ou canais de televisão; outras realizam produções originais e detêm estrutura de aplicativos desenvolvidos e embarcados em celulares e televisores, com alcance mundial. O outro modelo, com muito menos recursos econômicos e de estrutura, reside em plataformas de *streaming* menores e não ligadas a grandes corporações, que não contam com aplicativos, mas cujo acesso se dá por meio do navegador da internet e que, apesar disso, muitas vezes apresentam restrições para acessar o conteúdo fora do país. Algumas dessas são, inclusive,

gratuitas e capitaneadas por instituições culturais pertencentes ao Estado, ONGs ou mesmo grupos particulares e ativistas.

Conforme apontado, e dando continuidade a artigo anterior (Muanis, 2022), as estruturas mais conhecidas de *streaming* têm, em seu cardápio, uma quantidade muito grande de conteúdo audiovisual, contemplando um leque variado de espectadores e cobrando uma taxa para que um produtor disponibilize sua produção audiovisual na plataforma. De forma complementar, os *streamings* alternativos e menores muitas vezes não demandam taxas aos produtores, têm um cardápio menor e um público de nicho, o que os relaciona diretamente com um conteúdo mais segmentado, que vai atender a públicos com interesses específicos, como LGBTQIAPN+, a raça negra, religião, filmes de terror, entre outros. Ambos os tipos de plataformas — aqui nomeados, respectivamente, como *streaming* global e local — contribuem para uma maior compreensão de como a diversidade no cinema é trabalhada nessa janela e qual é o espaço tanto do *world cinema* quanto do *worldly cinema* nesses ambientes.

No caso das plataformas de *streaming* globais, nomeadamente Netflix, Prime, HBO Max, Disney+, entre outras, seu cardápio de filmes envolve as maiores produções do cinema mundial, hegemônicas, mas também algumas produções nacionais de países variados que poderiam se enquadrar na definição de *world cinema*. Ou seja, é possível encontrar na Netflix, por exemplo, produções de outros países que normalmente sofreriam dificuldades para penetrar em salas de cinema no mercado internacional. Desse modo, filmes brasileiros, argentinos, mexicanos, alemães, indianos, sauditas e argelinos podem ser vistos em outros países, o que antes era muito mais difícil ou mesmo impossível.

Tal possibilidade é um avanço, ainda que parcial, e começa a diminuir timidamente as assimetrias apontadas, em 1980, no relatório MacBride. Há, todavia, duas observações fundamentais a serem consideradas: primeiro, legalmente, muitos desses conteúdos nacionais que são comprados ou mesmo coproduzidos pela Netflix perdem, com isso, o caráter de produção nacional, por mais que sejam produzidos em seus países de origem por produtoras locais. Além disso, muitas dessas produções, ainda que tratem do universo de seus países, comungam com uma estética mundializada, pós-clássica, e que traz a legibilidade e o gosto do espectador global, inserido na cultura-mundo — o que não é necessariamente ruim, mas não basta. Se, por um lado, se ganha a possibilidade de, finalmente, filmes de outros países poderem ser mais acessíveis nas plataformas de *streaming* globais, por outro, elas ainda não contemplam uma maior diversidade estética dentro das especificidades de suas próprias nacionalidades e culturas — o que também acontece dentro do país. Ainda que haja uma diversidade de temas e países nessas plataformas, por vezes até maior em quantidade do que nas salas de cinema, essas são ainda limitadas, uma vez que pouco contemplam também um cinema mais regional e independente dessas cinematografias.

É necessário lembrar, igualmente, que há o caso de plataformas globais mais segmentadas, que de fato buscam uma maior diversidade estética, temática e mesmo temporal, trazendo filmes de diversas cinematografias e períodos. Como exemplo, destacam-se as plataformas Mubi, dedicada a filmes de arte e de culto, e a Filmin, dedicada à variedade do cinema europeu, mas onde também se podem encontrar filmes de outros continentes, como as Américas, África e Ásia, ainda que em menor quantidade.

Todavia, o maior avanço no que concerne a uma desejada pluralidade de discursos e representações encontra-se, sobretudo, no que aqui se nomeia como *streaming* local, mais segmentado, que se torna uma janela possível e favorável aos pequenos produtores para escoar sua produção e garantir alguma visibilidade, trazendo conteúdos que dificilmente conseguiriam ser distribuídos pelos canais de *streaming* globais. Então, uma produção local, sem grandes recursos, mas que vocalize os anseios e a cultura de grupos e parcelas de um povo, pode ser vista, conhecida e demandada por um público que, se quantitativamente não é o ideal ou desejado, já é maior do que o que se poderia conquistar antes, sem nenhuma janela de exibição garantida. Nesse sentido, o *worldly cinema*, mundano, de bordas, ligado a grupos sociais específicos e historicamente invisibilizados, que precisam ganhar voz, passa a ter mais visibilidade, a ser conhecido pelo público e a fazer uma caminhada ainda íngreme, mas menos impossível, para que possa ser absorvido, com o tempo, por janelas de exibição maiores e que contemplem um público mais amplo e variado. Filmes como *Afronte* (2017), *Amor de Ori* (2017), *Caixa d'Água* (2013) e *Vó, a Senhora é Lésbica?* (2018), entre outros, com circuito muito restrito e dificuldade de entrar em salas ou na televisão, ganham, enfim, mais visibilidade em plataformas de *streaming* locais, como a Cardume e a TodesPlay.

Nesse sentido, as plataformas de *streaming* locais constituem um primeiro passo importante para uma maior democratização e diversidade do cinema e da produção audiovisual dentro do país. Isso não significa, contudo, que se deva contentar exclusivamente com essa janela para os filmes com menos recursos ou mais artesanais, e que não se precise continuar a luta pela regulamentação das mídias, incluindo a do *streaming*<sup>6</sup>, nem combater as já mencionadas práticas predatórias de um cinema estrangeiro devorador de salas. Ela é apenas um ponto de partida importante — e um tanto tardio — para que essas representações possam

6 Ao mesmo tempo é importante tomar cuidado com intervenções do Estado danosas à diversidade, como a medida do Parlamento Europeu votada no dia 12 de janeiro de 2024, que pretende eliminar os bloqueios geográficos nas plataformas de *streaming*, unificando seu conteúdo nessas plataformas. A medida impactaria negativamente o setor, as produtoras de conteúdo, os realizadores, os países com menor poder aquisitivo que hoje pagam menos pelo serviço e, principalmente, as produtoras menores que ainda conseguem colocar conteúdo nessas plataformas e os espectadores, que deixariam de contar com conteúdos específicos a partir do interesse regional. Para entender mais sobre a questão, acesse: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2023/12/11/O-plano-de-padronizar-cat%C3%A1logos-de-streaming-na-Europa>. Acesso em: 23 dez. 2023.

ser vistas e não sejam abafadas pelas estruturas de produção e distribuição de cinema com mais recursos e mais profissionalizadas, que estão acima dela.

### Considerações finais

A proposta deste artigo foi ampliar a discussão, já antiga, que trata da oposição entre o cinema de Hollywood e os cinemas nacionais, problematizando a ineficiência de se trabalhar, na contemporaneidade, com o conceito superado de *world cinema*. Além de partir de um *a priori* discutível, com as modificações advindas da globalização e no campo estético mais amplo do audiovisual, o termo torna-se cada vez mais impreciso e ineficiente para uma discussão que envolva o cinema para além de um cinema hegemônico, seja ele qual for e de onde venha. Nesse sentido, dadas as demandas contemporâneas e a complexificação da questão, bem como as legítimas necessidades de diversidade e de uma maior representação de discursos, sujeitos, corpos, culturas e imaginários, propõe-se aqui um deslocamento das barreiras linguísticas, geográficas e de linguagem como variáveis de definição do *world cinema*, para uma centralidade na ideia de visibilidade de outras culturas, representações, discursos e grupos.

Por conseguinte, e partindo da percepção de que a relação entre cinemas hegemônicos e subalternos não é estanque, contemplando apenas o dentro e o fora, mas relacional, propõe-se aqui um cinema mundano, ou *worldly cinema*, como uma alternativa que atende de forma mais condizente às complexidades contemporâneas. O *worldly cinema*, como conceito teórico complementar e, eventualmente, até mesmo substitutivo ao do *world cinema*, atenderia a uma maior diversidade e democracia no audiovisual, contribuindo para um processo lento de reparação histórica de identidades, pessoas, corpos, raças e culturas invisibilizadas também pelo audiovisual ou, ao menos, não visibilizadas de forma responsável e diversa. Pulveriza-se, assim, também uma hipotética unidade do nacional ao se falar de identidades no cinema, contemplando outras prioridades mais urgentes e democratizando a representação.

É importante alertar que não se deve cair aqui em um discurso maniqueísta superficial, e fazer uma afirmação de que um hipotético cinema mundano é obrigatoriamente melhor do que o *world cinema* ou do que o cinema global mais hegemônico. Não se trata de imprimir um juízo de valor reducionista, como é feito muitas vezes por parte da crítica e, sobretudo, da academia. Tudo é cinema, e o importante é garantir sua pluralidade e diversidade. Mas é necessário combater as práticas predatórias. O que deve ser assegurado é a possibilidade de todas essas representações — independentemente de onde venham —, complementares, terem ampla visibilidade e contribuírem para a construção de imaginários e, conseqüentemente, obterem mais público, mais demanda e mais possibilidades de produção e viabilidade econômica.

É nesse sentido que o *streaming* começa a se revelar como um meio potente para favorecer a distribuição de representações, estéticas e linguagens audiovisuais mais variadas e para lugares muito diferentes, quebrando, assim, uma primeira barreira para esses relatos — até bem pouco tempo quase intransponível —, que ficavam limitados a nichos. Assim, o *streaming*, em toda a sua amplitude, e não apenas aquele global mais conhecido, pode vir a se tornar um potente mecanismo de inclusão, desde que não fique restrito apenas aos interesses comerciais e corporativos — o que não interromperia os processos de invisibilização —, tornando indispensável a sua regulação. Espaços como os *streamings* locais e mesmo iniciativas que conjugam Estado e TVs públicas, como o *DocTV Latinoamérica*, conforme discutido por Novais (2022), são importantes nesse sentido: o de incentivar produções variadas fora dos grandes centros e garantir que possam ser vistas amplamente na televisão, por um público que ultrapasse suas fronteiras locais ou de nicho.

As disputas sempre continuarão entre os cinemas mais hegemônicos ou estruturados e os cinemas mais locais e sem sustentação. O importante é que seja assegurado o espaço a todos os tipos de produções, que alcancem um público cada vez mais diverso e amplo. É dessa forma que essas representações, normalmente alijadas das grandes corporações audiovisuais, começarão a ser demandadas por um novo público — o que chamará a atenção das corporações de *streaming*, da televisão e mesmo das salas de cinema —, podendo contribuir, assim, para uma maior democratização e diversidade dos conteúdos e discursos. Ainda é pouco e muito embrionário, mas é um passo importante que parece estar superando uma histórica displicência com os cinemas locais e artesanais, em detrimento dos cinemas mais estruturados e com maiores capacidades de financiamento. Talvez as variedades de *streaming* — e o que está por vir — sejam uma chave importante e um aliado fundamental, para que cada vez mais se possa pensar a produção audiovisual com a desejada multipolaridade que as cinematografias não hegemônicas sempre almejaram.

## REFERÊNCIAS

- AFRONTA. Direção: Bruno Ribas; Marcus Azevedo. Produção: Renata Schelb; Juliana Melo. Brasil, 2017. 16 min.
- AMOR de Ori. Direção: Bruna Barros. Produção: Suéllen Batista. Brasil, 2017. 7 min 13 s.
- ANDREW, D. An atlas of world cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, v. 45, n. 2, p. 9-23, 2004.
- CAIXA d'água. Direção: Gilberto Caetano; Thais Scabio. Produção: Thaysa Oliver; Gilberto Caetano; Thais Scabio. Brasil, 2013. 14 min 58 s.
- CAZUZA, o tempo não para. Direção: Walter Carvalho; Sandra Werneck. Produção: Daniel Filho; Carlos Eduardo Rodrigues; Flávio Tambellini. Brasil, 2004. 1 h 38 min.

CHUNGKING Express. Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Chan Pui-Wah; Chan Yi-Kan; Lau Jeffrey. Hong Kong, 1994. 1 h 42 min.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro; Marc Beauchamps; Bel Berlinck; Daniel Filho; Hank Levine; Vincent Maraval; Maurício Andrade Ramos; Donald Ranvaud; Juliette Renaud; Walter Salles; Elisa Tolomelli. Brasil, 2002. 2 h 10 min.

CORRA Lola, corra. Direção: Tom Tykwer. Produção: Stefan Arndt; Gebhard Henke; Maria Köpf; Andreas Schreitmüller. Alemanha, 1998. 1 h 21 min.

ESPINOSA, J. G. Por un cine imperfecto. In: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 3. Cidade do México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

GAGLION, I. C. “O plano de padronizar catálogos de streaming na Europa”. *Nexo*, 11 dez. 2023c. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2023/12/11/O-plano-de-padronizar-cat%C3%A1logos-de-streaming-na-Europa>. Acesso em: 23 dez. 2023.

GETINO, O.; SOLANAS, F. Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. In: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Cidade do México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. v. 3.

HENNEBELLE, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. São Paulo: Paz & Terra, 1978.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A Cultura Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2014.

MACBRIDE, S. *Many voices, one world: communication and society, today and tomorrow*. New York: Kogan Page; Unipub; Unesco, 1980.

MUANIS, F. *Audiovisual e mundialização: televisão e cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

MUANIS, F. Qualidade sob demanda: streaming, mundialização e diversidade. In: CAMPANELLA, B.; RIBEIRO, É.; NANTES, J. (org.). *Audiovisuais contemporâneos: desafios de pesquisa metodológica*. Rio de Janeiro: E-papers, 2022. v. 1, p. 99-119.

NOVAIS, E. *Políticas públicas e o audiovisual na América Latina: o caso do Doc TV Latinoamerica*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022.

O FABULOSO destino de Amélie Poulain. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Helmut Breuer; Bastie Griesse; Arne Meerkamp van Embden; Claudie Ossard. França, 2001. 2h2min.

O SEGREDO dos seus olhos. Direção: Juan José Campanella. Produção: Daniela Alvarado, Mariela Besuievsky, Juan José Campanella, Gerardo Herrero, Guillermo Imsteyf, Axel Kuschevatzky, Federico Posternak, Vanessa Ragone. Argentina, 2009. 2 h 9 min.

PEQUENO Dicionário Amoroso. Direção: Sandra Werneck. Produção: Marc Beauchamps, Sílvio Da-Rin, Alvarina Souza e Silva, Bruno Wainer, Sandra Werneck. Brasil: 1997. 1 h 31 min.

ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THANOULI, E. Narration in world cinema: mapping the flows of formal exchange in the era of globalization. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, v. 6, n. 1, p. 5-15, 2008.

VÓ, a senhora é lésbica? 17 min. Direção: Larissa Lima, Bruna Fonseca. Produção: Quêzia Lopes. Brasil: 2018.

Submetido em: 23 jun. 2025 | aprovado em: 27 jun. 2025

## **Ficção seriada e arqueologia transmídia:** uma análise da *X-Files Magazine*

## **Serialized fiction and transmedia archaeology:** an analysis of the *X-Files Magazine*

Gustavo Furtuoso<sup>1</sup>, Gabriela Borges<sup>2</sup>

- 
- 1 Mestrando em Comunicação na UFJF e membro dos grupos Comunicação, Arte e Literacia Midiática e Observatório da Qualidade no Audiovisual (UFJF), Rede OBITEL Brasil e Red Alfamed Joven. Bolsista Capes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6634-2925>. E-mail: [gfurtuoso@gmail.com](mailto:gfurtuoso@gmail.com).
  - 2 Doutora em Comunicação e Semiótica (2004) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e Professora da Universidade do Algarve (UALg), Portugal. Professora permanente do PPGCOM-UFJF. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0612-9732>. E-mail: [gaborges@ualg.pt](mailto:gaborges@ualg.pt).

