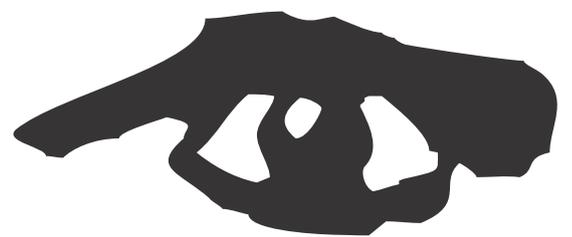


# NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



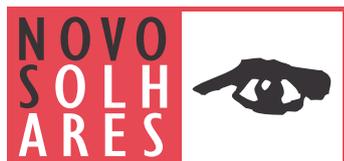
Volume 8 N. 2

Novos Olhares - ISSN 2238-7714

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

Vol. 8, n. 2 (2º semestre de 2019)

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



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

ISSN 2238-7714

Volume 8 – número 2 – 2º semestre de 2019

#### Editoria

Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo

#### Conselho Editorial Científico

Ana Maria Balogh – Universidade Paulista  
Claudia Lago – Universidade de São Paulo  
Cláudio Rodrigues Coração – Universidade Federal de Ouro Preto  
David King Dunaway – University of New Mexico  
Eduardo Morettin – Universidade de São Paulo  
Elizabeth Saad – Universidade de São Paulo  
Fernando Resende – Universidade Federal Fluminense  
Gilberto Prado – Universidade de São Paulo  
Gislene Silva – Universidade Federal de Santa Catarina  
Irineu Guerrini Jr. – Faculdade Cásper Líbero  
Laura Loguercio Canepa – Universidade Anhembi Morumbi  
Leonardo De Marchi – Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
Luiz Signates – Universidade Federal de Goiás  
Manuel Angel Fernandez Sande – Universidad Complutense de Madrid  
Marcia Perencin Tondato – Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP  
Mauro Wilton de Sousa – Universidade de São Paulo  
Mayra Rodrigues Gomes – Universidade de São Paulo  
Rafael Duarte Oliveira Venancio – Universidade Federal de Uberlândia  
Regina Lucia Gomes – Universidade Federal da Bahia  
Rosana de Lima Soares – Universidade de São Paulo  
Salwa Castelo-Branco – Universidade Nova de Lisboa  
Samuel José Holanda de Paiva – Universidade Federal de São Carlos  
Suzana Reck Miranda – Universidade Federal de São Carlos  
Vander Casaqui – Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP

#### Comissão Editorial

Daniel Gambaro – Universidade de São Paulo  
Nivaldo Ferraz – Universidade Anhembi Morumbi

#### Consultores Ad Hoc

Andrea Limberto Leite – Universidade de São Paulo  
Eliza Bachega Casadei – Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP  
Ivan Paganotti – Universidade de São Paulo  
Juliana Doretto – FIAM-FAAM Centro Universitário  
Mariane Harumi Murakami – Universidade de São Paulo  
Sílvio Antonio Luiz Anaz – Universidade de São Paulo

#### Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

#### Produção Editorial: Tikinet

Revisão: Mônica Silva e Gil Mendes | Tikinet  
Diagramação: Karina Lourenço, Pamela Silva | Tikinet

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

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

## Apresentação

5

## ARTIGOS

### Identidades e subjetividades: legitimidade social e visibilidade pública em coletivos de comunicação de mulheres

*Rosana de Lima Soares*

7

### Seriam as *fake news* mais eficazes para campanhas de direita?

*Eugênio Bucci*

21

### As assimetrias de gênero no mercado de trabalho em jornalismo: um estudo sobre a participação feminina em redações do Amapá

*Abinoan Santiago dos Santos*

*Paula Melani Rocha*

30

### Franz Kafka no cinema animado: uma análise da adaptação japonesa e do conto *Um médico rural*

*Luísa Rizzatti*

*Cida Golin*

43

### Memórias e enlaces: articulações entre ditadura e família no cinema argentino

*Sandra Fischer*

*Aline Vaz*

56

### Adolescentes e o livro: internet como mediadora de novas práticas de leitura

*Marina Machiavelli*

*Liliane Dutra Brignol*

64

**Corpo, percepção e valor no pensamento curatorial contemporâneo**

*Icaro Ferraz Vidal Junior*

76

**O processo como obra: de Anton Tchekhov a Enrique Díaz e Eduardo Coutinho, caminhos para *Moscou***

*Lucas Martins Néia*

88

**Mediatização e plataformização: aproximações**

*André Goes Mintz*

98

**Automatismo fotográfico e retorno ao manual: modos de existência e prática de fotografia através do *smartphone***

*Leonardo Pastor*

110

**O discurso da felicidade no contexto das organizações: considerações introdutórias**

*Luciana Buksztejn Gomes*

*Cleusa Maria Andrade Scroferneker*

*Francielle Benett Falavigna*

121

# Apresentação

Esta edição da *Novos Olhares* traz onze artigos vinculados a temáticas bastante diversas. No âmbito das visualidades, **Luísa Rizzatti e Cida Golin**, num diálogo comparado entre audiovisual e literatura, analisam o conto “Um médico rural”, de Franz Kafka, e sua adaptação para o cinema a partir da animação homônima criada pelo japonês Koji Yamamura. O objetivo central é compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são trabalhadas na animação. **Sandra Fischer e Aline Vaz** atentam para imagens de convívios familiares no cinema argentino de ficção como inferência de uma memória pós-ditatorial. Para tanto, dedicam um olhar acurado ao filme *Leonera* (2008), de Pablo Trapero, que permite tanto identificar contaminações da política opressora no plano das convivências privadas quanto refletir a respeito dos efeitos deletérios da exclusão. Já **Lucas Martins Néia** propõe uma análise interartes do documentário *Moscou* (2009), no qual Eduardo Coutinho apresenta o processo de criação de uma montagem da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, dirigida por Enrique Diaz com atores do Grupo Galpão. **Leonardo Pastor**, por sua vez, discute as oscilações entre uma continuidade automática dos processos fotográficos e as possibilidades de “retorno ao manual”, utilizando como guia a antropologia dos modernos de Bruno Latour.

Dois outros textos trazem diferentes aproximações da área de jornalismo. **Eugênio Buccì**, revisitando várias pesquisas sobre as eleições de 2018, no Brasil, e 2016, nos Estados Unidos, observa que, ao menos pelos dados disponíveis, o populismo de viés conservador (de direita) dá sinais de ser mais eficaz no uso das *fake news*, tirando mais vantagens da ruptura entre o debate político e aquilo a que Hannah Arendt deu o nome de “verdade factual”. Enquanto isso, **Abinoan Santiago e Paula Melani Rocha** analisam a participação das mulheres no jornalismo regional e suas assimetrias nas redações do Amapá, através da aplicação *survey online*, durante o mês de maio de 2017. O estudo aponta para relações desiguais de trabalho entre os gêneros com relação a salário, funções, qualificação profissional e tratamento.

**Rosana de Lima Soares** busca estabelecer possíveis caminhos teóricos e metodológicos para refletir sobre as relações entre comunicação e coletivos juvenis, avançando considerações desenvolvidas em pesquisa sobre coletivos na cidade de São Paulo, finalizada em 2018. Também numa perspectiva mais propriamente teórica, **André Goes Mintz**, diante do referencial da midiatização, discute suas possíveis relações com o tema da “plataformização”, termo que visa descrever tanto a consolidação das plataformas de mídia conectiva no âmbito da internet e mídias digitais quanto seu alastramento como modelo a diferentes domínios econômicos e sociais. Já **Icaro Ferraz Vidal Junior**, lançando mão dos conceitos de medialidade, iconofagia e aura, investiga genealogicamente as exposições de arte em suas intersecções com uma paisagem mediática mais abrangente, na qual a proliferação das imagens produz profundas alterações nos estatutos da percepção e do valor.

O campo literário e a comunicação organizacional tematizam os dois textos restantes dessa edição. **Marina Machiavelli** e **Liliane Dutra Brignol** analisam usos e apropriações do livro por adolescentes, de modo a entender os impactos dos suportes digitais nas formas de leitura. Para tanto, buscam a perspectiva das mediações estabelecida por Martín-Barbero, especificamente no que se refere à tecnicidade. Finalmente, **Luciana Bukszejn Gomes**, à luz do pensamento complexo de Edgar Morin, busca refletir sobre a perspectiva de felicidade na contemporaneidade e identificar a presença de elementos que remetam ao discurso da felicidade nos portais e nas *fanpages* de cinco empresas eleitas no Brasil como as melhores para se trabalhar.

Agradecemos, mais uma vez e sempre, à confiança do(a)s autore(a)s, ao trabalho de nossos pareceristas e dos profissionais da Tikinet, que tornaram possível a publicação de mais essa edição de nossa revista, a 16ª desde sua retomada digital. Agradecemos, ainda, ao apoio do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBiUSP), que nos acompanhou até aqui.

Boa leitura a todos.

Eduardo Vicente

# Identidades e subjetividades: legitimidade social e visibilidade pública em coletivos de comunicação de mulheres

## Rosana de Lima Soares

Doutora em Comunicação e professora livre-docente na Escola de Comunicações e Artes da USP, foi pesquisadora visitante no King's College Brazil Institute (Londres, 2014, Fapesp). É uma das coordenadoras do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas e autora, entre outros, de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (Alameda/Fapesp, 2019). Bolsista de produtividade em pesquisa (CNPq).

E-mail: rolima@usp.br

**Resumo:** O artigo tem como objetivo refletir sobre as formas de comunicação presentes nas mídias digitais, especialmente em narrativas audiovisuais e jornalísticas. Por meio da análise de visualidades e visibilidades juvenis, o estudo busca problematizar estigmas, estereótipo e preconceitos em relação às juventudes. Além disso, observa os modos como os jovens se tornam produtores de representações divergentes, interferindo no imaginário social a eles relacionado e instaurando novas subjetividades e práticas de resistência. Para isso, serão observadas produções de coletivos de comunicação audiovisual ou jornalística formados por mulheres ativistas na cidade de São Paulo e voltados para as periferias ou nelas situados.

**Palavras-chave:** Cultura Audiovisual; Comunicação; Jornalismo Periférico; Coletivos Juvenis; Mulheres Ativistas.

**Identities and subjectivities: social legitimacy and public visibility in women's communication collectives**

**Abstract:** This article aims to reflect on the forms of communication present in digital media, especially audiovisual and journalistic narratives. From the analysis of youth visuals and visible images, we discuss the stigma, stereotypes and prejudices related to the types of youth. Moreover, we observe the ways in which young people become producers of divergent representations, interfering with the social imaginary related to them and establishing new subjectivities and practices of resistance. For such, we observed audiovisual or journalistic productions of peripheral communication collectives formed by women activists in the city of São Paulo.

**Keywords:** Audiovisual Culture; Communication; Peripheral Journalism; Youth Collectives; Women Activism.

Este artigo tem como objetivo estabelecer possíveis caminhos teóricos e metodológicos nos quais refletir sobre as relações entre comunicação e coletivos juvenis, avançando considerações desenvolvidas em pesquisa sobre coletivos na cidade de São Paulo, finalizada em 2018<sup>1</sup>. Dessa investigação abrangente, retomamos alguns pressupostos que nortearão nossas observações. O primeiro deles define os discursos midiáticos como práticas sociais e os sujeitos envolvidos nesse processo comunicacional como integrantes de uma cultura audiovisual contemporânea<sup>2</sup>. O segundo concebe os deslocamentos juvenis e a ocupação do espaço urbano realizada por grupos periféricos na cidade de São Paulo como forma de intervenção social. O terceiro pressuposto, por sua vez, reconhece as mediações empreendidas por esses grupos como produtoras/reprodutoras de discursos hegemônicos ou contra-hegemônicos.

Como apontado em estudos anteriores sobre mídias e estigmas sociais, esse movimento pretende questionar se as imagens em circulação nas mídias operam apenas como reforço de discursos estabilizados ou se permitem o surgimento de discursos dissonantes, rearticulando os espaços de partilha do sensível e ampliando os regimes de visibilidade. Nas tensões entre reafirmação ou transformação de estigmas, estereótipos e preconceitos<sup>3</sup>, as narrativas midiáticas propiciam processos de assujeitamento ou de protagonismo, de domesticação ou de resistência (SOARES, 2019a, 2019b).

Na atual variedade de produções verbais, visuais e audiovisuais de caráter factual, destacamos quatro tipos: mídias hegemônicas ou corporativas; mídias independentes ou alternativas; coletivos de instituições ou associações; e coletivos de movimentos sociais ou periféricos. Cabe-nos, neste momento, indagar se as produções dos coletivos de comunicação se mostram mais polifônicas e plurais do que aquelas enunciadas em polos de produção dominantes. Tomando como base esses elementos, a principal pergunta deste ensaio diz respeito às políticas da representação de minorias sociais presentes em narrativas midiáticas alternativas ou periféricas, questionando se nelas os estigmas e preconceitos comumente associados a esses grupos são tratados de modo propositivo ou se, ao contrário, reforçam traços de exclusão, revelando lutas identitárias e disputas por reconhecimento nas mídias.

A partir de dados coletados, elaboramos um quadro com doze coletivos de comunicação audiovisual ou jornalística (Id., 2019b) dos quais destacamos aqueles formados por mulheres e voltados, principalmente, para questões de gênero em produções referenciais ou documentais. No quadro inicial, elencamos oito coletivos de mulheres (cinco deles com interseções entre os eixos temáticos de gênero e etnia) e, dentre esses, cinco de audiovisual, três jornalísticos (um deles atuando nas duas modalidades culturais) e um voltado para intervenções artísticas, todos eles com divulgação em *sites* e *blogs*, mas, especialmente, em redes sociais, tais como Facebook (a mais utilizada), Instagram ou Twitter. Posteriormente, reordenamos os grupos encontrados destacando os coletivos de mulheres que atuam na área da comunicação audiovisual ou jornalística, dos quais falaremos a seguir.