**Resumo**

O sucesso da série *The X-files*, além de um intenso engajamento dos fãs, uma série de produtos que ampliaram o universo ficcional para além do cânone televisivo. Um desses produtos foi a revista *X-Files Magazine*, objeto selecionado para uma análise de conteúdo que visa entender como se dava a relação entre produtores e público na expansão do universo de *The X-Files* no final do século XX. A presente proposta utiliza o conceito de arqueologia transmídia para investigar como se davam estratégias de transmidiação em contextos históricos prévios à popularização da cultura digital.

**Palavras-chave**

ficção seriada; arqueologia transmídia; cultura de fãs; *The X-Files*.

**Abstract**

The success of the series *The X-Files* triggered not only intense fan engagement but also a series of products that expanded the fictional universe beyond the television canon. One of these products was the *X-Files Magazine*, the selected object for a content analysis aimed at understanding the relationship between producers and the audience in the expansion of *The X-Files* universe at the end of the 20th century. This study applies the concept of transmedia archaeology to investigate how transmedia strategies were employed in historical contexts preceding the popularization of digital culture.

**Keywords**

Serialized fiction; transmedia archaeology; fan culture; *The X-Files*.

O presente trabalho tem como objetivo destacar a relação entre a ficção seriada e a pesquisa de arquivo nos estudos desenvolvidos a partir da arqueologia transmídia (Scolari, Bertetti; Freeman, 2014). Como objeto de análise, tomamos a expansão do universo ficcional da série *The X-Files* (Fox, 1993–2002 / 2016–2018) a partir de uma revista oficial lançada nos anos 1990. O programa televisivo narra as investigações de dois agentes do FBI em casos inexplicáveis e macabros, flertando com o sobrenatural e o desconhecido. Pendulando entre a questão da crença e do ceticismo a partir dos protagonistas, a produção, que teve um total de 11 temporadas, trabalha arcos narrativos episódicos — com novos casos a serem solucionados sucessivamente — ao mesmo tempo que desenvolve uma trama mais ampla que se estende ao longo das temporadas. Por seu grande sucesso e pelo interesse dos fãs, diversos conteúdos complementares foram criados, como filmes, revistas e jogos.

Neste artigo, selecionamos a edição inaugural da revista *The X-Files Magazine* para entender como as narrativas transmidiáticas eram construídas em um momento anterior à popularização dos meios digitais. O universo de *The X-Files* foi escolhido para análise pois, além de ter sido um fenômeno amplo ao qual um grande número de fãs se dedicou por anos, mesmo após o encerramento do ciclo original da série, ele recebeu uma série de produtos que funcionaram como expansões transmídia nas décadas de 1990 e 2000, período anterior à cunhagem do termo e que nos é relevante, pois permite desenvolver um estudo de arqueologia transmídia (Scolari, Bertetti; Freeman, 2014). A edição inaugural do periódico foi integralmente digitalizada e está disponível no acervo *The Internet Archive*.

A análise ajuda a compreender de que maneira o periódico atuava na expansão do universo ficcional da série e como a validação da prática dos fãs sob uma ótica positiva, com a criação de oportunidades para participação, já era tida como importante nesse processo. Se até a década de 1990 havia certo estereótipo associado à figura do fã como um consumidor acrítico, extremamente passional e manipulável, a produção de autores como Bacon-Smith (1991), Lewis (1992) e Jenkins (1992) colaborou para que avanços pudessem ser feitos e o fenômeno passasse a ser encarado como relevante para entender os processos de produção e consumo, paralelamente às inovações tecnológicas que propiciam novas formas de comunicação e interação.

Podemos compreender um fã como alguém que se envolve emocional e intelectualmente com alguma figura ou produto midiático — estando ou não associado a um *fandom* — cujo investimento afetivo se traduz em uma atitude mais atenta e interessada em aspectos de coerência e amplitude do texto (Booth, 2010; Hills, 2002; Lopes *et al.*, 2015). Pelo fato de as empresas suporem certa previsibilidade e estabilidade de comportamento, apesar dos perfis e comportamentos plurais, esses tornaram-se figuras ideais de consumidores e, atualmente, desempenham um papel fundamental, localizado no centro dos esforços da indústria (Hills, 2002; Sandvoss; Gray; Harrington, 2007).

Ainda que exista tal associação dos fãs com um ideal de consumidor modelo, é importante ressaltar que eles não formam um grupo homogêneo, mas diverso, em constante transformação e com distintas camadas (Booth, 2010; Bennett, 2014). O que geralmente ocorre é que as pesquisas sobre o assunto se debruçam sobre aquele subgrupo mais produtivo, organizado e que faz esforços criativos ao se relacionar com determinado produto midiático (Fechine; Lima, 2019). O que não quer dizer que outros espectros não existam dentro do grupo ou que todos eles atuem, em maior ou menor escala, para completar as lacunas oferecidas pela obra em questão: desde um indivíduo que apenas consome as diversas peças de uma expansão transmídia, passando por aquele que faz comentários e participa de discussões, até aqueles com maior nível de engajamento, que irão desenvolver produções criativas como vídeos ou *fanfics* (Scolari, Bertetti; Freeman, 2014). Todos esses níveis de telespectadores

ávidos criam uma rede de consumo que age no sentido de consolidar a viabilidade econômica e a amplitude cultural de uma franquia.

Na contemporaneidade, o estudo da cultura de fãs abrange métodos e pesquisas interdisciplinares que tentam analisar e compreender os microcontextos que envolvem os *fandoms* em suas especificidades (Borges; Sigiliano; Tavares, 2022). Essas mudanças na tecnologia e nas possibilidades de interação entre desenvolvedores e público fazem com que seja relevante articular os três âmbitos da comunicação — criação, circulação e consumo — para compreender os processos interpretativos, criativos e sociais dos fãs, que se tornam também propagadores e criadores de conteúdos. Com a tendência à transmídiação tornando-se cada vez mais abrangente em narrativas de diversas formas de mídia, é o público que precisa realizar um trabalho de identificar e articular todas as peças espalhadas para acessar esse universo mais amplo, que passa a funcionar como um ecossistema narrativo.

### O fã como pivô na dinâmica de produção transmídia

O conceito de transmídiação leva em conta dois pontos principais (Fechine *et al.*, 2015). O primeiro deles é ser uma iniciativa que parte de uma desenvolvedora e que envolve conteúdos distintos, porém relacionados. Tais conteúdos funcionam de maneira independente, mas interagem para construir um universo mais amplo que não pode ser contido em nenhum dos produtos isoladamente. Esses produtos estão distribuídos em diferentes meios e formatos, e sua articulação está diretamente relacionada à cultura digital e ao estímulo à participação do público, que se configura como segundo ponto a ser destacado.

Freeman e Gambarato (2019) corroboram essa visão, articulando três elementos fundamentais para a ideia de transmídia: um número plural de plataformas midiáticas, expansão de conteúdo e engajamento por parte do público. A construção propiciada pela combinação de tais elementos atua também em três níveis narrativos: construção de personagem, construção de universo e autoria (Freeman, 2017). Sejam textos situados no mundo *diegético* em questão, como um episódio especial de uma série disponibilizado na internet, ou paratextos externos à *diegese*, mas que auxiliam na compreensão dessa história, como um vídeo *making of*, para fazer parte de uma estratégia de transmídiação pertinente, todas essas peças terão algo novo a acrescentar a pelo menos um dos três aspectos narrativos citados.

Essa noção de que cada meio deve fornecer uma contribuição distinta para o entendimento de determinado universo foi trabalhada por Jenkins (2006). O autor aponta a televisão como o meio ideal para a narrativa transmídia, visto que, cada vez mais, baseia-se na ideia de serialidade para propor uma experiência estética própria. Por envolver necessariamente uma continuidade intercalada por intervalos, a serialidade cria espaço para que outros textos complementares sejam construídos para preencher esses vácuos. Machado (2014) corrobora esse argumento, apontando que a forma seriada já existia em diversos meios e formas, como na narrativa

jornalística, na literatura, no rádio e no cinema, mas que foi no meio televisivo que a serialidade audiovisual encontrou maiores possibilidades de inovação.

Ao falar de serialidade, referimo-nos ao consumo de um texto único que funciona a partir da divisão, com oferta de produtos em capítulos (Singer, 1990). Essa divisão é uma dinâmica que já condiciona o indivíduo a acostumar-se com descontinuidades na fruição e na necessidade de construir significados a partir de peças esparsas, o que o prepara, em certo nível, para a experiência estética fornecida pela narrativa transmídia. Tratando da televisão, Hills (2002) propõe que a narrativa transmídia em programas de drama reifica sua hiperdiegese, ou seja, ao fornecer diferentes portas de entrada para esse universo, cria-se a sensação de que ele existe num horizonte mais vasto do que as distintas peças nos revelam, e que esse mundo existe para além dos episódios televisivos, podendo ter outros excertos revelados futuramente em novos textos. A serialidade televisiva, somada ao aspecto social de seu consumo, fortalece a construção de um universo persistente que traz a sensação de existir continuamente no imaginário da audiência. A construção desse universo de forma integral e única já é algo possível apenas a partir da ação do público, que pode ir além do cânone para interagir e acessar tal universo quanto mais peças diferentes lhe forem fornecidas.

Mesmo que exista uma intenção dos produtores com as estratégias transmídia desenvolvidas, sempre há margem para que seus consumidores intervenham nesse curso (Evans, 2011). Seja com uma conduta esperada a partir do planejamento da ação, seja de forma contrária, o que fica evidenciado é a relação dialética e mutuamente influenciável entre produtores e consumidores. Ou seja, somente com o interesse e participação do público é que esse tipo de construção narrativa pode ser consolidado, mesmo que essa participação seja simplesmente identificar as diferentes peças e associá-las a um mesmo universo contínuo e coerente. Por essa razão, devemos encarar a relação estabelecida entre esses textos como “um tipo de enunciado que incorpora o ato de enunciação e a interação entre os sujeitos da enunciação e da comunicação como parte constitutiva de sua própria manifestação” (Fechine; Lima, 2019, p. 122).

A definição dos elementos que constituem uma narrativa transmídia pode ter distintos critérios (Scolari; Bertetti; Freeman, 2014). A noção mais difundida é baseada na junção dos textos produzidos pela indústria (canônicos) e dos produzidos a partir da cultura colaborativa (produção dos fãs). Essa definição pode ser ampliada ou recontextualizada se utilizarmos, como critério, ao invés da autoria, aspectos narratológicos. Como a participação dos fãs pode ser tomada como premissa para a existência de uma narrativa transmídia, podemos distinguir os textos a partir da forma como interagem e expandem o cânone. Assim, a teia transmídia seria formada pela junção das extensões narrativas com as extensões midiáticas. Enquanto as primeiras acontecem no mesmo meio do texto original e trazem novas informações sobre o universo, as últimas transportam elementos do universo para formas de

mídia distintas, que demandam outras formas de construção. Tais noções chamam atenção para o fato de que a dinâmica transmídia envolve a articulação de diversos fatores que podem ser decompostos de diferentes formas para balizar uma melhor compreensão do fenômeno.

Scolari (2012, 2013), refletindo sobre o uso do termo narrativa transmídia nos últimos anos e sobre como ele se tornou proeminente para profissionais e pesquisadores, aponta que há um grande desafio em termos de referenciais teóricos, pois os estudos de mídia e comunicação sempre propuseram abordagens monomidiáticas. Não há uma semiótica transmídia da mesma forma como estão desenvolvidas as do cinema ou da televisão. Assim, o autor aponta duas possibilidades de abordagem: a primeira sendo o tratamento da transmídia como um fenômeno geral, a ser analisado por diferentes perspectivas a partir do fenômeno em contexto amplo, e a segunda sendo dar foco a produções específicas e a como seus respectivos universos narrativos foram criados e expandidos.

### Arqueologia transmídia e a pesquisa de arquivo

A efervescência da discussão a respeito de narrativas transmídia se debruça principalmente sobre produções contemporâneas, uma vez que o assunto ganhou destaque num contexto de popularização das tecnologias digitais e da cultura da convergência. Porém, se considerarmos narrativas transmídia como uma experiência caracterizada pela expansão da narrativa em diferentes meios e, em muitos casos, pela participação do público nesse processo, podemos afirmar que não se trata de um fenômeno novo (Scolari; Bertetti; Freeman, 2014). Ao longo do século XX, figuras que se tornaram popularmente conhecidas, como Super-Homem, Tarzan e Zorro, tornaram-se ferramentas efetivas para serializar narrativas e expandir universos para audiências que, por os reconhecerem da literatura pulp ou das histórias em quadrinhos, já poderiam ser consideradas como consolidadas.

Uma arqueologia da narrativa transmídia considera produções anteriores à proposição do termo nos anos 2000 e retrocede no tempo, buscando outras ocorrências similares e como elas operavam no contexto geográfico e histórico em que foram desenvolvidas. Isso significa identificar redes textuais antigas, buscando por “fósseis” para reconstruir práticas de produção e consumo (Scolari; Bertetti; Freeman, 2014, p. 6). Esse esforço é necessário, pois, assim como os gêneros televisivos devem ser historicamente situados e se transformam de acordo com os movimentos da tecnologia, da indústria e da sociedade (Mittell, 2004), o mesmo pode ser dito das estratégias de transmidiação e das dinâmicas de expansão dos universos ficcionais cujo centro narrativo é uma produção de TV.

O acesso a contextos de produção e consumo, porém, pode ser mais difícil em alguns casos do que em outros. A interação entre desenvolvedores e fãs na contemporaneidade pode ser retrospectivamente acessada — embora não completamente recuperada — a partir de redes sociais e plataformas digitais, mesmo

que haja limitações. Já a relação entre os telespectadores da década de 1960 com os canais de televisão, por exemplo, ou dos leitores de literatura pulp com as respectivas editoras, é mais difícil de ser estudada devido à instantaneidade das trocas — que se perdem com o tempo — e à perecibilidade dos suportes. Essa desconexão entre arquivos e suas fontes e contextos e a necessidade de uma organização, preservação e disponibilização são fatores que impactam diretamente a pesquisa de arquivo (Cuarterolo; Morettin; Torello, 2022). Entretanto, o acesso a esses vestígios, desde que feito levando em conta todos esses fatores, pode colaborar para a compreensão da evolução dos meios e das relações de consumo a partir dos diferentes contextos históricos e econômicos.

Lissovsky (2003) ressalta que a descontinuidade é condição de existência dos arquivos. O autor adverte que é preciso reconhecer que um evento há muito ocorrido só pode adquirir sentido a partir de sua condição poética, que o destaca do contínuo da história para identificar semelhanças entre passado e presente. Semelhanças essas que não estão incrustadas nos documentos, mas no olhar que articula a memória e o momento histórico a partir do qual se recupera e interpreta essa memória. Ou seja, reconhecer que o olhar parte do presente e que carrega visões e entendimentos de mundo específicos a ele é fundamental para se acessar e dialogar com outros momentos históricos sem borrar ou criar ruídos nas informações que tais documentos revelam a nós.

Em um estudo acerca de arquivos judiciais do século XVIII, Farge (2017) os diferencia de um produto impresso, como revista ou jornal, pois, enquanto o primeiro cumpre um caráter protocolar e burocrático, o segundo foi construído segundo intenções, visando a um público-alvo e, por consequência, à ideia de que foi concebido com a finalidade de ser lido por outros. Apesar de ser uma distinção pertinente, é possível complementar dizendo que tal material impresso — adotemos o caso de uma revista — carrega em si marcas da relação entre produtores e consumidores que vão além da intenção colocada no texto. Ou seja, a partir de sua estrutura, estética e conteúdos, assim como do tom assumido pelo periódico ou das marcas a quem deram espaço de anúncio, podemos acessar uma série de vestígios que nos ajudam a compreender como eram as dinâmicas de produção e consumo em um momento específico da história. Tais informações nada têm a ver com as intenções dos autores, mas com as possibilidades que o arquivo fornece nas frestas da cristalização dos valores, costumes e dinâmicas que o constituem.