Nome	Eixo temático	Modalidade cultural	Atuação virtual
1. Blogueiras Negras	Gênero/Etnia	Jornalismo	<i>Blog</i>
2. Coletivo Vermelha	Gênero	Audiovisual	<i>Site/Facebook</i>
3. Empoderadas	Gênero/Etnia	Audiovisual	<i>Site/Facebook</i>
4. Fala Guerreira	Gênero/Etnia	Audiovisual	<i>Site</i>
5. Nós, Mulheres da Periferia	Gênero/Etnia	Audiovisual/ Jornalismo	<i>Site/Facebook</i>
6. Nossa História Invisível	Gênero/Etnia	Audiovisual	Facebook
7. <i>Revista Capitolina</i>	Gênero	Jornalismo	<i>Site/Facebook</i>

Quadro 1: Coletivos de comunicação de mulheres

Fonte: Borelli et al. (2018)

<sup>1</sup> A pesquisa sobre coletivos juvenis de comunicação articula-se a uma investigação mais extensa, envolvendo teorias e metodologias diversas sobre jovens urbanos e coletivos juvenis, intitulada “Jovens urbanos: políticas públicas, ações culturais, políticas e comunicacionais em São Paulo” (2016-2018), realizada na área de Antropologia do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Vincula-se à Red Iberoamericana de Posgrado en Infancias y Juventudes (Red INJU) e ao grupo de trabalho Juventud e Infancia: prácticas políticas y culturales, memorias y desigualdades en el escenario contemporáneo (2016-2019), do Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).

<sup>2</sup> Para delimitar o conceito de “cultura audiovisual”, cf. Rodowick (1994). Para o conceito de “discurso”, cf. Fairclough (2001).

<sup>3</sup> Para a definição desses conceitos, cf. Goffman (1978) e Mazzara (1999).

Dentre os doze coletivos de comunicação mapeados, é bastante relevante notar que oito deles são voltados para questões de gênero ou gênero/etnia, sendo que sete desses trabalham nas interfaces entre a produção audiovisual e/ou jornalística: Blogueiras Negras; Coletivo Vermelha; Empoderadas; Fala Guerreira; Nós, Mulheres da Periferia; Nossa História Invisível; *Revista Capitolina*. Se considerarmos suas modalidades mais específicas de atuação, temos a seguinte distribuição: 1) audiovisual: Coletivo Vermelha, Empoderadas, Fala Guerreira e Nós, Mulheres da Periferia; 2) jornalismo: Blogueiras Negras, Nós, Mulheres da Periferia e *Revista Capitolina*. Desses, apenas o Coletivo Vermelha e a *Revista Capitolina* não anunciam ter como um de seus eixos as questões étnico-raciais, ainda que essas temáticas estejam presentes em suas produções. Por meio de levantamento on-line nas páginas dos grupos disponibilizadas na internet, recolhemos algumas informações gerais sobre cada um deles, reproduzidas a seguir.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2O2hYRt> (Facebook); <https://bit.ly/2rBhpXv> (site). Acesso em: 3 nov. 2019.

O Blogueiras Negras<sup>4</sup>, criado em 2012, se define como um grupo virtual e presencial voltado para a produção de conteúdos em diferentes formatos audiovisuais e plataformas (vídeos, livros, áudios), tendo começado como parte de um projeto maior (Blogagem Coletiva da Mulher Negra) e trazendo como eixo articulador questões de gênero e etnia, com vistas a ressignificar o universo feminino afrocentrado e tomando como base o feminismo negro, como lemos em suas páginas digitais:

Este grupo reuniu-se e se institucionalizou em um site que reúne e estimula a produção para veículos de comunicação independentes produzidos por e para mulheres negras. Estamos trabalhando com histórias de vida e interesses diversos; juntando esforços em torno de questões da negritude, do feminismo e da produção de conteúdo. Nós fazemos nossa própria história através de nossa própria escrita, uma ferramenta de luta e resistência. Viemos para contar nossas histórias, nos exercitamos numa atividade que é continuamente negada em uma sociedade estruturalmente desigual e discriminatória. (NUNES, [20-?])

Na página do Facebook (criada em outubro de 2012 e inserida como “organização não governamental”), o grupo conta com 221.410 seguidoras/es e divulga, além de suas atividades, outros eventos de interesse, atuando em rede junto a mulheres negras feministas, ativistas, pesquisadoras, profissionais e integrantes de coletivos e movimentos. Na descrição do Blogueiras Negras, destaca-se esse caráter participativo:

O Blogueiras Negras é um *blog* colaborativo, coordenado por um time de mulheres cujo principal interesse é ser uma plataforma de publicação para mulheres negras. Para além da Coordenação e do time de Colaboradoras, precisamos agradecer a você que nos visita. Nada disso seria possível sem essa ação conjunta de vontades, muito obrigada! (BLOGUEIRAS NEGRAS, [20-?])

<sup>5</sup> Disponível em: <https://bit.ly/33DzPF2> (Facebook); <https://bit.ly/2pTgQI2> (Instagram); <https://bit.ly/36SEuVz> (Twitter); <https://bit.ly/36QtI21> (site). Acesso em: 3 nov. 2019.

O Coletivo Vermelha<sup>5</sup>, criado em São Paulo em 2014, tem como objetivo divulgar e compreender o espaço ocupado pelas mulheres no meio audiovisual e é formado por diretoras, roteiristas, produtoras, montadoras e outras profissionais dessa área. Em sua página no Facebook, sob a definição “organização política”, divulga atividades próprias, cursos e eventos de entidades afins, sempre voltados para a área de produção audiovisual. Há uma série de vídeos com mulheres brasileiras e de outros países publicados com a *hashtag* #minhaprimeiraheroína e grande destaque para palestras sobre imaginários, arquétipos femininos e jornada da heroína, temas sempre presentes nos debates sobre cinema e televisão. Em sua descrição, o grupo, que conta com 6.428 seguidoras/es, declara:

O Vermelha se propõe a pensar criticamente a condição feminina e as relações de gênero, com a intenção de empoderar, dar visibilidade e criar um

ambiente de cooperação entre as mulheres do audiovisual. O VERMELHA quer participar da construção de espaços de reflexão e formação, fomentar o debate público a partir de olhares feministas e contribuir para a mobilização social. (COLETIVO VERMELHA, [20-?])

<sup>6</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2X5M0le> (Facebook); <https://bit.ly/32HKPjz> (Twitter). Acesso em: 3 nov. 2019.

Criado em maio de 2015, o Programa Empoderadas<sup>6</sup> realizou uma série de entrevistas com mulheres negras e conta, no Facebook (onde se define como “programa de TV”), com 46.570 seguidoras/es. Tendo como principal foco a produção de uma websérie em formato documental,

que visa apresentar mulheres negras das mais distintas áreas de atuação (artes, entretenimento, política, empreendedorismo e outras), que possibilitam o empoderamento das demais mulheres. Idealizada por Renata Martins, a primeira temporada foi composta por 14 episódios em parceria com a cineasta Joyce Prado. (EMPODERADAS, 2015)

O grupo desenvolve outras atividades presenciais e divulga, em sua página, ações de coletivos de mulheres com propostas semelhantes, principalmente voltadas ao feminismo negro, destacando mulheres negras atuantes no mercado audiovisual, mas não apenas nessa área.

Uma revista editada coletivamente por mulheres da periferia e direcionada para moradoras da zona sul da cidade de São Paulo é a principal produção do coletivo Fala Guerreira: Mulheres e Mídia na Quebrada<sup>7</sup>, que participa de inúmeras ações e eventos com outros coletivos de mulheres (especialmente o Nós, Mulheres da Periferia). Ainda que haja várias referências ao grupo no Facebook, não pudemos encontrar uma página própria, apenas a indicação no *site* (criado em 2016), em que estão disponibilizadas as edições da revista on-line e uma descrição do grupo:

<sup>7</sup> Disponível em: <https://bit.ly/32yXWmR> (*site*). Acesso em: 3 nov. 2019.

Feminismo racial, divulgação de materiais textuais e audiovisuais, encarceramento, encontros, saraus. É um coletivo formado por mulheres residentes na periferia de SP, que busca dar voz e visibilidade às mulheres periféricas a partir das vivências e histórias que carregam. Entendemos que é no diálogo e na diversidade da trajetória de mulheres adolescentes, jovens, adultas e idosas (cisgêneros ou transgêneros) que construiremos uma representação real – não estereotipada – do que é ser mulher e estar no mundo a partir do lugar que ocupamos. (FALA GUERREIRA, 2016)

<sup>8</sup> O livro foi editado colaborativamente e traz, em suas 530 páginas, dezenas de narrativas de grupos, coletivos e movimentos latino-americanos, contando com a maioria dos/as autores/as formada por jovens ativistas. Informações na página Radio Zapatista. Disponível em: <https://bit.ly/32zaSZX>. Acesso em: 3 nov. 2019.

Como parte de sua variada produção, destacamos o artigo coletivo intitulado “Sustantivo feminino: periferias, lutas, memórias”, na coletânea *Geraciones en movimientos y movimientos generacionales: colectivos, movimientos y comunidades en resistencias* (publicado em 2019 pela Biblioteca Clacso, com acesso livre e gratuito)<sup>8</sup>, organizada pela colombiana Patricia Botero Gómez, com colaboração da argentina Alicia Itatí Palermo e da brasileira Rita de Cássia Alves de Oliveira. Em seu capítulo, escrito em 2017, as autoras apresentam o Coletivo<sup>9</sup>:

<sup>9</sup> Artigo assinado coletivamente por Danielle Regina de Oliveira, Izabela Machado Alves de Lima, Alessandra Kelly Tavares de Oliveira, Jenyffer Silva do Nascimento, Dayse Pereira de Oliveira, Ana Claudia Folha da Cruz, Aline do Nascimento Aguiar, Beatriz Oliveira de Sousa, Olíria Ribeiro Costa, Juliana Santos da Silva, Michele Rodrigues de Mesquita, Danielle da Silva Braga, Carolina Tiemi Takiya Teixeira, Anabela Gonçalves, Arailda Carlos Aguiar do Vale, Mariana de Brito, Rita Maria Santa Rita Carneiro, Patricia Tirola, Silvana Martins Costa, Gabriela Miranda Nogueira (integrantes do Fala Guerreira).

O Coletivo Fala Guerreira objetiva colaborar com o empoderamento e fortalecimento da rede das mulheres de periferia tendo em vista a desconstrução dos padrões culturais de classe, raça e gênero, pois uma rede fortalecida é capaz de pautar as mídias e políticas sociais. Para isso, investimos em processos criativos e artísticos para a construção de um feminismo popular/periférico em diálogo com nossa juventude preta, indígena, pobre. O feminismo hegemônico invisibiliza, quando não inferioriza, as mulheres de periferia não reconhecendo nossos repertórios, lutas e necessidades. (OLIVEIRA et al., 2019: 93)

<sup>10</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2NCmZ4l> (Facebook); <http://bit.ly/2NHetAV> (*site*). Acesso em: 3 nov. 2019.

O coletivo Nós, Mulheres da Periferia<sup>10</sup>, originado em 2012 e fundado em 2014, é descrito no Facebook como uma “empresa de mídia/notícias” e definido como “um projeto idealizado por mulheres que conhecem e vivenciam o universo feminino de comunidades e bairros da periferia de São Paulo e imediações”. Entre seus objetivos, pretende:

Informar e divulgar ações, criar um canal de diálogo sobre mulheres da periferia e colocar esse tema em discussão. Dar visibilidade, produzir conhecimento, reunir histórias e experiências. Além de fomentar conteúdo em outros veículos e incidência política. Cotas, gênero, periferia, território, arte, feminismo, moda, divulgação de eventos. (NÓS, MULHERES DA PERIFERIA, 2014)

<sup>11</sup> Disponível em: <http://bit.ly/34Wa2rY> (Facebook). Acesso em: 3 nov. 2019.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://bit.ly/2X6Fwc4> (Facebook); <https://bit.ly/2KftCaO> (site) e presente em outras redes sociais. Acesso em: 3 nov. 2019.

<sup>13</sup> Em anos recentes, publicações no segmento de revistas *femininas* foram se consolidando como revistas *feministas*, voltadas para diferentes grupos de mulheres e procurando abarcar sua diversidade. Dentre elas, destacamos a *Revista AzMina* (com 135 mil seguidoras/es no Facebook, definida como uma “empresa de mídia/notícias” e uma “organização sem fins lucrativos”), lançada com forte atuação na produção jornalística e audiovisual ativista voltada para mulheres. Tratando de pautas pouco usuais nas mídias e nas publicações voltadas para jovens, e editando-as de modo original, a revista tem se valido de financiamentos coletivos e campanhas para sua sustentação e é composta, em sua equipe, por jornalistas profissionais, muitas delas com experiência em outras áreas, colocando-se no campo do jornalismo independente. Essa é outra distinção referente à *Capitolina*, que justifica sua inserção na amostragem não apenas por se definir como um “coletivo”, mas por não ser editada por profissionais (ao menos não no sentido de uma formação especializada, ainda que os modos de fazer e as técnicas utilizadas sejam muito próximos da produção jornalística). Essa oscilação entre *amador* e *profissional* como parte das definições dos coletivos foi explorada em artigo anterior (SOARES, 2019b). Disponível em: <http://bit.ly/2NE82Yg> (Facebook); <http://bit.ly/2X5gha8> (site). Acesso em: 3 nov. 2019.

Definindo-se como formado por jornalistas moradoras de diferentes regiões periféricas da cidade de São Paulo, o grupo produz conteúdos em várias plataformas de comunicação na perspectiva das mulheres e na interseção entre gênero, raça, classe e território. Na página do Facebook, o coletivo conta com 30.423 seguidoras/es e divulga grande quantidade de publicações próprias e de outros grupos, caracterizando-se como um espaço singular por enfatizar a produção comunicacional e midiática nas interfaces entre os gêneros audiovisuais jornalísticos.

Com ênfase na produção seriada audiovisual para mídias digitais, o Nossa História Invisível<sup>11</sup> conta com 5.648 seguidoras/as no Facebook (definido sob a rubrica “cinema”) e realiza, principalmente, a produção de webséries retratando mulheres negras de diferentes vivências e experiências pessoais e profissionais, com incentivo do programa Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) e da Prefeitura de São Paulo. A primeira temporada da série foi feita em 2018, contando a história de dez mulheres negras que, nas palavras das realizadoras, têm vidas “marcadas por outros tipos de opressão além do racismo e do machismo” (NOSSA HISTÓRIA INVISÍVEL, 2017). A segunda temporada, produzida por Agnis Freitas, Camila Izidio, Carol Rocha e Karoline Maia, foi finalizada em 2019 e conta a história de artistas negras em seus processos criativos. A realização de oficinas, rodas de conversa e cursos motivados pela série ou temas correlatos é uma das marcas do grupo, que promove debates em diversos lugares, interferindo não apenas nos processos de produção, mas também na circulação e garantia de acesso a obras audiovisuais para públicos muitas vezes distantes das salas de cinema na cidade.