Segundo Cuarterolo, Morettin e Torello (2022), o processo de digitalização e disponibilização digital de documentos transforma as noções tradicionais de arquivo, apontando outros critérios e cuidados complementares que devem ser adotados. Toda digitalização parte de um processo de seleção, que possui caráter essencialmente subjetivo. A facilidade do acesso em ambientes virtuais também traz um ônus, que é a perda de contato com as fontes originais e seus respectivos contextos materiais, o que demanda maior esforço para a recuperação dessas

informações, quando possível. Além disso, a busca em meios digitais depende de parâmetros e indexações que podem limitar o raio de alcance da pesquisa.

Com isso posto, podemos ressaltar alguns aspectos da pesquisa de arquivo que são relevantes para o desenvolvimento de uma arqueologia transmídia. O fenômeno transmídia já existe há muitos anos, mas, nas últimas décadas, parece tornar-se uma das principais características da produção midiática contemporânea. A presente abordagem permite traçar a evolução das práticas transmidiáticas ao longo das épocas, permitindo compreender mais a fundo como se deu a transição desse tipo de estratégia entre mídias analógicas e digitais. Para que isso seja possível, porém, é ressaltada a importância da preservação de produtos culturais dos mais variados formatos e suportes — de livros e publicações impressas a filmes em suporte físico, programas de televisão, rádio ou jogos eletrônicos —, assim como sua organização e disponibilização em acervo.

### O fenômeno *The X-Files* e a *X-Files Magazine*

*The X-Files* (Fox, 1993–2002 / 2016–2018) foi um marco na televisão estadunidense e mundial por suas experimentações e inovações formais e narrativas, além da ousadia de tratar temas controversos e polêmicos, como conspirações envolvendo o governo e alienígenas (Lavery; Hague; Cartwright, 1996). O carisma dos protagonistas e o flerte com o oculto, o desconhecido e o sobrenatural foram fatores que ajudaram a cultivar fãs ao longo de mais de três décadas, com novas temporadas da série sendo encomendadas e lançadas após um hiato de 14 anos.

Sandvoss (2005) trabalha a ideia de que todo objeto midiático forma um campo gravitacional, ao redor do qual circula uma variedade de outros textos que lhe dão suporte e com ele se relacionam. *The X-Files* é um desses casos, com o cânone televisivo gerando toda uma série de produtos adicionais que ajudaram a expandir o universo narrativo, indo desde camisas, pôsteres e calendários até livros, revistas especializadas, filmes, páginas da web e jogos de videogame. A série adquiriu um status de televisão de culto<sup>3</sup>, seguindo caminhos semelhantes aos de produções anteriores, como *Star Trek* (Paramount, 1987–1994) e *Twin Peaks* (ABC, 1990–1991 / Showtime, 2017). Sua mitologia complexa e a alternância de casos da semana com uma narrativa global, que amarra as temporadas, eram um incentivo orgânico para que os espectadores buscassem mais oportunidades de engajamento com a história, reassistindo episódios, iniciando discussões e preenchendo o vácuo entre as exibições semanais (Lavery; Hague; Cartwright, 1996).

A criação de tal universo expandido foi tão potente que manteve o interesse dos fãs até o lançamento de sua décima temporada, em 2016, já no contexto da cultura digital. A nova fase do programa dá continuidade à sua tradição de desenvolver ações transmídia que demandam habilidades de sua audiência não somente para

---

3 Tradução de *cult-tv*, ou seja, programas que se tornaram objeto afetivo de um grupo articulado de fãs.

fruir a narrativa dos episódios, mas para criar interconexões complexas entre todos os conteúdos fornecidos nos distintos formatos e plataformas (Sigiliano; Borges, 2019). Isso acontece desde os anos 1990, com livros, histórias em quadrinhos, revistas, filmes e *spin-offs*. O engajamento dos fãs com a nova temporada se deu, em grande parte, por meio do X, antigo Twitter, que configura uma nova materialidade tecnológica para a comunidade se engajar com *The X-Files*, distinta da forma como acontecia antes, por meio de cartas, fã-clubes e revistas impressas. Entretanto, apesar do ambiente ser outro, a dinâmica de conectar peças e desenvolver conteúdos criativos que corroboram e reforçam sua hiperdiegese — e os esforços necessários para tal — são bastante similares.

É essa demanda de interesse que os produtos complementares buscavam preencher, como foi o caso da *The X-Files Magazine* (1996), que teve sua primeira edição lançada em 1996, entre a terceira e a quarta temporada da série. O periódico possuía tiragem trimestral e apresentava-se como uma publicação oficial com a “maior autoridade na cobertura de *The X-Files*”<sup>4</sup>, segundo o editor Bob Woods, que completa a apresentação da edição afirmando que, no que se lê ali, você pode acreditar.

O lançamento da revista pode ser visto como um movimento importante por parte dos criadores do programa ao criar um ambiente de validação das práticas e dos investimentos emocionais dos fãs com relação à série. Na época, os fãs, de forma geral, eram descritos pela mídia de forma pejorativa, como pessoas sem critério ou exageradamente aficionadas, como na revista *TV Guide*, uma das principais publicações sobre televisão nos EUA, que trazia, na edição cuja manchete era “20 Coisas que Você Precisa Saber sobre *The X-Files*” (tradução nossa)<sup>5</sup>, a comparação: “Fãs de *The X-Files* perseguem informações sobre a série como um mutante persegue carne humana”<sup>6</sup> (Nollinger, 1996, p. 18 *apud* Lavery; Hague; Cartwright, 1996, tradução nossa).

Neste contexto, a *The X-Files Magazine* era uma maneira de reconhecer e reconfigurar a imagem e o papel do fã, com convites diretos ao longo das seções para a participação dos leitores na criação de conteúdo, inclusive com abertura para pedidos e sugestões. Esse espaço de validação, em um ambiente oficial, foi importante para consolidar o *fandom* e criar um senso de comunidade numa época em que a conexão instantânea via fóruns de discussões online ainda era uma novidade restrita e limitada.

Essa audiência mais engajada foi peça fundamental para a consolidação do universo fantasioso da série. Jenkins (1992) coloca que fãs possuem uma atitude mista com relação a seus produtos favoritos, oscilando entre momentos de fascinação pelos personagens ou pela trama, por exemplo, e momentos de frustração por não terem todas as informações que gostariam para solucionar os mistérios levantados

4 Original: “the most authoritative publication covering *The X-Files*”.

5 Original: “20 Things You Need to Know about *The X-Files*”.

6 Original: “Fans of *The X-Files* crave information the way mutant flukes crave human flesh”.

na história. Essa frustração, porém, também torna-se fonte de prazer, pois abre margem para especulação, debate, socialização e mesmo produções criativas para tentar suprir essas lacunas deixadas pela narrativa canônica.

No caso de *The X-Files*, tais lacunas tornam-se ainda mais provocativas e prazerosas de serem desvendadas, pois a narrativa que engloba os diversos casos da série faz com que personagens e eventos continuem retornando ao longo das temporadas, fornecendo um material mais rico para a especulação dos telespectadores (Lavery; Hague; Cartwright, 1996). Durante a era do *broadcasting*, na qual o engajamento era, de certa forma, agendado pela programação da televisão, a narrativa transmídia ajudava a fornecer novos pontos de contato para os telespectadores (Kohnen, 2018). Esses outros pontos, sejam uma revista, uma linha telefônica ou um fórum de discussão na internet, davam mais controle ao indivíduo sobre o acesso a tais universos, que podia ser feito no momento em que desejasse e não em horários programados e rigidamente estabelecidos.

Como será analisado a seguir, a *The X-Files Magazine* configura-se como uma estratégia de transmidiação oficial por parte dos desenvolvedores, cuja preservação em arquivo possibilita o acesso a diversos vestígios de como se configurava o cenário televisivo da década de 1990 — quando grandes canais abertos disputavam audiência com os novos canais a cabo — e às possibilidades de expansão de um universo narrativo persistente, a partir do cânone televisivo, com a revista ocupando um papel semelhante ao que é praticado atualmente com sites oficiais ou perfis oficiais em redes sociais.

### **Análise da edição de estreia da revista**

A edição número 1 da revista *The X-Files Magazine* está disponível no acervo *The Internet Archive*<sup>7</sup>, com uma cópia digitalizada completa. A capa traz a imagem de Mulder e Scully, protagonistas da série, e as manchetes em destaque anunciam uma entrevista com o criador Chris Carter, uma reportagem mostrando os bastidores da produção, além de um pôster e uma história em quadrinhos original (Figura 1). A edição foi publicada pela Topps Publishing e conta com 64 páginas, excluindo-se a capa e contracapa, e contabilizando as páginas internas de anúncios.

---

7 *The Internet Archive* é uma organização sem fins lucrativos que disponibiliza uma biblioteca digital de sites eletrônicos e outros artefatos culturais em formato digital.

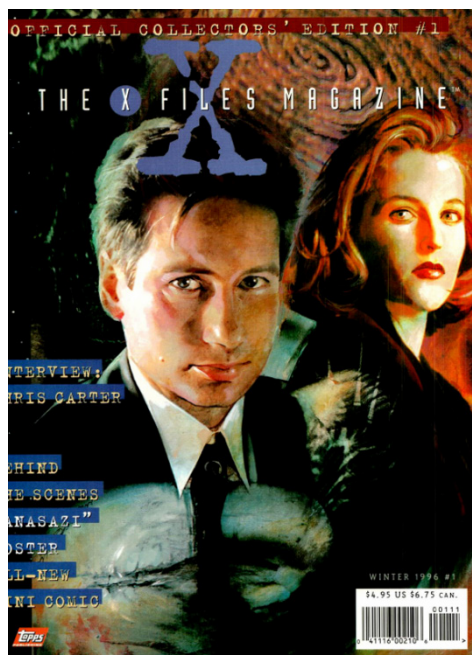


Figura 1: Capa da edição de lançamento da The X-Files Magazine

Fonte: The Internet Archive.

Como conteúdo, além do sumário, dos inúmeros anúncios publicitários e de um pôster de página dupla, há 15 seções (Tabela 1). Dessas, quatro envolvem participação direta dos fãs na criação e efetivação do conteúdo, com a necessidade de enviar correspondências para a revista, como no caso das cartas, relatos dos fãs, questionário e concurso cultural. Estes dois últimos trazem, em suas respectivas páginas, campos a serem preenchidos, destacados e enviados de volta à editora.

Por ser a primeira edição da revista, o editorial de apresentação é mais direto no que diz respeito aos propósitos pretendidos com ela. Com um texto iniciado e finalizado com o uso da segunda pessoa, interpelando diretamente o leitor, o editor Bob Woods faz questão de esclarecer que o periódico é feito em parceria com os criadores da série. Isso investe a publicação de autoridade no assunto, tendo em vista que outras revistas não oficiais, na época, também veiculavam conteúdos sobre *The X-Files*. Além de refletir sobre o tema da crença/descrença, que é central à trama, o texto diz que a expansão do programa — naquele momento, em sua terceira temporada — para uma revista era um movimento natural, uma vez que vinha gerando tanto interesse e discussão por parte do público.

**Tabela 1:** Seções da primeira edição da The X-Files Magazine

| <b>Seção da revista<br/>(na ordem)</b>  | <b>Número de<br/>páginas</b> | <b>Descrição/Objetivo</b>                                                                                  |
|-----------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Editorial (1a edição)                   | 1                            | Texto de apresentação da revista.                                                                          |
| Cartas dos fãs                          | 1                            | Cartas com elogios, dúvidas e sugestões de fãs.                                                            |
| Relatos sobrenaturais dos fãs           | 3                            | Relatos de fãs sobre experiências com o oculto / desconhecido.                                             |
| News and products (Merchs)              | 3                            | Apresentação de produtos oficiais disponíveis para compra.                                                 |
| Awards                                  | 1                            | Lista de indicações e vitórias da série em premiações.                                                     |
| Dossiê de personagens                   | 5                            | Dossiê temático com dados sobre personagens da série.                                                      |
| Entrevista Chris Carter                 | 4                            | Entrevista com o criador da série.                                                                         |
| Real Science                            | 4                            | Reportagem sobre fenômenos naturais relacionados à trama.                                                  |
| Entrevista Mat Beck (efeitos especiais) | 4                            | Entrevista com membro da equipe, mostrando um pouco dos bastidores da série.                               |
| Questionário                            | 1                            | Pesquisa de opinião e consumo.                                                                             |
| Guia de episódios (Temporada 3)         | 8                            | Listagem de todos os episódios da temporada, com sinopses e imagens.                                       |
| Excerto de livro – Ground Zero          | 6                            | Trecho de livro de ficção do mesmo criador da série.                                                       |
| HQ – The Pit                            | 8                            | História em quadrinhos original com personagens da série.                                                  |
| Relato – Criação fórum online           | 3                            | Reportagem sobre a criação da página oficial de The X-Files no site Delphi, a partir da produção de um fã. |
| Mini Mystery Contest                    | 1                            | Concurso cultural com prêmios para os leitores que resolverem a narrativa de mistério apresentada.         |

Fonte: elaboração própria.

O último parágrafo explicita o objetivo principal da revista e convida os fãs a colaborarem com seu conteúdo:

THE X-FILES não é uma peça moralista. É um espelho no entretenimento que reflete sentimentos e emoções atuais. O principal objetivo desta revista é ajudá-lo a aproveitar a série e mostrar como ela funciona — os atores, as equipes criativas, os efeitos especiais, os eventos reais e a ciência por trás das

histórias. E, assim como todos gostamos de dissecar cada episódio, também incentivamos sua participação aqui. Como podemos tornar esta revista ainda melhor? Queremos ouvir você! (Woods, 1996, p. 2, tradução nossa<sup>8</sup>).

Tal interpelação reforça o caráter dialógico e a participação dos fãs na construção de conteúdos. Um aspecto que chama a atenção é a maneira como tanto os fãs quanto a revista abraçam os apelidos e trocadilhos criados na comunidade em seus textos. Termos como *X-cited* e *X-freak* criam um senso de comunidade e, ao serem publicados na edição final, permitem a criação de uma identidade a ser assumida por aqueles leitores, mesmo que dispersos geograficamente. A seção de cartas dos fãs, inclusive, foi nomeada a partir do termo criado dentro da comunidade da série nos fóruns on-line (*From the X-Philes*).

Como apontado, das 16 seções listadas, quatro são direcionadas ou compostas inteiramente por conteúdos enviados pelos leitores (cartas, relatos sobrenaturais, questionário e concurso cultural). Tais seções merecem atenção especial, pois dão espaço à voz dos fãs, permitindo não somente que manifestem suas opiniões e desejos com relação ao universo ficcional, mas também validando sua dedicação enquanto algo positivo e valorizado pela desenvolvedora — diferentemente do que acontecia em publicações mais gerais, que comumente utilizavam termos pejorativos para referir-se aos *fandoms*. Cabe destacar, no entanto, que a revista inclui um aviso colocando-se no direito de editar o texto recebido por questões de clareza ou extensão.

A primeira dessas seções, chamada *From The X-Philes*, basicamente reúne cartas dos leitores e, quando estas apresentam dúvidas ou sugestões, são acompanhadas por respostas da revista. A seção ocupa apenas uma página e traz sete correspondências assinadas com nome e estado/país de onde escrevem. As cartas trazem dois tipos de conteúdo principais: elogios ou dúvidas. No primeiro caso, dizem que os protagonistas são inspiradores, destacam os prêmios recebidos pela série em premiações e ressaltam que acompanham desde o início ou que assistiram a todos os episódios. No caso das dúvidas, elas giram principalmente em torno de produtos licenciados, como revistas em quadrinhos ou pôsteres, indagando se há previsão de novas tiragens ou como podem ter acesso a alguns itens específicos. Essas cartas com perguntas foram respondidas pela equipe da revista, indicando formas de encontrar os produtos, como por via telefônica, por exemplo, ou indicando uma seção posterior da própria revista que trazia uma série de produtos oficiais e a forma de adquiri-los. Percebe-se, dentro das cartas selecionadas para compor a edição, que há um perfil de fã em comum entre eles — dedicado, inteirado do universo ficcional e que demanda novas formas de conexão — e que esse perfil é, indiretamente, incentivado pela revista.

8 Original: THE X-FILES is not a morality play. It is an entertaining mirror bouncing back current emotions. This maga- zine's main purpose is to help you enjoy the show, and to tell you how it works-the actors, the creative teams, the special effects, the real-life events and science behind the stories. And just as we all enjoy dissecting every episode, we encourage input here, too. How can we make this a better magazine? Let us hear from you.

A segunda seção, chamada *Field Reports*, traz relatos dos leitores de situações em que tiveram contato com o sobrenatural ou o inexplicável. É composta por um total de três páginas, com 11 relatos e algumas imagens meramente ilustrativas. O inexplicável em questão inclui desde supostas aparições de OVNIs a interações com supostos espíritos ou fantasmas — algumas diretamente, em conversas ou visões, e algumas indiretamente, como vozes ouvidas à distância ou batidas na porta. Os relatos, em geral, contam experiências ocorridas no passado — muitas vezes na infância — ou fatos que aconteceram com outras pessoas e lhes foram narrados.

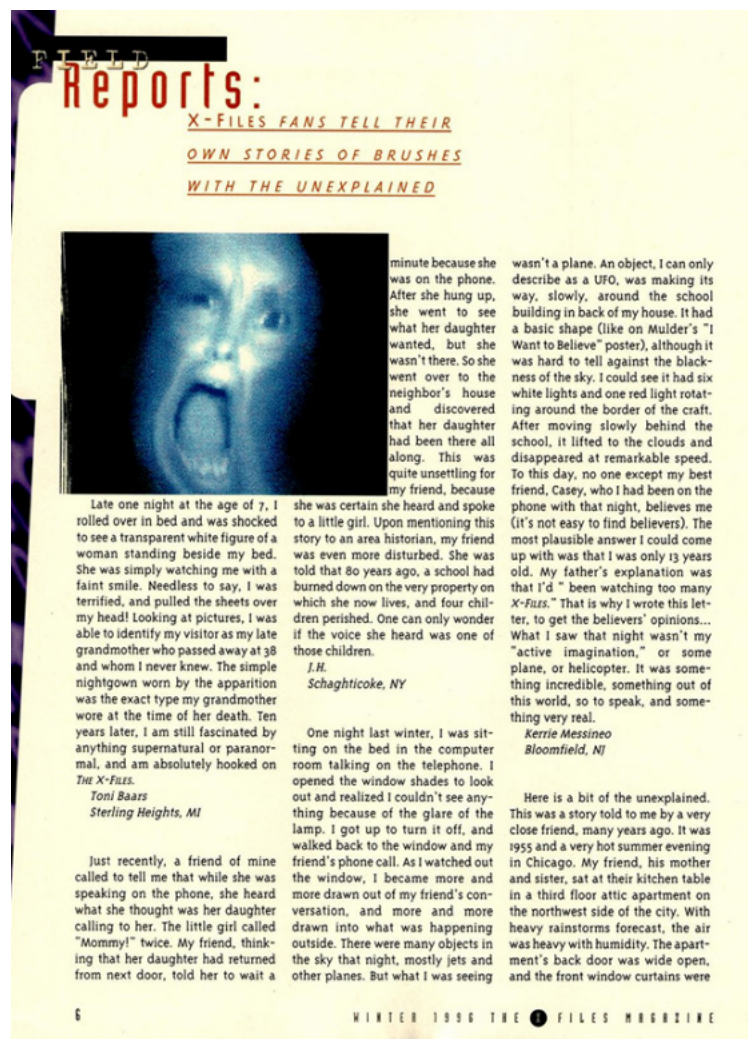


Figura 2: Seção de relatos dos fãs  
Fonte: The Internet Archive.

Ao final de vários deles, há o uso de expressões como “*now I’m a believer*” ou “*that’s when I became a believer*”. O termo refere-se ao universo de *The X-Files*, que constantemente trata de fenômenos que não podem ser explicados pela ciência ou pela lógica racional e, mesmo assim, convida seus personagens e telespectadores a *escolherem* acreditar neles. Ao usar tais expressões, os leitores produzem dois sentidos:

um deles é o de afirmar sua condição de fã, pois assumem-na como uma identidade; o segundo é o de consolidar e expandir os elementos ficcionais da série para a vida real. Ao acessarem memórias, possivelmente borradas com o tempo, e utilizá-las a partir da mitologia apresentada pela série, mesclam os dois imaginários e criam uma relação com a série tal como se fizessem parte dela ou tivessem, pelo menos, vivenciado algumas daquelas experiências fantasiosas em suas próprias biografias.

As outras duas seções que demandam participação mais direta do público incluem o questionário (*The X-Files Magazine Questionnaire*) e o concurso (*Mini Mystery Contest*). Ambas são páginas com campos a serem preenchidos e, depois, destacadas para serem enviadas de volta à editora. As questões incluíam, basicamente, opiniões sobre a revista, padrões de consumo e informações demográficas sobre o público leitor. Embora fosse uma pesquisa de mercado e de feedback sobre a revista, as questões abriam margem para sugestões e, portanto, estabeleciam um canal direto com os fãs. Além disso, servia como incentivo para que, com o envio do questionário, aproveitassem a correspondência para enviar também material para as demais seções do periódico. O que também acontecia com o concurso cultural, que trazia uma espécie de “caso da semana” numa pequena narrativa, com questões a serem respondidas ao final. Aqueles que acertassem estariam elegíveis a prêmios. Esse convite não apenas motivava os fãs a participarem da revista com o envio de cartas, mas também os aproximava da experiência de investigação desempenhada pelos protagonistas da série, criando uma expansão lúdica do universo a partir de uma espécie de jogo.

**THE X-FILES MAGAZINE**  
**Questionnaire**

**TELL THE TRUTH... HERE!!**

**W**e want to keep close tabs on our readers. You never know who's out there thumbing through this mag. We also want to know what you think of *THE X-FILES MAGAZINE*. Help us by filling out this confidential questionnaire. Mail it in and you'll be eligible to receive a free *X-FILES* trading card!

- Where did you purchase this copy of *THE X-FILES MAGAZINE*?  
☐ Comics/card shop ☐ Bookstore ☐ Newsstand  
☐ Drug, Supermarket or Convenience store  
☐ Catalog ☐ Other \_\_\_\_\_
- How would you rate this premiere issue overall?  
☐ Excellent ☐ Very Good ☐ Good ☐ Fair ☐ Poor
- What specifically did you enjoy most about this issue?  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
- What did you enjoy least?  
 \_\_\_\_\_
- Describe one thing we could do to make *THE X-FILES MAGAZINE* better.  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
- Would you like to see *THE X-FILES MAGAZINE* published regularly? ☐ Yes ☐ No  
 If yes, how often? ☐ Monthly ☐ Bi-monthly ☐ Quarterly
- Besides yourself, how many other people read this copy of *THE X-FILES MAGAZINE*? \_\_\_\_\_
- How much time did you spend reading *THE X-FILES MAGAZINE*?  
☐ More than 1 hour ☐ 30-60 minutes ☐ 15-30 minutes  
☐ Less than 15 minutes
- Name three other magazines you regularly read.  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
- Are you a regular reader of *THE X-FILES* comics?  
☐ Yes ☐ No If no, why not? \_\_\_\_\_
- Have you purchased any of the *X-FILES* trading cards?  
☐ Yes ☐ No  
 If no, why not? \_\_\_\_\_
- Would you be interested in attending an official *X-FILES* convention? ☐ Yes ☐ No
- If you have already attended an *X-FILES* convention, what did you enjoy about it?  
 \_\_\_\_\_
- Are you: ☐ Male ☐ Female
- Your age is: ☐ 12 years or younger ☐ 13-17  
☐ 18-25 ☐ 26-35 ☐ 35-49 ☐ Over 50
- You have completed: ☐ high school ☐ college/no degree  
☐ college/degree ☐ post-graduate college/no degree  
☐ post-graduate college/degree
- You live in a: ☐ rural area ☐ suburban area  
☐ small city ☐ large city
- Do you or anyone in your family own a personal computer?  
☐ Yes ☐ No  
 If no, do you use one at school?  
☐ Yes ☐ No
- Do you or anyone in your family subscribe to any commercial on-line computer services? ☐ Yes ☐ No If yes, which one(s)?  
☐ Delphi ☐ America Online ☐ CompuServ ☐ Prodigy  
☐ Microsoft ☐ Other \_\_\_\_\_

Thank you for your cooperation in this "case." As a token of our appreciation, when we receive your completed questionnaire, we'll send you a free *X-FILES* promotional trading card. But you must send a self-addressed, stamped envelope (#10, business-size). And please, one card per reader.

**Mail to: THE X-FILES MAGAZINE, Questionnaire #1,  
One Whitehall St., New York, NY 10004**

Name \_\_\_\_\_ Age \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_ Zip \_\_\_\_\_

☐ Yes! Please send me a free *X-FILES* trading card. I have enclosed a self-addressed, stamped envelope. Offer good while supplies last and expires 3/30/96. It's good in the U.S. and Canada only.

Clip Or Copy

Figura 3: Página de questionário  
Fonte: The Internet Archive.

**MINI MYSTERY CONTEST**

# The Psychic Test

"Ah, here they are!" cried Scully as she closed her hand on a folder of obscure FBI files. She and Mulder were huddled in a dark corner of the abandoned warehouse. Mulder's flashlight played furtively across the sheaf in his partner's grasp.

"You remember those waterfront murders two years ago?" asked Scully.

"Not so loud," cautioned Mulder, glancing over his shoulder.

"They were never solved," Scully went on more quietly. "until the Bureau brought in a self-proclaimed psychic. To find that psychic, they had several people tested for clairvoyant abilities, but the records of those tests were misplaced."

"Accidentally on purpose," added Mulder, cynically.

"Well, here they are now," Scully whispered, scrutinizing the documents in the murky light. "See, they tested four people."

"Five," Mulder corrected her.

"No, the fifth person was an FBI agent who took the same test, as a control subject," explained Scully. She read on for a moment. "Each of the would-be psychics sat behind a screen while the tester held up a card—an Ace, King, Queen or Jack. The psychics predicted which card it would be. They did this four times. They also took a guess as to the identity of the control subject."

"And what happened?" urged Mulder.

"There's a page missing at the end," said Scully. "But the tester scribbled a few notes. Apparently there was at least one correct prediction in each of the four card-guessing rounds. No two psychics had the same total number of correct guesses. And nobody made five right guesses."

"So what does that tell you?" asked Mulder.

"Not much," Scully admitted, "except that—"

"Somebody's coming!" hissed Mulder. "Put the file back, quick!" He clicked off his flashlight.

In the dark, he heard Scully whisper, "It's all right, Mulder. The tester noted that the FBI agent gave false answers to every question. That means we can deduce the entire outcome of the test!"

"How can we do that?" he asked.

"I'll explain later," she said. Now in shadow, the two agents hurried out the back door.

At right is the test that Agent Scully saw. It shows the names of the would-be psychics, and the cards they guessed in each of four rounds; the final column is each one's guess as to the FBI agent's identity. Can you determine which psychic guesses were correct and which psychic was really the FBI agent?

**SOLVE THE MYSTERY AND...  
WIN!**

**X-FILES PRIZES**

**1** Grand Prize: Copy of Issue #1 of Topps' X-Files comic book

**2** First Prizes: Uncut sheet of 6 etched-foil cards from Season One of The X-Files trading cards featuring Niran Kim's comic covers

**3** Second Prizes: Complete set of Season Two cards

**19** Third Prizes: Retail box of X-Files MasterVisions cards

| NAME   | ROUND 1 | ROUND 2 | ROUND 3 | ROUND 4 | AGENT'S NAME |
|--------|---------|---------|---------|---------|--------------|
| IZMIR  | Jack    | Queen   | Ace     | King    | KELLY        |
| JUAREZ | Ace     | Ace     | Jack    | Queen   | LONG         |
| KELLY  | Ace     | Queen   | King    | Ace     | MASON        |
| LONG   | Jack    | Ace     | Ace     | Queen   | JUAREZ       |
| MASON  | King    | Queen   | King    | Ace     | IZMIR        |

*Hint: The key to solving this mystery is to ask yourself how many correct guesses were made in all, according to the tester's scribbled notes, and then to find the maximum number of guesses that could be correct for each round shown in the table*

----- CLIP OR COPY -----

answers \_\_\_\_\_

name \_\_\_\_\_

address \_\_\_\_\_

city \_\_\_\_\_ state \_\_\_\_\_ zip \_\_\_\_\_

Entries must be received by March 31, 1996. One entry per person. Answers will appear in Issue #3. Winners will be notified by mail. Photocopies of this contest are acceptable.

MAIL YOUR ENTRY TO: Contest #1, THE X-FILES MAGAZINE, One Whitehall St., New York, NY 10004 (Sorry, no e-mail entries.)

64 WINTER 1996 THE X-FILES MAGAZINE

Figura 4: Concurso cultural  
Fonte: The Internet Archive.

A reportagem sobre a página da série na web foi narrada em primeira pessoa por seu criador. Ele conta que, por seu interesse em *The X-Files* e nos temas inexplicáveis que a produção aborda, decidiu criar um ambiente específico para discussão no site Delphi, que reúne fóruns onde comunidades podem interagir a partir de tópicos. Como narrado, duas semanas após a criação, ele foi contatado por funcionários da

plataforma, pois a Fox tinha interesse em utilizar a página como espaço oficial de interação para o público. O relato, assim como a iniciativa, dá o protagonismo da ação a um fã, que teve seu trabalho valorizado e conseguiu solidificar um espaço de interação, não somente entre outros membros da audiência, mas também entre a equipe de criação de *The X-Files* que, de acordo com o texto, está sempre atenta aos relatos postados em busca de feedbacks. A página reúne algumas informações oficiais sobre elenco e personagens, mas sua principal funcionalidade é agregar pessoas distintas em torno de um tópico de interesse. Como descrito na matéria, “o fórum e a área de conferências são os ambientes onde relações são construídas e mantidas entre pessoas de todo mundo” (tradução nossa)<sup>9</sup>. Num trecho, inclusive, é destacado que, sem a interação dos fãs que dão vida ao site, este seria apenas um material de divulgação da série. A partir de um relato descritivo, a revista convida seus leitores a engajarem também nos fóruns online, onde podem enviar cartas e relatos sobrenaturais assim como no periódico impresso, mas com a vantagem de se conectarem diretamente com outras pessoas e formarem laços de amizade. Tal estratégia evidencia o papel central do fã na construção de tais extensões para o programa, desde a incorporação da própria página criada por um membro da audiência, que se tornou um produto oficial validado pela Fox. Ao fim da matéria, o link do site é disponibilizado.

Com relação às demais seções — aquelas não centradas na participação do fã —, podemos separá-las em alguns grupos. Algumas traziam conteúdos informativos sobre a diegese (dossiê dos personagens, guia de episódios da terceira temporada) ou informações contextuais sobre a produção (entrevista com o criador da série e o profissional de efeitos especiais, lista de premiações). Tais conteúdos funcionam como paratextos, pois ajudam o espectador a encaixar as diferentes peças de narrativas complexas (Mittel, 2015), contextualizando ou dando informações importantes para uma melhor compreensão do texto de referência. A diagramação das páginas e opções estéticas da revista, como um todo, também brincam com o título *The X-Files* e apresentam as seções como se fossem arquivos policiais, com letras que remetem a máquinas de escrever e imagens dispostas como se estivessem espalhadas em uma pasta de documentos. Isso reforça a experiência de conexão com a série, pois traz manifestações do universo ficcional não apenas no conteúdo, mas também na forma.

---

9 Original: The forum and the conference area are where relationships are forged and maintained between people from all over the world.