Dos coletivos trazidos no quadro, o *Capitolina*<sup>12</sup>, “revista on-line independente para garotas adolescentes” (CAPITOLINA, 2015), apresenta uma característica bastante particular, primeiramente por ser definido como uma “revista” voltada para leitoras mulheres (inserindo-se no gênero mais estendido das “revistas femininas”), dirigindo-se a meninas adolescentes e apresentando um discurso assumidamente feminista<sup>13</sup>. Em um mercado bastante competitivo e por vezes saturado, *Capitolina* acrescenta um diferencial nesse nicho específico. No Facebook, em que está indexada como “revista”, a página conta com 48.582 seguidoras/es, mas é no site da revista que as atividades são mais significativas, pois se trata de publicação regular on-line. A relação com o mercado editorial é bastante forte, não apenas na divulgação de livros, mas na publicação de coletâneas próprias a partir das edições da revista. Criada em 2014 (primeiro ano disponibilizado em seu site) e em sua edição de número 48 (de junho de 2019), *Capitolina* assim se define em suas páginas virtuais:

A *Capitolina* é uma revista on-line independente para garotas adolescentes. Criada por jovens que sentiram falta de ter suas experiências representadas na mídia para este público, a revista tem a intenção de estabelecer um diálogo honesto com as leitoras, sendo acessível e interessante de forma inclusiva, sem restrições de classe social, raça, orientação sexual, aparência física, ou qualquer outra forma de interesse. Misturando todas as formas de artes e discussões sobre os mais variados assuntos para que as mais variadas garotas consigam se encontrar na revista. Nossa intenção é representar todas as jovens, especialmente as que se sentem excluídas pelos moldes tradicionais da adolescência, mostrando que elas têm espaço para crescerem da forma que são. (Ibid.)

Editada de modo colaborativo, a revista traz forte tom político e alto grau de engajamento com suas leitoras, caracterizando-se como ativismo virtual

centrado em formato textual, o que a distingue de outros coletivos – não apenas audiovisuais, mas daqueles reconhecidos como jornalísticos. Ainda que o verbal seja concebido de modo expandido, se mesclando a formas visuais e audiovisuais, e agregando características dos meios digitais on-line tais como imersão, interatividade, não linearidade e multimídia, a definição de “revista”, agregando todos os elementos próprios da linguagem digital voltada para jovens, insere a publicação em um gênero narrativo mais tradicional e, ao mesmo tempo, atesta suas possibilidades de renovação:

Além disso, buscamos mostrar para nossas leitoras as belezas de suas próprias vidas, ao contrário de criar um mundo aspiracional. Para nós, é imprescindível que as garotas vejam suas realidades como algo que deve ser apropriado, ao invés de negado. Assim, a *Capitolina* tem como um dos intuitos mostrar às suas leitoras que as dificuldades pelas quais elas passam são válidas e também possíveis de se resolver sem a necessidade de recorrer a um mundo fictício. E que, apesar de seus problemas, o mundo em que vivem é, sim, um lugar fantástico. A cada mês, nossas matérias principais se adequam a um tema escolhido por nós. Além disso, temos colunas diárias sobre as mais diversas áreas de interesse. Nosso conteúdo é todo escrito e ilustrado por quase um batalhão de talentosas colaboradoras, e inclui também quadrinhos, ensaios fotográficos e produção literária. (CAPITOLINA, 2015)

Após traçarmos um breve panorama dos coletivos de comunicação de mulheres, nos deteremos em dois deles para apontar algumas recorrências e ressonâncias por meio daquilo que compartilham e de suas peculiaridades. Para esse trajeto, selecionamos dois grupos: Nós, Mulheres da Periferia e *Revista Capitolina*, e nos dedicaremos a um debate trazido por ambos: a questão LGBT+, especialmente a relacionada às mulheres.

### **Nós, Mulheres da Periferia e Revista Capitolina: nas bordas da comunicação**

Além da confluência quanto ao tema, consideramos esses os coletivos mais representativos de nossa amostra por quatro razões: 1) cada um deles se insere predominantemente, mas não exclusivamente, em uma das vertentes de comunicação escolhidas, a saber, o audiovisual e o jornalismo, voltadas para público jovem; 2) em suas áreas de atuação, recorrem a estratégias e recursos semelhantes nas páginas do Facebook (utilizado como plataforma de divulgação e contato com o público) e na configuração de seus *sites* (importantes como plataformas de agregação e publicação de seus conteúdos completos), além de trabalharem com linguagem híbrida em termos verbais, visuais e audiovisuais; 3) ambos têm uma quantidade expressiva de seguidores no Facebook, localizada em uma faixa numérica semelhante (entre 30 mil e 50 mil), além de produção atualizada e constante; 4) o recorte de gênero e etnia (ainda que esta não seja tema específico da *Capitolina*), o engajamento social, o posicionamento político, a produção de conteúdos originais de forma colaborativa e a convergência na concepção de seus projetos aproximam os dois coletivos.

A despeito das semelhanças, notamos diferenciações importantes não apenas em termos dos públicos para os quais se voltam, mas relacionadas a seus lugares de produção e recepção. As variáveis de território, classe e geração, além daquelas de gênero e etnia, atestam essas especificidades. O coletivo Nós, Mulheres da Periferia tem recorte territorial, mas forte atuação presencial; o *Revista Capitolina* se caracteriza pelo ativismo virtual e, como colocado pelo próprio grupo, mais voltado para meninas de classe média, ainda que as leitoras das periferias não estejam excluídas de suas pautas. Em termos geracionais, o primeiro aborda questões intergeracionais e propõe, com suas entrevistadas e personagens, essa variedade etária, o que se reflete nos pontos de vista apresentados; *Capitolina*, por sua vez, se volta exclusivamente para adolescentes e jovens mulheres, privilegiadas em seus temas. As formas de financiamento, organização, estrutura de trabalho e

consolidação dos *sites* e páginas on-line carregam diferenças significativas, mas que não farão parte do escopo do artigo, podendo ser considerados em outras análises.

<sup>14</sup> Para outras aproximações ao tema, a comunicação “O mal-estar na representação: das identidades ao reconhecimento”, de Rosana L. Soares e Thiago S. Venanzoni, divulgada em forma de *podcast* pelo grupo de pesquisa MidiAto, busca definir as fronteiras entre esses modos de produção jornalística. Disponível em: <http://bit.ly/2CD8xms>. Acesso em: 3 nov. 2019.

Entre o jornalismo periférico e o jornalismo alternativo<sup>14</sup>, portanto, vemos dois exemplos potentes de como realizar produções de inegável qualidade formal e densidade temática, além de propor inovações estéticas, estilísticas e narrativas. Ambos são considerados autônomos em relação às mídias corporativas, mas estão alinhados com o ideário do jornalismo enquanto instituição social e eticamente comprometida com critérios e regulações dessa prática. Para além dos conteúdos, um interessante desafio é enfrentado por esses dois coletivos: evocar as premissas do jornalismo profissional no que ele tem de rigoroso e preciso em seus processos editoriais (evitando o jornalismo apressado das redes sociais ou a proliferação de notícias falsas) e demonstrar, com seu fazer, as urgentes e necessárias reinvenções desse gênero.