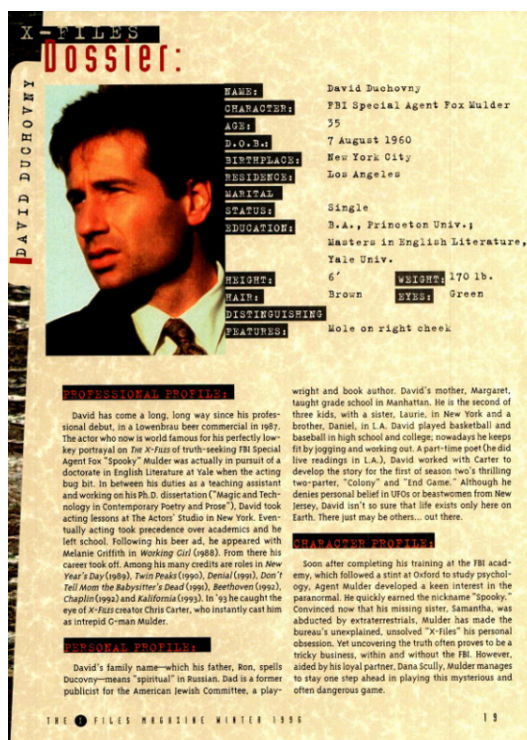


Figura 5: Dossiê temático dos personagens  
Fonte: The Internet Archive.



Figura 6: Matéria sobre a criação dos efeitos especiais na série  
Fonte: The Internet Archive.

Já outras tinham como foco a expansão narrativa do universo ficcional para além do cânone televisivo (excerto de livro e história em quadrinhos). Ambas as narrativas trazem personagens conhecidos de *The X-Files*, porém em tramas que não fazem parte da história da série. Algumas partes da revista estimulavam, mesmo que indiretamente, o estabelecimento de uma conexão entre os fãs e a criação de uma comunidade, como a seção *News and Products*, que traz informações sobre o fã-clubes oficial e como participar dele e, assim como a reportagem citada anteriormente sobre a criação do primeiro fórum online, instrui o público sobre como se conectar com outras pessoas interessadas na série.

Como tratado ao longo da análise, a representação do *fandom* em materiais extras oficiais, como DVDs ou materiais impressos, pode ajudar a encorajar determinados tipos de conduta, destacando algumas práticas e identidades como mais válidas do que outras, o que indica uma possibilidade de encararmos *fandoms* como campos pedagógicos, nos quais se pode aprender maneiras de portar-se com relação a um produto midiático (Bennett; Booth, 2016). A *The X-Files Magazine*, ao incorporar cartas e relatos de seus leitores, cria sua própria representação dos chamados *X-Philes*, encorajando alguns tipos de atitudes, como o cadastro em fã-clubes organizados, o ato de assistir e reassistir aos episódios e participar de discussões em fóruns online, algo ainda recente para a audiência da época.

Além de validar, estimular e consolidar a comunidade de fãs da série, a revista funcionou como um guia para outras formas de interação com o universo ficcional. Configurando-se como uma espécie de plataforma central, a partir da publicação era possível acessar o guia dos episódios televisivos, cadastrar-se e entrar em contato com outros fãs via cartas ou telefonemas, ter um canal de contato para fazer sugestões e obter respostas oficiais dos criadores do programa, encontrar revendedores autorizados de produtos oficiais e, ainda, encontrar páginas da web onde compartilhar opiniões e questionamentos sobre o universo ficcional. Tal característica, além da organização e definição de conteúdos, evidencia como a *The X-Files Magazine* cumpre uma função semelhante à de websites ou perfis em redes sociais de produções contemporâneas, sendo possível analisá-la como uma estratégia de transmidiação num período ainda caracterizado pelo *broadcasting* e *narrowcasting*, e quando a interação entre fãs e criadores ainda não era dominada pela internet.

### Considerações finais

Embora o termo seja comumente associado a práticas contemporâneas e possibilitadas pelos meios digitais, o fenômeno transmídia pode ser mapeado já há muitas décadas, manifestando-se a partir de diversas formas de mídia, inicialmente analógicas. Como tal construção tem sido mais estudada nas décadas recentes, é necessário que se revisitem narrativas transmídia que circularam antes dos anos 2000, para que se complete uma enorme lacuna na história da produção e do consumo de

textos midiáticos e das relações entre as instâncias produtora e consumidora, a partir dos meios tecnológicos que estavam disponíveis.

Um desafio se coloca diante do pesquisador, então, visto que boa parte desses produtos foi perdida com o tempo, e os remanescentes demandam uma série de cuidados relacionados às práticas de preservação, catalogação e disponibilização de arquivos. Como solução para muitos desses problemas, a digitalização busca vencer questões de deterioração e materialidade na manutenção de acervos; porém, impõe também alguns novos problemas. A arqueologia transmídia, seja a partir de acervos físicos ou digitais, surge como uma ferramenta útil para essa questão, desde que conduzida a partir de reflexões fundamentadas sobre o trabalho com arquivos, para evitar equívocos ou afirmações que não se sustentam com base nos indícios encontrados.

A análise da *The X-Files Magazine* é um exemplo de como vestígios das relações de produção e consumo em diferentes épocas podem ser recuperados, entendendo o uso que era feito dos recursos tecnológicos, assim como estes moldaram os hábitos e práticas da população. A pesquisa indica que muitas das ações conduzidas atualmente por grandes conglomerados de mídia já tinham suas raízes na produção de conteúdo de décadas atrás, levando de um meio para outro a lógica de ramificar as portas de entrada que se podia ter com determinado universo ficcional. No final dos anos 1990, os fãs de *The X-Files* já eram peças fundamentais na expansão da série, com suas práticas identificadas, valorizadas e até mesmo incorporadas pela desenvolvedora em produtos oficiais, num tipo de prática que se tornou cada vez mais comum nas décadas que se sucederam.

## Referências

BACON-SMITH, C. *Enterprising women: Television fandom and the creation of popular myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

BENNETT, L. Tracing textual poachers: reflections on the development of fan studies and digital fandom. *Journal of Fandom Studies*, v. 2, n. 1, p. 5-20, 2014. [https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.5\\_1](https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.5_1)

BENNETT, L.; BOOTH, P. (org.). *Representations of fandom in media and popular culture*. 1. ed. London: Bloomsbury Academic, 2016.

BOOTH, P. *Digital fandom: New media studies*. Schweiz: Peter Lang, 2010.

BORGES, G.; SIGILIANO, D.; TAVARES, M. Cultura de fãs em Portugal: estudos culturais no campo dos media. In: BAPTISTA, M. M.; ALMEIDA, A. R. A.; Grácio, R. A. (org.). *Estudos culturais em Portugal: cartografias, desafios e possibilidades*. 1. ed. Coimbra: Grácio, 2022. v. 1, p. 117-130.

CUARTEROLO, A.; MORETTIN, E.; TORELLO, G. A pesquisa histórica no cinema latino-americano: perspectivas e desafios na era digital. *Aniki*, Coimbra, v. 9, n. 1, p. 123-138, 2022. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.882>

EVANS, E. *Transmedia television: Audiences, new media and daily life*. New York: Routledge, 2011.

FARGE, A. *O sabor do arquivo*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

FECHINE, Y.; GOUVEIA, D.; TEIXEIRA, C.; ALMEIDA, C.; COSTA, M.; CAVALCANTI, G. Governo da participação: Uma discussão sobre processos interacionais em ações transmídias. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina. 2015. p. 321-356. Disponível em: <https://www.obitelbrasil.org/wp-content/uploads/2023/09/OBITEL-BRASIL-2015.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

FECHINE, Y.; LIMA, C. A. R. O trabalho do fã no texto transmídia: uma abordagem a partir da televisão. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 113-130, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p113-130>

FREEMAN, M. *Historicising transmedia storytelling: Early twentieth-century transmedia story worlds*. New York: Routledge, 2017.

FREEMAN, M.; GAMBARATO, R. R. Introduction: transmedia studies – where now? In: FREEMAN, M.; GAMBARATO, R. R. (org.). *The Routledge companion to transmedia studies*. London: Routledge, 2019. p. 1-12.

HILLS, M. *Fan cultures*. London: Routledge, 2002.

JENKINS, H. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

JENKINS, H. *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992.

KOHNEN, M. E. S. Fannish affect, “quality” fandom, and transmedia storytelling campaigns. In: CLICK, M. A.; SCOTT, S. (org.). *The Routledge companion to media fandom*. London: Routledge, 2018. p. 337-346.

LAVERY, D.; HAGUE, A.; CARTWRIGHT, M. *Deny all knowledge: Reading The X-Files*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.

LEWIS, L. A. (org.). *The adoring audience: Fan culture and popular media*. London: Routledge, 1992.

LISSOVSKY, M. Quatro mais uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, E. (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47-63.

LOPES, M. I. V. *et al.* A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-64. Disponível em: <https://www.obitelbrasil.org/wp-content/uploads/2023/09/OBITEL-BRASIL-2015.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2014.

MITTELL, J. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York: NYU Press, 2015.

MITTELL, J. *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge, 2004.

SANDVOSS, C. *Fans: The mirror of consumption*. Cambridge: Polity, 2005.

SANDVOSS, C.; GRAY, J.; HARRINGTON, L. Introduction: Why still study fans? In: SANDVOSS, C.; GRAY, J.; HARRINGTON, L. (org.). *Fandom: Identities and communities in a mediated world*. New York: New York University Press, 2017. p. 8-32.

SCOLARI, C. A.; BERTETTI, P.; FREEMAN, M. Introduction: Towards an archaeology of transmedia storytelling. In: *Transmedia archaeology: Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. London: Palgrave Pivot, 2014. p. 1-14. [https://doi.org/10.1057/9781137434371\\_1](https://doi.org/10.1057/9781137434371_1)

SCOLARI, C. A. Lostology: transmedia storytelling and expansion/compression strategies. *Semiotica*, n. 195, p. 45-68, 2013. <https://doi.org/10.1515/sem-2013-0038>

SCOLARI, C. A. The triplets and the incredible shrinking narrative: Playing in the borderland between transmedia storytelling and adaptation. In: IBRUS, I.; SCOLARI, C. A. (org.). *Crossmedia innovations: texts, markets, institutions*. Frankfurt: Peter Lang, 2012. p. 45-60.

SCOLARI, C. A. Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 3, p. 586-606, 2009. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477>. Acesso em: 5 jun. 2025.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. *Transmedia literacy: Analyzing the impact of The X-Files transmedia strategies*. *Palabra Clave*, Chía, v. 22, n. 2, e2223, 2019. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.3>

SINGER, B. Female power in the serial-queen melodrama. *Camera Obscura*, Santa Barbara, v. 22, p. 90-129, 1990. [https://doi.org/10.1215/02705346-8-1\\_22-90](https://doi.org/10.1215/02705346-8-1_22-90)

THE X-FILES MAGAZINE vol 1. Produção: Topps Publishing. New York: Topps Company, 1996. Disponível em: <https://archive.org/details/xfilesmagazinevol1/mode/2up>. Acesso em: 21 mar. 2025.

Submetido em: 21 mar. 2025 | aprovado em: 20 maio 2025

## **Erro jornalístico ou *fake news*? Tensões técnico-conceituais no ecossistema digital**

## **Journalistic error or fake news? Technical-conceptual tensions in the digital environment**

*Lívia de Souza Vieira<sup>1</sup>, Rogério Christofolletti<sup>2</sup>*

---

1 Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora e mestre em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Editora da newsletter Farol Jornalismo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8862-0527>. E-mail: [liviasvieira@gmail.com](mailto:liviasvieira@gmail.com).

2 Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador do CNPq. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1065-4764>. E-mail: [rogeriochristofolletti@gmail.com](mailto:rogeriochristofolletti@gmail.com).

**Resumo:**

Esforços conceituais em torno da expressão *fake news* têm enfatizado seu caráter intencional, distinguindo-a do processo jornalístico. Essa tentativa de estabilizar o conceito tensiona com a realidade, na medida em que erros jornalísticos também podem ocorrer de forma deliberada. A partir de dois casos ilustrativos — a notícia do “Brasil inabitável em 50 anos” e o “vídeo do encontro de Pablo Marçal com Trump” —, este artigo identifica falhas no processo de correção de erros por parte de veículos jornalísticos digitais de diferentes regiões do país, linhas editoriais, grupos empresariais e alcance em termos de audiência. Observando a prática profissional, o objetivo é discutir as tensões técnicas e conceituais que envolvem procedimentos relacionados à correção de erros e à desinformação, de modo a contribuir com a compreensão do ecossistema midiático contemporâneo.

**Palavras-Chave:**

correção de erros; crítica de mídia; desinformação; ética jornalística.

**Abstract:**

Conceptual efforts around fake news have emphasized its intentional nature, distinguishing it from the journalistic process. This attempt to stabilize the concept is at odds with reality, as journalistic errors can occur intentionally. Based on two illustrative examples—the news story “Brazil will be uninhabitable in 50 years” and the “video of Pablo Marçal’s meeting with Trump”—this article identifies flaws in the error correction process by digital news outlets from different regions of the country, editorial lines, business groups, and audience reach. Examining professional practice, the objective is to discuss the technical and conceptual tensions surrounding error correction and disinformation, thereby contributing to an understanding of the contemporary media ecosystem.

**Keywords:**

Error correction, media criticism, disinformation, journalistic ethics.

## Erros jornalísticos e armadilhas editoriais

“Brasil pode ficar inabitável em 50 anos”. Com pequenas variações, esse foi o título escolhido por pelo menos 12 veículos jornalísticos brasileiros, em uma notícia de julho de 2024, que creditava a trágica previsão a um estudo da Nasa, a agência espacial norte-americana. A lista dos sites jornalísticos que noticiaram a pesquisa é diversa, abarca diferentes regiões do país e linhas editoriais (ver Quadro 1). Uma matéria do *Núcleo Jornalismo*<sup>3</sup> foi a fundo na apuração e ironizou: “Em 50 anos o Brasil estará habitável, mas talvez sem jornalismo”. Em síntese, o estudo citado é de 2020 e foi distorcido, transformando-se em uma peça de desinformação, apta à classificação de “caça-cliques”, que pode ser entendida como todo tipo de chamada com viés atrativo e mercadológico, com o intuito de gerar uma proporção ou quantidade maior de cliques. Trata-se, portanto, de uma estratégia para inflar artificialmente a audiência, questionável do ponto de vista ético.

O jornal *O Globo* foi o primeiro a publicar a nota, no dia 21 de julho de 2024. Rapidamente, a informação se espalhou e, com diferentes assinaturas e complementos — ou seja, a fonte não é uma agência de notícias —, virou um relato tão ubíquo e aparentemente verdadeiro a ponto de ser considerado, no senso comum, como um fato. E veio das redes sociais o desmentido. Tanto a matéria do *Núcleo* quanto a coluna de Reinaldo José Lopes, na *Folha de S.Paulo*<sup>4</sup>, creditam a verificação à geógrafa e doutoranda em Climatologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Karina Lima. Em um fio no X<sup>5</sup>, três dias após a primeira publicação, a pesquisadora informou que o estudo era de 2020 (algo que não é um problema em si, mas que não foi mencionado por nenhum dos veículos jornalísticos, gerando a sensação de se tratar de um estudo recente) e reforçou o fato de que o Brasil sequer é citado nele. O autor da pesquisa apenas mencionou o Brasil em 2022, em uma entrevista no site da Nasa, mas não houve avaliação detalhada do território brasileiro que justificasse o ângulo dado nas publicações.

---

3 Disponível em: <https://nucleo.jor.br/linhafina/2024-07-29-em-50-anos-o-brasil-estara-habitavel-mas-talvez-sem-jornalismo/>. Acesso em 17 fev. 2025.

4 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldojoselopes/2024/07/brasil-vai-ficar-inabitavel-telefone-sem-fio-jornalistico-falseia-complexidade-climatica.shtml>. Acesso em 17 fev. 2025.