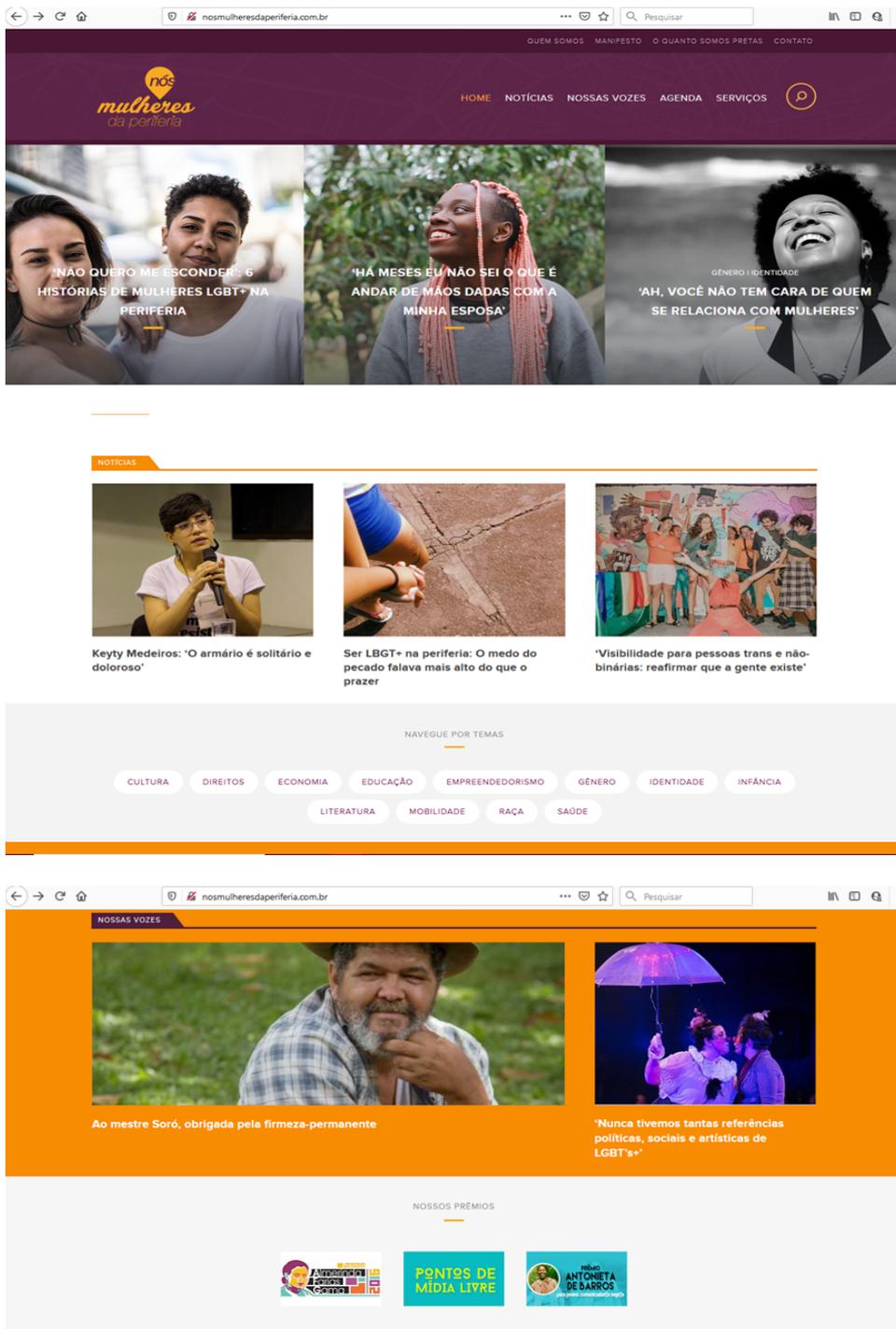
Em suas singularidades, tanto o coletivo Nós, Mulheres da Periferia como a *Revista Capitolina* tematizam e figurativizam, em mídias digitais, as múltiplas facetas do debate LGBT+ por meio de textos e imagens. No alto da página inicial do primeiro coletivo, percebemos as fotos de mulheres em primeiro plano, com as seguintes chamadas colocadas entre aspas, recurso característico do grupo: “‘Não quero me esconder’: 6 histórias de mulheres LGBT+ na periferia”; “Há meses eu não sei o que é andar de mãos dadas com minha esposa”; “Ah, você não tem cara de quem se relaciona com mulheres” (NÓS, MULHERES DA PERIFERIA, 2014). Sob a rubrica gênero/identidade, as fotos dividem a página com as outras matérias sobre o tema, e cada uma delas leva a outras páginas, das quais destacamos a primeira, em que temos um resumo da reportagem e das personagens entrevistadas: Luana Marcos, Angélica Müller, Keyty Medeiros, Isabella Oliveira, Luciene Pereira e Bianca Silva. As leitoras (e leitores) são convidadas a conhecer e se inspirar nos depoimentos em que, segundo o texto, as mulheres “falaram sobre visibilidade, amor, trabalho e direitos” (Ibid.).

Ainda nessa página, lemos a indicação de que o trabalho foi realizado por Bianca Pedrina, Jéssica Moreira, Lívia Lima, Mayara Penina, Regiany Silva e Semayat Oliveira em outubro de 2019, e que a reportagem faz parte de um projeto idealizado pelos coletivos Alma Preta, Casa no Meio do Mundo, Desenrola e não me Enrola, Historiorama, Imargem, Periferia em Movimento, TV Grajaú/SP, DiCampana Foto Coletivo e Nós, Mulheres da Periferia, como parte do projeto #NoCentroDaPauta e apoio da Fundação Tide Setubal, que colabora com a Rede Jornalistas das Periferias<sup>15</sup>. Os coletivos citados integram essa Rede com outros grupos e já desenvolveram algumas ações, entre elas as sabatinas “Periferias Convidam”, com candidatos à Prefeitura de São Paulo em 2016, e o “Virada Comunicação”, em 2017, sobre problemas e perspectivas nas periferias.

Por meio de dados e informações de contexto mais amplo, a reportagem pergunta sobre as experiências cotidianas de mulheres LGBT+ que circulam em “territórios periféricos” ou nas “bordas da cidade”, relatando suas vivências e dilemas. A apresentação destaca os números relativos à violência praticada contra essas mulheres e, de modo particular, àquela sofrida pelas mulheres LGBT+ das periferias. Os números dos relatórios citados atestam, ainda, o aumento dos casos de óbito e outras formas de agressão contra pessoas LGBT+.

Nos depoimentos, ouvimos as entrevistadas relatarem situações cotidianas de enfrentamento de estigmas e preconceitos, bem como de estereótipos arraigados no senso comum, não sem sofrimento estampado em suas falas, narradas em primeira pessoa, apontando para a ausência de compreensão ou acolhimento em suas próprias famílias e, ainda mais, no entorno social, como se a urgência de necessidades materiais deixasse em segundo plano aquelas de ordem subjetiva.

<sup>15</sup> Disponível em: <http://bit.ly/2XcqJNc>. Acesso em: 4 nov. 2019.



Figuras 1, 2, 3: Página inicial com destaque para a temática LGBT+

<sup>16</sup> Disponível em: <http://bit.ly/2NHetAV>. Acesso em: 3 nov. 2019.