5 Disponível em: <https://x.com/KariLimaX/status/1816098192401797609>. Acesso em 17 fev. 2025.

**Quadro 1:** A notícia “Brasil pode ficar inabitável em 50 anos” em 12 sites jornalísticos

| Site de notícias | Data      | URL da matéria                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Assinatura             | Hiperlink para o estudo da Nasa? | Corrigiu o erro?                                                                                                                                                       |
|------------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| O Globo          | 21/7/2024 | <a href="https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2024/07/21/estudo-da-nasa-aponta-brasil-como-um-dos-cinco-lugares-do-planeta-onde-nao-sera-possivel-viver-daqui-a-50-anos.ghtml">https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2024/07/21/estudo-da-nasa-aponta-brasil-como-um-dos-cinco-lugares-do-planeta-onde-nao-sera-possivel-viver-daqui-a-50-anos.ghtml</a> | Por O Globo            | Não                              | Não                                                                                                                                                                    |
| CNN Brasil       | 23/7/2025 | <a href="https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/areas-do-brasil-podem-ficar-inabitaveis-em-50-anos-segundo-estudo-da-nasa">https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/areas-do-brasil-podem-ficar-inabitaveis-em-50-anos-segundo-estudo-da-nasa</a>                                                                                                               | Da CNN                 | Não                              | Não. No final da notícia, há um aviso de que o texto foi gerado por IA e a informação de que “o texto final também passa pela revisão da equipe de jornalismo da CNN”. |
| Exame            | -         | <a href="https://exame.com/brasil/estudo-da-nasa-aponta-que-brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-entenda">https://exame.com/brasil/estudo-da-nasa-aponta-que-brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-entenda</a>                                                                                                                                         | -                      | -                                | A notícia foi excluída do site.                                                                                                                                        |
| UOL              | 23/7/2024 | <a href="https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2024/07/23/nasa-brasil-inabitavel-em-ate-50-anos.htm">https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2024/07/23/nasa-brasil-inabitavel-em-ate-50-anos.htm</a>                                                                                               | Colaboração para o UOL | Sim                              | Sim, com o seguinte texto, ao final da notícia: “Diferentemente do que foi informado, o artigo feito pela Nasa foi publicado em 2020”.                                 |
| Metrópoles       | 22/7/2024 | <a href="https://www.metro-places.com/brasil/brasil-pode-se-tornar-inabitavel-e-incompativel-com-a-vida-em-50-anos">https://www.metro-places.com/brasil/brasil-pode-se-tornar-inabitavel-e-incompativel-com-a-vida-em-50-anos</a>                                                                                                                           | Giovanna Estrela       | Não                              | Não                                                                                                                                                                    |

|                 |           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                            |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| GZH             | 22/7/2024 | <a href="https://gauchazh.clicrbs.com.br/ambiente/noticia/2024/07/brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-devido-ao-calor-extremo-aponta-estudo-da-nasa-clyx46xs003d0143537rmnjy.html">https://gauchazh.clicrbs.com.br/ambiente/noticia/2024/07/brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-devido-ao-calor-extremo-aponta-estudo-da-nasa-clyx46xs003d0143537rmnjy.html</a> | Zero Hora                                  | Não | Não                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| O Antagonista   | 23/7/2024 | <a href="https://oantagonista.com.br/brasil/calor-excessivo-pode-tornar-brasil-inabitavel-em-50-anos-alerta-estudo-da-nasa">https://oantagonista.com.br/brasil/calor-excessivo-pode-tornar-brasil-inabitavel-em-50-anos-alerta-estudo-da-nasa</a>                                                                                                                       | Redação O Antagonista                      | Não | Não                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Canaltech       | 22/7/2024 | <a href="https://canaltech.com.br/meio-ambiente/estudo-da-nasa-indica-riscos-do-aumento-da-temperatura-do-bulbo-umido-no-planeta/">https://canaltech.com.br/meio-ambiente/estudo-da-nasa-indica-riscos-do-aumento-da-temperatura-do-bulbo-umido-no-planeta/</a>                                                                                                         | Fidel Forato, editado por Luciana Zaramela | Não | Sim. O texto a seguir foi inserido no segundo parágrafo da notícia: “CORREÇÃO: ao publicar esta reportagem, o Canaltech errou ao informar no título que o Brasil será inabitável em 50 anos. O estudo da NASA aponta os riscos da elevação da temperatura do bulbo úmido para o planeta, focando nos desafios que serão enfrentados na Ásia e no Golfo Pérsico, e não cita o Brasil diretamente. A informação foi corrigida dia 30 de julho, às 14h30”. |
| Estado de Minas | 22/7/2024 | <a href="https://www.em.com.br/ciencia/2024/07/6903524-brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-diz-estudo-da-nasa.html">https://www.em.com.br/ciencia/2024/07/6903524-brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-diz-estudo-da-nasa.html</a>                                                                                                                               | Maria Dulce Miranda                        | Não | Não                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

|                    |                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                         |     |                                                                                                                                   |
|--------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mídia Ninja        | 22/7/2024                          | <a href="https://midianinja.org/relatorio-da-nasa-preve-que-brasil-deve-ficar-inabitavel-dentro-de-50-anos-por-conta-de-calor-excessivo">https://midianinja.org/relatorio-da-nasa-preve-que-brasil-deve-ficar-inabitavel-dentro-de-50-anos-por-conta-de-calor-excessivo</a>                                                                                                   | Por Casa NINJA Amazônia | Não | Não                                                                                                                               |
| Diário do Nordeste | 22/7/2024                          | <a href="https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/estilo-de-vida/meio-ambiente/estudo-da-nasa-indica-que-nordeste-e-grande-parte-do-brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-1.3537251">https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/estilo-de-vida/meio-ambiente/estudo-da-nasa-indica-que-nordeste-e-grande-parte-do-brasil-pode-ficar-inabitavel-em-50-anos-1.3537251</a> | Redação                 | Não | Não                                                                                                                               |
| IG                 | 22/7/2024, atualizada em 25/7/2024 | <a href="https://ultimo-segundo.ig.com.br/meioambiente/2024-07-22/brasil-esta-entre-os-5-lugares-que-podem-se-tornar-inabitaveis-em-50-anos--diz-nasa.html">https://ultimo-segundo.ig.com.br/meioambiente/2024-07-22/brasil-esta-entre-os-5-lugares-que-podem-se-tornar-inabitaveis-em-50-anos--diz-nasa.html</a>                                                             | Por iG Último Segundo   | Sim | A matéria foi reescrita com as informações corretas, incluindo mudanças no título. Mas não há nenhum aviso de correção ou errata. |

Fonte: elaboração dos autores.

Como mostra o Quadro 1, dos 12 veículos jornalísticos que divulgaram a informação incorreta, apenas dois publicaram correções — embora a do UOL seja incompleta, pois o problema do relato não é só a data do estudo. O Canaltech foi o único veículo que, de fato, corrigiu o erro de maneira assertiva, apesar de fazer isso oito dias após a publicação da informação original. O site da Exame simplesmente excluiu a nota, em vez de corrigi-la. E o IG atualizou toda a matéria três dias depois, mas sem nenhuma menção ao erro cometido. Embora todos tenham citado o estudo, apenas os dois que corrigiram as informações deram aos leitores a oportunidade de acessar a pesquisa completa, por meio de hiperlink. Os sites do Estadão<sup>6</sup> e G1<sup>7</sup> — que não publicaram a nota incorreta — entrevistaram especialistas, dois dias depois, informando que o estudo não diz que o Brasil ficará inabitável em 50 anos.

6 Disponível em: <https://www.estadao.com.br/ciencia/brasil-inabitavel-clima-nasa-aquecimento-global-nprm>. Acesso em: 17 fev. 2025.

7 Disponível em: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2024/07/25/especialistas-dizem-que-estudo-da-nasa-nao-diz-que-brasil-vai-ficar-inabitavel.ghtml>. Acesso em: 17 fev. 2025.

O *coach* e candidato à prefeitura de São Paulo em 2024, Pablo Marçal, divulgou um vídeo em suas redes sociais em que aparece ao lado do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, um dia após a posse do republicano<sup>8</sup>. Marçal pede para a América “salvar o Brasil”, ao que Trump responde: “Brasil, nós gostamos do Brasil”. A *Folha de S.Paulo* foi o primeiro veículo a repercutir a publicação, afirmando que o vídeo havia sido feito em um evento de comemoração da posse de Trump. Rapidamente, a informação se espalhou por diversos outros sites jornalísticos, como *CNN Brasil*<sup>9</sup>, *Metrópoles*<sup>10</sup>, *UOL*<sup>11</sup>, *Terra*<sup>12</sup>, *Poder360*<sup>13</sup>, entre outros (ver Quadro 2). Os textos mencionam uma consulta à assessoria de imprensa de Marçal, que não confirmou a data da publicação. Mesmo assim, as publicações nos respectivos sites davam a entender que o encontro havia ocorrido durante o evento de posse. A matéria do *Poder360* ainda dá uma pista percebida pelo repórter do *The Intercept Brasil*<sup>14</sup>, Paulo Motoryn: a publicação da íntegra de uma nota divulgada pela assessoria de imprensa do *coach*, que descreve o conteúdo do vídeo e diz que Marçal teve três encontros com Trump.

Ainda no fim da tarde do mesmo dia, a colunista d'O Globo, Malu Gaspar, publicou que o vídeo de Marçal não se deu durante a posse de Trump, em Washington D.C.<sup>15</sup>. Segundo ela, a gravação aconteceu na Flórida, no resort Mar-a-Lago, que pertence ao presidente norte-americano — portanto, antes da posse. E atribui a informação a deputados e aliados de Jair Bolsonaro, que reconheceram o local da gravação. Somente no dia 23, dois dias após a repercussão do vídeo, que ultrapassou 18 milhões de visualizações, Pablo Marçal admitiu, em entrevista a O Globo<sup>16</sup>, que a gravação era antiga e que “segurou” até a posse para valorizar o material.

---

8 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DFF1nzAAuyq/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

9 Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/marcal-divulga-video-ao-lado-de-donald-trump-apos-posse-nos-eua/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

10 Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/igor-gadelha/video-marcal-encontra-trump-e-pede-para-americano-salvar-brasil>. Acesso em: 17 fev. 2025.

11 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2025/01/21/pablo-marcal-encontra-donald-trump-nos-estados-unidos-save-brazil.htm>. Acesso em: 17 fev. 2025.

12 Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/pablo-marcal-faz-video-selfie-com-donald-trump-e-pede-que-presidente-americano-salve-o-brasil,98e7ef5a2845ed69667863c6a03a8660wqv-q155f.html>. Acesso em: 17 fev. 2025.

13 Disponível em: <https://www.poder360.com.br/poder-gente/salve-o-brasil-diz-pablo-marcal-em-encontro-com-trump/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

14 Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2025/01/22/pablo-marcal-mentiu-sobre-encontro-com-trump-e-a-imprensa-toda-comprou/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

15 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/malu-gaspar/post/2025/01/salve-o-brasil-marcal-nao-encontra-trump-mas-posta-video-antigo.ghtml>. Acesso em: 17 fev. 2025.

16 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/malu-gaspar/post/2025/01/marcal-admite-que-video-com-trump-foi-gravado-antes-da-posse-nos-eua-saiba-quando.ghtml>. Acesso em: 17 fev. 2025.

**Quadro 2:** A notícia sobre o encontro de Pablo Marçal com Donald Trump em 10 sites jornalísticos

| Site de notícias | Data       | URL da matéria                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | Assinatura                        | Hiperlink para o vídeo original?                                                              | Corrigiu o erro?                                                                                                                                                                                                                                         |
|------------------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Folha de S.Paulo | 21/01/2025 | <a href="https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painel/2025/01/marcal-divulga-video-de-encontro-com-trump-sem-da-ta-como-se-fosse-atual.shtml">https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painel/2025/01/marcal-divulga-video-de-encontro-com-trump-sem-da-ta-como-se-fosse-atual.shtml</a>                                                                             | Painel (editado por Fábio Zanini) | O vídeo está no player da Folha.                                                              | Sim. Houve mudança no título e o texto a seguir foi publicado no final da matéria: "Versão anterior dizia que o vídeo havia sido feito em um evento de comemoração da posse de Trump, na segunda-feira (20); a data não foi confirmada pela assessoria". |
| Estadão          | 21/01/2025 | <a href="https://www.estadao.com.br/politica/pablo-marcal-encontra-donald-trump-estados-unidos-save-brazil-nprp/?srsltid=AfmBOopqqRv-PYaeoPyRRX-FOc5L_3ol2cwlplpijzJAmD-2DHpyQQ8T_">https://www.estadao.com.br/politica/pablo-marcal-encontra-donald-trump-estados-unidos-save-brazil-nprp/?srsltid=AfmBOopqqRv-PYaeoPyRRX-FOc5L_3ol2cwlplpijzJAmD-2DHpyQQ8T_</a> | Karina Ferreira                   | O Estadão incorporou a postagem de Marçal com o vídeo.                                        | Não                                                                                                                                                                                                                                                      |
| CNN Brasil       | 21/01/2025 | <a href="https://www.cnnbrasil.com.br/politica/marcal-divulga-video-ao-lado-de-donald-trump-apos-posse-nos-eua/">https://www.cnnbrasil.com.br/politica/marcal-divulga-video-ao-lado-de-donald-trump-apos-posse-nos-eua/</a>                                                                                                                                       | Aline Fernandes                   | O vídeo está no player da CNN Brasil, que também incorporou a postagem de Marçal com o vídeo. | Não                                                                                                                                                                                                                                                      |

|                            |            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                     |                                                                           |     |
|----------------------------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Metrópoles</i>          | 21/01/2025 | <a href="https://www.metropoles.com/colunas/igor-gadelha/video-marcal-encontra-trump-e-pede-para-americo-salvar-brasil">https://www.metropoles.com/colunas/igor-gadelha/video-marcal-encontra-trump-e-pede-para-americo-salvar-brasil</a>                                                                                                                                                             | Igor Gadelha        | O <i>Metrópoles</i> incorporou a postagem de Marçal com o vídeo.          | Não |
| <i>UOL</i>                 | 21/01/2025 | <a href="https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agenzia-estado/2025/01/21/pablo-marcal-encontra-donald-trump-nos-estados-unidos-save-brazil.htm">https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agenzia-estado/2025/01/21/pablo-marcal-encontra-donald-trump-nos-estados-unidos-save-brazil.htm</a>                                                                                               | Estadão Conteúdo    | Não                                                                       | Não |
| <i>Terra</i>               | 21/01/2025 | <a href="https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/pablo-marcal-faz-video-selfie-com-donald-trump-e-pede-que-presidente-americo-salve-o-brasil,98e7ef5a2845ed69667863c6a03a8660wqvq155f.html">https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/pablo-marcal-faz-video-selfie-com-donald-trump-e-pede-que-presidente-americo-salve-o-brasil,98e7ef5a2845ed69667863c6a03a8660wqvq155f.html</a> | Redação Terra       | O vídeo está no player do Terra.                                          | Não |
| <i>Poder 360</i>           | 21/01/2025 | <a href="https://www.poder360.com.br/poder-gente/salve-o-brasil-diz-pablo-marcal-em-encontro-com-trump/">https://www.poder360.com.br/poder-gente/salve-o-brasil-diz-pablo-marcal-em-encontro-com-trump/</a>                                                                                                                                                                                           | Julianna Valença    | O vídeo está no player do Poder360.                                       | Não |
| <i>Veja</i>                | 21/01/2025 | <a href="https://veja.abril.com.br/coluna/maquiavel/marcal-posta-video-com-trump-nos-eua-e-pede-que-americo-salve-o-brasil">https://veja.abril.com.br/coluna/maquiavel/marcal-posta-video-com-trump-nos-eua-e-pede-que-americo-salve-o-brasil</a>                                                                                                                                                     | Bruno Camiato       | A <i>Veja</i> incorporou a postagem de Marçal com o vídeo.                | Não |
| <i>Gazeta do Povo</i>      | 21/01/2025 | <a href="https://www.gazeta-dopovo.com.br/vozes/entrelinhas/marcal-grava-video-com-trump-e-pede-que-presidente-americo-salve-o-brasil/">https://www.gazeta-dopovo.com.br/vozes/entrelinhas/marcal-grava-video-com-trump-e-pede-que-presidente-americo-salve-o-brasil/</a>                                                                                                                             | Lucas Saba          | O vídeo está no player da <i>Gazeta do Povo</i>                           | Não |
| <i>Correio Braziliense</i> | 21/01/2025 | <a href="https://www.correio-braziliense.com.br/politica/2025/01/7040323-pablo-marcal-vai-a-baile-nos-eua-e-pede-a-trump-salve-o-brasil.html">https://www.correio-braziliense.com.br/politica/2025/01/7040323-pablo-marcal-vai-a-baile-nos-eua-e-pede-a-trump-salve-o-brasil.html</a>                                                                                                                 | Correio Braziliense | O <i>Correio Braziliense</i> incorporou a postagem de Marçal com o vídeo. | Não |

Fonte: elaboração dos autores.

Assim como no primeiro caso, uma breve pesquisa nos mecanismos de busca mostra que a informação incorreta continua acessível, sem retificação, em 9 dos 10 sites de notícia do Quadro 2. A *Folha de S.Paulo* publicou um “Erramos” junto à publicação original<sup>17</sup>, informando que “versão anterior dizia que o vídeo havia sido feito em um evento de comemoração da posse de Trump, na segunda-feira (20); a data não foi confirmada pela assessoria”. Alguns dos sites citados publicaram uma nova matéria em tom semelhante, após a entrevista de Marçal a Malu Gaspar: ele teria “voltado atrás e admitido” que o vídeo foi feito antes da posse. No entanto, como essa nova notícia foi publicada em outra URL, a informação incorreta permanece acessível, sem conexão com a matéria atualizada.

Estes dois casos ilustram que há problemas graves no processo de correção de erros no jornalismo digital brasileiro, constatação feita há pelo menos 10 anos em pesquisa da autora deste artigo (Vieira, 2014). À época, a análise de 1.500 notícias de cinco sites jornalísticos detectou dez tipos diferentes de falhas:

- Falta de transparência;
- Retificação não visível;
- Interrupção do processo de retificação;
- Revisão deficiente;
- Pressa;
- Perpetuação do erro;
- Falta de interação com o leitor;
- Notícia original sem menção ao erro;
- Reprodução automática de material de terceiros;
- Excesso de modificações.

A descrição dos dois casos mostra que várias dessas falhas se perpetuam e que, portanto, houve poucos avanços em uma década. Embora não seja generalizável, a ocorrência e repetição das falhas no processo em ampla amostra de sites de diferentes regiões, linhas editoriais, grupos empresariais e alcance em termos de audiência é representativa de como a qualidade da informação jornalística ainda é prejudicada por fatores variados. Se se considera que um relato jornalístico de qualidade deva estar atrelado a informações verificadas e que estas guardem correspondência com fatos e evidências, não é admissível que publicações que repercutem ou reproduzem falsidades sejam chamadas de “notícias”, pois seu processo de produção está marcado por procedimentos insuficientes, incompletos e falhos. Daí a necessidade de estudos que não apenas identifiquem elementos que

---

17 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painel/2025/01/marcal-divulga-video-de-encontro-com-trump-sem-data-como-se-fosse-atual.shtml>. Acesso em: 17 fev. 2025.

fragilizam as notícias, mas também os procedimentos de jornalistas, as políticas editoriais e eventuais protocolos adotados pelas equipes para evitar a publicação de erros, mitigá-los ou corrigi-los.

Este artigo avança em reflexões de um projeto em curso<sup>18</sup>, com foco na complexidade do ecossistema digital nos últimos 10 anos, com a proliferação de conteúdos desinformativos e dos mecanismos para correção de erros. Assim, o objetivo aqui é discutir as tensões técnicas e conceituais que envolvem a correção de erros e a desinformação, de modo a contribuir com a compreensão do ecossistema midiático contemporâneo no Brasil. De caráter qualitativo e exploratório, o artigo descreve e interpreta casos ilustrativos (Yin, 2001), visando à elaboração teórico-conceitual acerca das naturezas do erro jornalístico e das informações fraudulentas e de como essas tensões afetam a qualidade da informação que chega ao público. A motivação do estudo é contribuir para o aperfeiçoamento dos sistemas de gestão e correção de erros já existentes em algumas organizações jornalísticas, e o estímulo para a criação, adoção e implementação de protocolos semelhantes por organizações ainda vulneráveis a esse tipo de ocorrência. Em tempos de proliferação massiva de conteúdos desinformativos e de queda vertiginosa da confiança pública nos meios, zelar pela correção e pela precisão do que se publica não é apenas um imperativo deontológico e uma blindagem para armadilhas editoriais, mas também um movimento inevitável para que o jornalismo se reafirme como provedor confiável e ainda necessário de informações.

### **Erro jornalístico: recepção, técnica e ética**

“Errar é humano, mas insistir no erro é burrice”. É bem conhecido o ditado popular que não apenas reconhece um traço da natureza dos indivíduos, mas salienta a possibilidade de mitigar certa inevitabilidade. No cotidiano social, o erro é considerado dentro de um amplo espectro de aceitação, sempre de acordo com as consequências que provoca. Se elas são poucas, leves e administráveis, a assimilação da falha é rápida e sua ocorrência, facilmente perdoada. Mas se os efeitos do erro alcançam muitos atores, são permanentes, graves ou irreversíveis, sua gestão é mais complexa. Prescrever a dose incorreta de um medicamento está muito longe de levar à morte do paciente por um tratamento inadequado a partir de uma decisão apressada, superficial ou incompleta. No jornalismo, um paralelo pode ser traçado entre a incorreção da grafia de um nome ou a atribuição de um crime a um homônimo numa notícia. Estão em jogo não apenas a exatidão de um dado pessoal, mas também a reputação social, por exemplo.

Na medicina ou no jornalismo, o estudo sobre os erros profissionais não deve se restringir apenas à identificação de intensidade e frequência, mas também a

---

18 Trata-se do projeto “Protocolo de gestão para correção de erros no jornalismo digital” contemplado pelo Edital Fapesb/CNPq n. 004/2023, com previsão de conclusão em 2026.

aspectos que auxiliem a caracterizar e a julgar gravidade, alcance, permanência, e que motivem a busca por formas para reduzir a margem de ocorrência dos erros. No âmbito brasileiro, a preocupação com a gestão de erros no jornalismo nacional tem sido foco de nossas pesquisas há vinte anos (Christofolletti; Prado, 2005, Christofolletti; Vieira, 2013, Vieira; Christofolletti, 2014, 2016; Christofolletti; Caminada, 2016; Vieira, 2013, 2014, 2016). A insistência dessa mirada dialoga com preocupações com a qualidade informativa, o atendimento a uma deontologia e a própria capacidade de readaptação do jornalismo em contextos tão turbulentos e confusos como os atuais.

Estudos recentes acerca do erro jornalístico têm enfatizado a percepção dos leitores, com o intuito de analisar a extensão e as consequências dos danos. Assim, infere-se que o erro jornalístico afeta a percepção dos leitores acerca da reputação das organizações (Appelman; Hettinga, 2020) e da confiança na mídia (Wilner *et al.*, 2021). A partir da constatação de que correções são raras, Freitag *et al.* (2024) identificam um dilema: embora sejam eficazes para informar o público, a confiança no meio de comunicação diminui após uma retratação. Mas ainda há um benefício claro na correção de erros, pois os efeitos negativos na confiança são pequenos em relação ao benefício informativo fornecido aos leitores. Nas palavras dos autores, “retratar uma história aumenta drasticamente a precisão da crença do entrevistado, mas apenas diminui modestamente a confiança no meio de comunicação<sup>19</sup>” (Freitag *et al.*, 2024, p. 98). Outro experimento com leitores igualmente identificou que correção de erros e pedido de desculpas têm um efeito positivo nas reações do público (Henke *et al.*, 2022).

Há também correntes de estudos que focam nas especificidades do ambiente digital, que tornam o cenário mais agudo, na medida em que os sites jornalísticos não só oferecem uma grande quantidade de conteúdos, como o fazem de forma apressada, com equipes enxutas e em condições propícias ao erro (Vieira, 2014). O ritmo veloz de produção obriga o repórter a divulgar informações sobre as quais não tem certeza; reduz a possibilidade de reflexão no processo de produção da notícia — o que não apenas aumenta a probabilidade de erro, como, principalmente, limita a possibilidade de matérias com ângulos diferenciados de abordagem, capazes de provocar questionamentos no leitor (Moretzsohn, 2002, p. 70). Tem-se, portanto, além do aspecto técnico de procedimentos editoriais, implicações éticas importantes.

A seguir, passamos a discutir um fenômeno que adiciona complexidade ao já instável ambiente digital: conteúdos desinformativos, popularmente chamados de *fake news*.

---

19 Tradução livre do original: “Retracting a story increases respondent belief accuracy dramatically but only modestly decreases trust in the news outlet” (Freitag *et al.*, 2024, p. 98).

### Quando o jornalismo, na prática, desinforma

Desinformação, boatos e mentiras são fenômenos globais e antigos. Mas a combinação entre algoritmos das redes sociais (Lemos; Pastor, 2020; Winques; Longhi, 2022), sistemas de publicidade plataformizados (Van Dijck; Poell; Waal, 2018), pessoas dispostas a inventar e espalhar conteúdo para ganhar dinheiro (Mello, 2020) e sede de poder político (Dourado, 2020) torna o ambiente digital propício ao que convencionou-se chamar *fake news*. Ao criticar o uso indiscriminado do termo, Wardle (2017) defende que, se estamos falando de notícias (*news*), não podemos associá-las ao qualificativo *fake* (falso). Nossa argumentação é que a negligência histórica com o processo de correção de erros (basta lembrar do espaço irrisório dado às erratas nos jornais impressos) faz com que a associação do jornalismo com as *fake news* encontre pertinência na observação prática. Tecnicamente, torna-se difícil afirmar que “o Brasil inabitável em 50 anos” e o “vídeo de Marçal com Trump”, citados anteriormente, são apenas frutos do afrouxamento dos procedimentos de apuração, produção, publicação e divulgação de notícias. Em ambos os casos, veículos jornalísticos foram agentes na proliferação de notícias falsas e também na perpetuação do erro, já que muitas delas permanecem facilmente acessíveis pelos mecanismos de busca.

Embora diversos estudos apontem para uma queda global na confiança no jornalismo enquanto instituição social (Barometer, 2024; Newman et al., 2024), corroborada por estudos que mostram a importância de recuperar essa credibilidade perdida (Christofoletti, 2024), o que se vê é a prática de um jornalismo digital que acaba por contribuir com a desinformação, seja por negligência, imperícia ou imprudência.

Os casos mencionados neste artigo também mostram que as plataformas de redes sociais, comumente criticadas por contribuírem com o caos informativo (Aïmeur; Amri; Brassard, 2023), podem, ocasionalmente, fazer o oposto: dar visibilidade à identificação e à retificação do erro, restabelecendo, assim, a verdade factual. No primeiro exemplo, uma especialista no assunto fez uma postagem na rede X apontando as lacunas das matérias jornalísticas (embora muitas delas tivessem no título a palavra “entenda”, em tom pretensamente explicativo). No segundo, rivais políticos desconfiaram do vídeo e perceberam os rastros visíveis da mentira. Em ambos os casos, cumpriram funções que historicamente cabem ao jornalismo: verificar, desconfiar e apurar (Reginato, 2018).

Estamos falando, portanto, de um aspecto importante da complexidade do ecossistema digital-midiático contemporâneo. Na prática, a falha nos procedimentos técnicos para correção de erros recai em problemas éticos com consequências visíveis. Sendo assim, do ponto de vista teórico-conceitual, pode-se ainda diferenciar erro jornalístico de *fake news*?

## Conceitos que (des)estabilizam

Como um fenômeno com consequências em diversas áreas da vida social, as *fake news* têm sido objeto recorrente de pesquisas científicas. Um dos esforços é o de conceituar essa prática escorregadia, em uma tentativa de estabilizar e, como citamos anteriormente, de separar o jornalismo dessa prática.

Há estudos que defendem o uso do termo para casos de “apresentação deliberada de alegações (tipicamente) falsas ou enganosas como notícias<sup>20</sup>” (Gelfert, 2018, p. 84). Outras pesquisas associam *fake news* a comportamento negligente (Quandt *et al.*, 2019), levando em consideração sua intencionalidade (Wardle; Derakhshan, 2017), que vem da concepção — “intencionalmente concebida para enganar” (Rahmanian, 2023). McGonagle (2017) complementa a definição de *fake news*:

Informações que foram deliberadamente fabricadas e disseminadas com a intenção de enganar e induzir outros a acreditar em falsidades ou duvidar de fatos verificáveis; é desinformação que é apresentada como, ou é provável que seja percebida como, notícia (McGonagle, 2017)<sup>21</sup>.

Neste sentido, a falsidade constituinte do relato alcança o estatuto de fraude. Isto é, as pretensas notícias falsas não apenas contrariam os fatos que poderiam desmenti-las, mas insistem em propagar o teor incorreto ou inverídico do relato. Em termos mais simples: *fake news* é conteúdo fraudulento, deliberadamente espalhado para desorientar e confundir. Se o resultado é desinformação, ele contradiz a deontologia jornalística, sustentada pela viga mestra que afirma que o jornalismo deve informar.

Por fim, mas sem a pretensão de esgotar as definições conceituais, Finneman e Thomas (2018) afirmam que “qualquer informação que não tenha passado por um processo completo de jornalismo pode ser considerada como notícia falsa e enganar o público”<sup>22</sup>.

Pode-se inferir, então, o esforço dos autores de estabilizar o conceito de *fake news* de duas maneiras: reforçando seu caráter intencional, de espalhamento consciente e deliberado; e distinguindo-o do processo jornalístico, enfatizando, inclusive, que a intencionalidade do conteúdo inclui a tentativa de ser percebido como uma peça jornalística.

A autora deste artigo não escapou da tentativa de estabilizar os conceitos de erro jornalístico e *fake news*. Com base em um episódio de falha jornalística, a autora defendeu, em um artigo de crítica de mídia publicado em 2019, que

20 Tradução livre do original: “*deliberate presentation of (typically) false or misleading claims as news*” (Gelfert, 2018, p. 84).

21 Tradução livre do original: “*Information that has been deliberately fabricated and disseminated with the intention to deceive and mislead others into believing falsehoods or doubting verifiable facts; it is disinformation that is presented as, or is likely to be perceived as, news*” (McGonagle, 2017, p. 204).

22 Tradução livre do original: “*Any information that have not been put through a complete process of journalism could be considered as fake news and mislead the audience*” (Finneman; Thomas, 2018).

“conceitualmente o erro jornalístico não é intencional” (Vieira, 2019). Embora carecesse de uma reflexão mais aprofundada, à época foi perceptível o esforço de separar a teoria da prática, o que não intencionamos fazer aqui. Evidentemente, os estudos que se ocupam de estabilizar a nomenclatura não impedem, contradizem ou invalidam as pesquisas e esforços que se dedicam a mapear formas de ocorrência, funcionamentos, vetores e causalidades da desinformação, como é o caso dos trabalhos de Wardle e Derakhshan (2018), Tumber e Waisbord (2021), Monsees (2023) e Broda e Strömbäck (2024), entre outros.

Tais esforços de estabilização conceitual encontram pertinência na prática cotidiana das redações, mas não abordam a agência do jornalismo nessa trajetória de negligência e intencionalidade. É como se, ao conceituar *fake news*, os pesquisadores excluíssem os profissionais que produzem informação do próprio processo desinformativo. Por também integrarem o ecossistema digital, os jornalistas não estão isentos ou protegidos de cometer erros, insistirem neles e se empenharem em espalhá-los, por diferentes e múltiplas motivações. Observando a prática (neste artigo, exemplificada com dois casos recentes), parece-nos insuficiente distinguir erro jornalístico de *fake news*, numa tentativa de estabilizar conceitos que integram um ecossistema digital extremamente instável. Parece-nos um olhar apenas para o “dever-ser” do jornalismo do que, efetivamente, para o “ser”.

Ao revisitar o conceito de erro jornalístico criado pela presente autora em 2014 — portanto, em uma época anterior à proliferação massiva das *fake news* enquanto fenômeno intimamente ligado à plataformação — vê-se a inclusão de “ocorrência deliberada” como parte do conceito. Após a identificação e análise das muitas falhas no processo de correção de erros no jornalismo digital brasileiro, ficou evidente que, por vezes, o erro é consciente e deliberado, o que aproxima os dois conceitos.