Fonte: Nós, Mulheres da Periferia<sup>16</sup>

Sem nos demorarmos nos relatos, gostaríamos de apresentar as seis personagens que compõem a reportagem pela diversidade de mulheres LGBT+ por elas representadas em territórios periféricos. A primeira das entrevistadas, a atriz e palhaça Angélica Müller, é moradora de Perus e participou do Festival Latino-Americano de Circo LGBTQI+ em Montevideu (Uruguai), mas mostra algo preocupante em curso no Brasil:

O que estamos vivendo no Brasil é algo perigosíssimo e preocupante, nossos irmãos e irmãs estão morrendo e perdemos direitos a cada dia, porém, simultaneamente, vejo em nós uma força que nunca houve na história deste país, nunca nos afirmamos tanto, nunca tivemos tantas referências políticas, sociais e artísticas de LGBTs, mulheres, negros e periféricos. (NÓS, MULHERES DA PERIFERIA, 2019d)

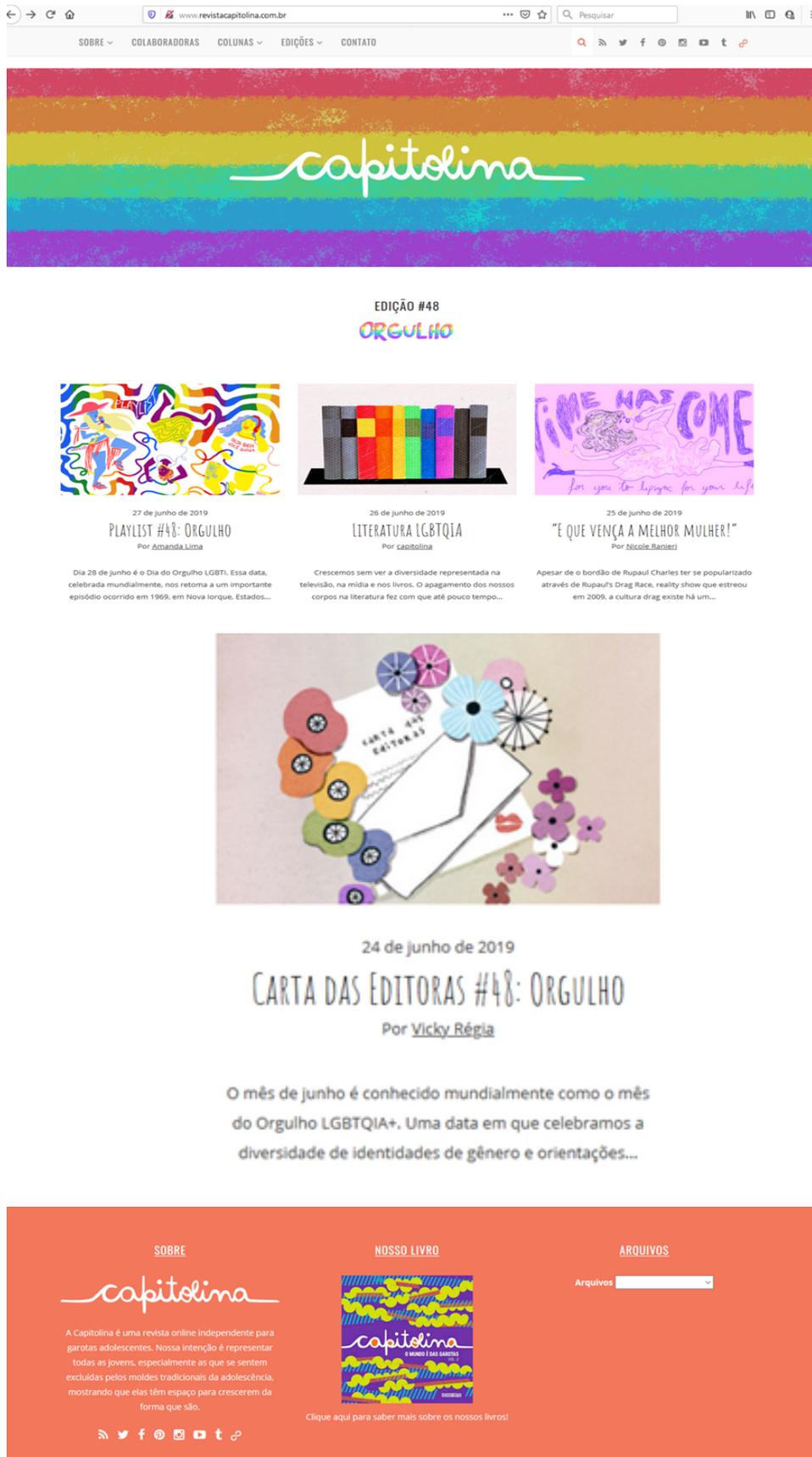
Keyty Medeiros, de 26 anos, jornalista, bissexual e moradora da zona sul de São Paulo, relata algo ainda pouco abordado: a dificuldade de, nesses espaços urbanos, assumir sua sexualidade e ser respeitada, transparecendo, em suas palavras, um peso constante em que o simples afastamento geográfico não basta para resolver o problema: “O armário é solitário e doloroso. Eu cansei. Não quero mais entrar e sair do armário sempre que entrar e sair de casa, nem dar explicações segurando minhas próprias chaves nas mãos” (Id., 2019c). No terceiro depoimento, a entrevistada é Isabella Oliveira, de 19 anos, fotógrafa, moradora da zona norte de São Paulo. Ela relata sentir medo de assumir sua sexualidade ao ver o aumento dos casos de agressões e violências contra pessoas LGBTQ+ em inúmeras cidades do país: “Há meses eu não sei o que é andar de mãos dadas com a minha esposa, ou conhecer alguém e dizer que ela é minha mulher. Tudo isso por medo, medo das pessoas do governo e por aí vai” (Id., 2019b).

Luana Marcos Uchôa Nascimento, integrante da Coletiva Travas da Zona Sul, que atua em saraus e festas, tem 28 anos e mora no extremo sul do Grajaú. Luana se apresenta como artista plástico e produtor cultural e, em seu depoimento, ressalta que, entre outras identidades, se assumir como “trans” carrega inúmeros estereótipos em relação a esse lugar social, cercado de expectativas e, muitas vezes, visto como homogêneo: “A gente quer dar visibilidade para pessoas e artistas trans, não-binárias, LGBTQs e reafirmar que a gente existe, que estamos aqui desde sempre e que estamos ocupando mais espaços” (Id., 2019f), afirma. O mesmo é percebido no perfil de Bianca Silva, jornalista de 20 anos, moradora da zona leste de São Paulo: “Mas, hoje, ser mulher vinda da periferia e integrante da comunidade LGBTQIA+, é ser desafiada todos os dias a continuar pelo que se acredita ou se render ao que dizem estar fadado no estereótipo criado há muito tempo” (NÓS, MULHERES DA PERIFERIA, 2019e).

Os estereótipos sociais impostos por outros grupos, considerados normativos, ou mesmo pelas minorias sociais a que pertencem impõem inúmeros desafios a pessoas LGBTQ+, muitas vezes com poucas chances de expressar suas identidades de gênero. A desconstrução, portanto, de estigmas e estereótipos geradores dos mais variados preconceitos faz parte do ativismo daqueles que pretendem encontrar legitimidade social por meio de uma visibilidade pública ativa<sup>17</sup>. A última mulher entrevistada, Luciene Pereira José da Costa, moradora da região metropolitana de São Paulo, ouviu muitas vezes: “Ah, você não tem cara de quem se relaciona com mulheres” (Id., 2019a), como se isso fosse uma marca aparente em seu corpo e passível de julgamento pelos outros. Declarando-se feminista e não monogâmica, criada por uma família de mulheres, sua fala sintetiza o que vemos nesses relatos publicados em destaque na página do Nós, Mulheres da Periferia – muitas mulheres, no plural, e, por que não dizer, muitas periferias: “É resistir dia após dia, é lutar e perceber quanto você é importante, independente de quanto você é apontada e julgada, pelo patriarcado, pelo machismo, e por tudo isso que é a nossa sociedade. Ser uma mulher preta, LGBTQ, na periferia é resistência todos os dias” (Ibid.).