De natureza técnica e ética, o erro jornalístico é a incorreção, falsificação ou imprecisão na publicação de uma notícia, causado por negligência, imprudência ou imperícia. A não admissão do erro ou sua ocorrência deliberada afetam a qualidade e a credibilidade do produto jornalístico junto ao público leitor ou a outros grupos interessados (Vieira, 2014, p. 63).

Incluir jornalistas e meios de comunicação como agentes na disseminação de *fake news*, a partir de sua prática cotidiana, desestabiliza os conceitos anteriormente cristalizados. Se os processos de desinformação eram antes quase que exclusivamente atribuídos a terceiros, considerar que o jornalismo possa atuar como parte das engrenagens desinformativas ajuda a revelar a complexidade do fenômeno. Reconhecer que o jornalismo também pode robustecer os ecossistemas desinformativos reativa a necessidade de revisão de protocolos de gestão de erros no jornalismo digital brasileiro.

Aproximando novamente o jornalismo da medicina, pode-se compreender o erro não só como falha ou desvio, mas também abarcando os efeitos que desencadeia. Nesse sentido, o erro jornalístico também resulta em dano, espalhado

em suas diversas dimensões. O erro pode prejudicar a integridade da informação, reduzindo, evitando ou incapacitando a compreensão do fato em seu contexto. O erro pode também gerar danos aos envolvidos ou retratados nas matérias, à medida que atinge suas reputações ou lhes atribui ações deletérias e condenáveis, quando não devidamente sopesadas. Em maior escala, o erro pode alastrar a incompreensão social, calcificando entendimentos alienígenas aos fatos.

Se o erro jornalístico envolve dano, é também pertinente discutir brevemente três possíveis catalisadores de sua ocorrência: imperícia, imprudência ou negligência. Agem com imperícia jornalistas e meios que recorrem a ações inadequadas no processo de produção das notícias, seja falhando na confirmação de dados, por exemplo. Uma reportagem feita com base em dados não verificados pode provocar erros jornalísticos por imperícia, pela simples ação defeituosa no trabalho cotidiano. Isso é, o conteúdo desinformativo se espalhou por canais jornalísticos pela não efetivação de uma etapa importante do jornalismo, que é a checagem dos dados antes de sua publicação.

Quando jornalistas e meios lançam mão de ações arriscadas, atuam com imprudência. Isso é, se motivados pela pressa de publicar, por exemplo, queimam etapas de checagem, reduzem cuidados na revisão ou deixam de assumir certos zelos; atuam de forma imprudente, permitindo que erros gerem danos. A informação fraudulenta prospera nos canais jornalísticos porque houve relaxamento do rigor ou protocolos de cuidado não foram estritamente seguidos.

Por fim, se jornalistas e meios se negam a fazer algo que possa evitar erros em suas matérias, eles contribuem com a perda de qualidade jornalística por mera negligência. Nesses casos, a ausência de um controle mínimo da qualidade e o não acionamento de preocupações com a responsabilidade editorial impulsionam a desinformação pelo jornalismo.

É claro que a produção e a disseminação de conteúdos falsos podem ser ocasionadas por mais de um dos catalisadores mencionados acima, e essa agência múltipla só fortalece o efeito desinformativo. Crise financeira, precarização laboral e externalidades negativas das redes sociais tornam mais agudo o drama das redações de fabricar notícias mais rápido e com menores taxas de erro. É esperado, por exemplo, que o enxugamento de postos de trabalho nas redações gere sobrecarga de atividades e leve as equipes a reduzirem seus controles de qualidade. Para atender às expectativas do público no fornecimento de informações e para se manter competitivas com o ritmo alucinante das redes sociais, as equipes tendem a adotar rotinas cada vez mais permissivas aos erros, fragilizando, a médio e longo prazo, a reputação dos jornalistas e a confiança que o público deposita nos meios.

Quando o jornalismo alimenta a indústria da desinformação, acontece uma dupla perversidade: ele aumenta o volume de conteúdos falsificadores, socialmente inflamantes e coletivamente enganadores, e o faz adotando técnicas, linguagem e estética jornalísticas. Contribui com o erro e a mentira sob a aparência de que

está atuando de forma profissional e bem-intencionada. É como o médico que — com impecáveis luvas e uniforme asséptico — injeta no paciente uma substância venenosa sob pretexto de curá-lo.

### Considerações finais

Em fevereiro de 2021, ao menos oito dos maiores jornais brasileiros publicaram anúncios de meia página defendendo o tratamento da covid-19 com o uso de medicamentos sem a devida eficácia comprovada. As peças publicitárias eram assinadas por um coletivo que se denominava Médicos pela Vida, que recomendava o uso de cloroquina, ivermectina, vitamina D e zinco para atenuar ou combater sintomas da doença. A campanha publicitária pode também servir para a discussão aqui empreendida entre jornalismo e desinformação, mesmo que os conteúdos em questão sejam da ordem da propaganda e não do jornalismo. Isso porque o jornal — como meio de comunicação — é híbrido em seu conteúdo, estampando não só notas, notícias e reportagens, mas também conteúdos de promoção de produtos, ideias e serviços. Entretanto, pela legislação em vigor, a responsabilidade jurídica pela publicação recai sobre um jornalista ou *publisher* que deve responder pelo que veicula.

Meses após a difusão da campanha nos jornais, a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que investigava responsabilidades pela pandemia revelou que os anúncios foram pagos, na verdade, pela Vitamedic, uma das principais produtoras de ivermectina no país, que viu suas vendas do produto saltarem de 5,7 milhões de caixas para 75,8 milhões entre 2019 e 2020. Os anúncios, por sua vez, circularam nos principais mercados de consumo — São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Ceará e Distrito Federal — sendo veiculados em jornais que têm alardeado compromisso de combate às *fake news*, como é o caso de *O Globo*, *Estado de Minas*, *Zero Hora*, *Jornal Correio* e *Correio Braziliense*. Outros três jornais que aceitaram publicar a campanha bancada pela farmacêutica fazem parte do *Trust Project* no Brasil: *Folha de S.Paulo*, *Jornal do Commercio* e *O Povo*.

O episódio escancara a necessidade de mais debates sobre a agência do jornalismo em contextos de disputa pela verdade. O leitor mais cético poderá argumentar que a publicação dos anúncios não configura erro jornalístico, já que os conteúdos não foram confeccionados por seus jornalistas e redações. Efetivamente, não foram, mas há uma responsabilidade ética da qual os jornais não podem se esquivar: eles aceitaram exibir em suas páginas conteúdos falsos, que induziram a erro e que potencialmente concorriam para o agravamento da saúde ou morte de pessoas. Neste sentido, num contexto mais amplo, não se trata de erro jornalístico, mas de uma falha sistêmica ocorrida em diversas organizações jornalísticas que não têm ou não acionaram estruturas internas de controle e autoproteção.

Ao fim e ao cabo, o público poderá culpar os Médicos pela Vida pela prescrição inadequada e poderá criticar a Vitamedic por sua sórdida ação comercial. Mas

poderá também cobrar dos jornais quais são seus compromissos com a verdade dos fatos que dizem veicular, e quanto zelam para que os conteúdos publicados não reforcem campanhas de desinformação<sup>23</sup>.

Este artigo teve como objetivo discutir as tensões técnicas e conceituais que envolvem a correção de erros e a desinformação, de modo a contribuir com a compreensão do ecossistema midiático contemporâneo no Brasil.

Com base na literatura e a partir de casos ilustrativos, argumenta-se que há uma associação possível entre erro jornalístico e *fake news*, observável na prática profissional, em casos de ocorrência deliberada ou ainda quando protocolos mínimos de cuidado não são seguidos. Por isso, a associação entre jornalismo e desinformação não pode ser excluída das definições teórico-conceituais, sob pena de grave imprecisão ou incompletude na descrição do fenômeno. A desassociação conceitual, perceptível em diversas pesquisas (Gelfert, 2018; Quandt *et al.*, 2019; Wardle; Derakhshan, 2017; Rahmanian, 2023; McGonagle, 2017; Finneman; Thomas, 2018), não deveria ser apriorística, pois depende, primeiro, de uma transformação da prática profissional, no sentido de um rigor muito maior no processo de correção de erros. Algo que, historicamente e por enquanto, ainda é raro, pelo menos na paisagem jornalística brasileira.

Do mesmo modo, qualquer definição de erro jornalístico deve mencionar os casos de intencionalidade ou ocorrência deliberada, em referência ao conceito de *fake news* (Vieira, 2014). Em nosso entendimento, ao invés de girar em torno apenas do “dever-ser”, uma adequada conceituação reflete as impermanências da prática, para que, então, o possível incômodo de incluir o jornalismo como um dos agentes de desinformação provoque mudanças efetivas na prática. Isso requer não apenas investimentos para a intensificação do rigor dos processos de apuração e difusão jornalísticas, mas também boa vontade corporativa para o reconhecimento de que a qualidade editorial traz embutido o compromisso ético de responder pelo que se publica.

## Referências

AÏMEUR, E.; AMRI, S.; BRASSARD, G. Fake news, disinformation and misinformation in social media: a review. *Social Network Analysis and Mining*, v. 13, n. 1, 30, 2023. <https://doi.org/10.1007/s13278-023-01028-5>

APPELMAN, A.; HETTINGA, K. Correcting online content: the influence of news outlet reputation. *Journalism Practice*, v. 15, n. 10, p. 1562-1579, 2020. <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1784776>

---

23 Para uma discussão um pouco mais alentada sobre dever e responsabilidade ética dos jornais neste caso, ver <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/crise-politica/a-cpi-revela-e-a-etica-dos-jornais-derrete/>. Acesso 20 fev. 2025.

EDELMAN. *Edelman Trust Barometer 2024*. Disponível em: <https://www.edelman.com.br/edelman-trust-barometer-2024>. Acesso em: 4 jun. 2025.

BRODA, E.; STRÖMBÄCK, J. Misinformation, disinformation, and fake news: lessons from an Interdisciplinary, systematic literature review. *Annals of the International Communication Association*, v. 48, n. 2, p. 139-166, 2024. <https://doi.org/10.1080/23808985.2024.2323736>

CHRISTOFOLETTI, R. (org.). *Credibilidade jornalística*. Florianópolis: Insular, 2024.

CHRISTOFOLETTI, R.; CAMINADA, T. A. Longos silêncios e breves respostas: veículos jornalísticos frente aos erros apontados por seus públicos no Facebook. *Revista Observatório*, v. 2, n. 5, p. 225-247, 2016. <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n5p225>

CHRISTOFOLETTI, R.; PRADO, R. Erros nos jornais: aspecto ético e fator de comprometimento de qualidade técnica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2005.

CHRISTOFOLETTI, R.; VIEIRA, L. Erro em portais noticiosos: considerações sobre qualidade e ética. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO – SBPJor, 11., 2013, Brasília, DF. *Anais [...]*. Brasília, DF: UnB, 2013. v. 1, p. 1-21.

DOURADO, T. M. S. G. *Fake news na eleição presidencial de 2018 no Brasil*. 308 f. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31967>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FINNEMAN, T.; THOMAS, R. J. A family of falsehoods: Deception, media hoaxes and fake news. *Newspaper Research Journal*, v. 39, n. 3, p. 350-361, 2018. <https://doi.org/10.1177/0739532918796228>

FREITAG, J. *et al.* The corrections dilemma: Media retractions increase belief accuracy but decrease trust. *Journal of Experimental Political Science*, v. 11, n. 1, p. 90-101, 2024. <https://doi.org/10.1017/XPS.2023.4>

GELFERT, A. Fake news: A definition. *Informal Logic*, v. 38, n. 1, p. 84-117, 2018. <https://doi.org/10.22329/il.v38i1.5068>

HENKE, J.; HOLTRUP, S.; MOEHRING, W. Forgiving the News: The Effects of Error Corrections on News Users' Reactions and the Influence of Individual Characteristics and Perceptions. *Journalism Studies*, v. 23, n. 7, p. 840-857, 2022. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2022.2044889>

LEMOES, A.; PASTOR, L. Experiência algorítmica: ação e prática de dado na plataforma Instagram. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 2, p. 132-146, 2020. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i0.40472>

- MCGONAGLE, T. Fake news' false fears or real concerns? *Netherlands Quarterly of Human Rights*, v. 35, n. 4, p. 203-209, 2017. <https://doi.org/10.1177/092405191773868>
- MELLO, P. M. *A máquina do ódio: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MONSEES, L. Information disorder, fake news and the future of democracy. *Globalizations*, v. 20, n. 1, p. 153-168, 2023. <https://doi.org/10.1080/14747731.2021.1927470>
- MORETZSOHN, S. *Jornalismo em "tempo real": O fetiche da velocidade*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- NEWMAN, N. et al. (org.). *Reuters Institute Digital News Report 2024*. [s.l.]: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2024. <http://doi.org/10.60625/risj-vy6n-4v57>
- QUANDT, T. et al. Fake news. *International Encyclopedia of Journalism Studies*, p. 1-6, 2019. <https://doi.org/10.1002/9781118841570.iejs0128>
- RAHMANIAN, E. Fake news: a classification proposal and a future research agenda. *Spanish Journal of Marketing*, v. 27, n. 1, p. 60-78, 2023. <https://doi.org/10.1108/SJME-09-2021-0170>
- REGINATO, G. D. As finalidades do jornalismo: percepções de veículos, jornalistas e leitores. *Revista Famecos*, v. 25, n. 3, ID29349, 2018. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.29349>
- TUMBER, H.; WAISBORD, S. R. (org.). *The Routledge companion to media disinformation and populism*. London: Routledge, 2021.
- VAN DIJCK, J.; POELL, T.; WAAL, M. *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford: Oxford Academic, 2018.
- VIEIRA, L. A correção de erros no jornalismo online. In: KARAM, Francisco José Castilhos; LIMA, Samuel (Org.). *Jornalismo, crítica e ética*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 50-55.
- VIEIRA, L. S. Erro jornalístico, procedimentos de correção e fake news. *objETHOS*, 25 abr. 2019. Disponível em: <https://objethos.wordpress.com/2019/04/25/erro-jornalistico-procedimentos-de-correcao-e-fake-news/>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- VIEIRA, L. Erros dos webjornais nas redes sociais: análise da interação mútua com os leitores. *Revista Rastros*, v. 18, p. 25-35, 2013.
- VIEIRA, L. *Parâmetros éticos para uma política de correção de erros no jornalismo online*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- VIEIRA, L.; CHRISTOFOLETTI, R. Por uma política de correção de erros no jornalismo online brasileiro. In: GUERRA, Josenildo Luiz; ROTHBERG, Danilo; MARTINS, Gerson (org.). *Crítica do Jornalismo no Brasil*. Covilhã: Labcom/UBI, 2016. p. 15-31.

VIEIRA, L.; CHRISTOFOLETTI, R. Reflexões sobre o erro jornalístico em quatro portais noticiosos de referência. *Verso e Reverso (Unisinos)*, v. 28, p. 90-100, 2014.

WARDLE, C. Fake news. It's complicated. *First Draft*, 16 fev. 2017. Disponível em: <https://firstdraftnews.org/articles/fake-news-complicated/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. *Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*. Estrasburgo: Conselho da Europa, 2017. Disponível em: <https://edoc.coe.int/en/media/7495-information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-research-and-policy-making.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.

WILNER, T. *et al.* The Tragedy of Errors: Political Ideology, Perceived Journalistic Quality, and Media Trust. *Journalism Practice*, v. 16, n. 8, p. 1673-1694, 2021. <https://doi.org/10.1080/17512786.2021.1873167>

WINQUES, K.; LONGHI, R. Dos meios às mediações (algorítmicas): mediação, recepção e consumo em plataformas digitais. *MATRIZES*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 151-172, 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i2p151-172>

YIN, R. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Submetido em: 30 abr. 2025 | aprovado em: 20 maio 2025