Em junho de 2019, mês do orgulho LGBTQ+, a *Revista Capitolina* também lançou um especial sobre o tema, que se encontra em destaque em sua página inicial, como mostrado nas Figuras 4, 5, 6 e 7.

<sup>17</sup> Para uma primeira aproximação a esses conceitos, duas entrevistas de Jacqueline Teixeira oferecem aportes importantes: <http://bit.ly/370RNTM> (YouTube); <http://bit.ly/34SCMBN> (podcast Nós, Mulheres Negras). Acesso em: 5 nov. 2019.



Figuras 4, 5, 6, 7: Página inicial com destaque para a temática LGBT+  
Fonte: Capitolina (2015)

No editorial que acompanha a edição 48 da Revista Capitolina, uma carta apresenta as intenções dos textos nela reunidos, assinada pelas jovens autoras que assim se descrevem: “A Capitolina é uma revista online para garotas adolescentes, que procura ser acessível e inclusiva, abrindo um diálogo com as leitoras. Somos MUITAS garotas, de idades variadas e de lugares variados, divididas em várias áreas e funções” (CAPITOLINA, 2015).



Figuras 8 e 9: página com editorial sobre temática LGBT+

Fonte: Capitolina (2019)

O tom posicionado e engajado, pouco comum no jornalismo tradicional, reafirma a linha editorial da revista, denunciando mecanismos de coerção e opressão social, defendendo abertamente a causa LGBT+ e assegurando o compromisso da publicação com questões políticas e sociais muitas vezes ausentes nas mídias. Falando para mulheres, mas não apenas sobre elas, as reportagens abordam aspectos multifacetados.

Dirigindo-se às leitoras, as editoras são enfáticas na afirmação do direito à diferença e no combate à marginalização e discriminação da população LGBTQIA+. Por meio de uma *playlist*, divulgada na plataforma de música Spotify, a revista traz vinte músicas que tematizam a questão da liberdade afetiva e amorosa; uma reportagem com sugestões de oito livros com histórias de pessoas não heterossexuais ou não cisgêneras, referindo-se ao conceito de representatividade também na literatura; e uma matéria assinada sobre a cultura *drag* e sua popularização nas mídias, explicando as origens, os desdobramentos, as principais figuras públicas e as leituras de outras reportagens sobre o tema. Em linguagem simples, direta e informal voltada para público jovem, os textos trazem muitos *links* e citações em suas páginas, permitindo às leitoras/es explorarem outros aspectos dos conteúdos, terem um primeiro contato com os assuntos e aprofundarem seus conhecimentos nos tópicos que mais interessarem a elas/es.

Ao observar essas obras multimidiáticas, percebemos distinções de ênfases, posicionamentos, estilos e formas entre as mídias tradicionais, o jornalismo independente e as produções periféricas – em que as *periferias* podem se referir tanto às bordas da sociedade como àquelas do próprio jornalismo em termos da organização de seus processos de criação, bem como na relação estabelecida com o público em seus locais de circulação. Os coletivos de comunicação audiovisual e jornalística, na sua variedade, promovem rupturas em vários âmbitos. Após percorrer algumas de suas contribuições, voltamos às premissas do artigo para delas derivar breves considerações.

### Ao redor das margens: identidades, subjetividades, reconhecimento

Depois de apresentar as produções dos coletivos, retornamos para aspectos mais gerais dessas narrativas, constituídas por inúmeros hibridismos e pela reiteração das complexas tramas da representação. Sublinhando os “novos realismos” (SOARES, 2019a) inscritos em suas imagens e os modos de construção de identidades e subjetividades das/os jovens nelas retratados, ressaltamos as assimetrias na articulação dos discursos midiáticos sob dois vieses – aquele que atribui maior grau de reversibilidade entre narradores e sujeitos narrados e aquele que, ao contrário, oferece menor *espaço* para essa troca de posições<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Para essa questão, ver artigo sobre as relações entre produção musical e periferias urbanas na cidade de São Paulo em diferentes momentos históricos: “Se nos anos iniciais o olhar sobre a periferia situava-se em um ponto de vista exterior a ela, tendo como narrador um sujeito que olha de longe os seus habitantes e estabelece uma separação entre ‘eles’ e ‘nós’, um ‘lá’ e um ‘aqui’, no momento seguinte a enunciação se aproxima desses sujeitos periféricos” (VICENTE; SOARES, 2019: 318).

Aos nos voltarmos à crítica cultural da mídia (SILVA; SOARES, 2013, 2019); à distinção entre mídias corporativas ou alternativas e aos diversos agente sociais nelas presentes; à investigação dos conceitos de identidade, representação, visibilidade e reconhecimento; aos aportes advindos dos estudos culturais, incluindo as noções de subalternidade, dominação e vulnerabilidade social; à temática da alteridade em sua relação com o estabelecimento de uma voz própria de sujeitos comumente silenciados, marginalizados ou excluídos dos discursos dominantes e de suas formas de representação, indagamo-nos sobre possíveis *visibilidades periféricas* encenadas nessas narrativas midiáticas, permeadas por embates discursivos.

Nesse sentido, novos parâmetros se colocam: concebendo as políticas da representação enquanto políticas de identidades e subjetividades (HALL, 2003), não podemos perder de vista questões que dizem respeito ao campo social. Seja em processos mais individuais (voltados a cada sujeito) ou mais participativos (voltados aos grupos), é preciso equilibrar demandas que enfatizam as diferenças e seu direito à representação, e aquelas que ressaltam a igualdade de direitos e a dimensão coletiva, para que não sejam gestadas novas formas de segregação. Entre o mesmo e o outro, os iguais e os diferentes, o eu e o eles, cada um – e todos nós – estamos implicados, simultaneamente, em processos de autoafirmação e de abertura à dimensão política das mudanças históricas.

Finalmente, abordamos as diferenças cada vez mais marcantes entre produções audiovisuais hegemônicas (feitas por conglomerados empresariais privados) ou contra-hegemônicas (feitas por grupos independentes, sejam eles profissionais ou amadores). No artigo, valorizamos não a reiteração de estigmas, estereótipos e preconceitos, mas suas subversões, que não necessariamente se encontram na mídia dominante e, muitas vezes, estão presentes na intensa e crescente produção realizada *periféricamente*. Nos coletivos constituídos por jovens de diversas minorias sociais (mulheres, negros, indígenas, migrantes, refugiados, entre outros), situados nas bordas geográficas e simbólicas das cidades, vemos surgirem narrativas que sinalizam trajetos alternativos e engendram novos imaginários possíveis.

### Referências

BLOGUEIRAS NEGRAS. *A equipe*. São Paulo, [S. l.], [20-?]. Disponível em: <http://bit.ly/2NYIKLH>. Acesso em: 3 nov. 2019.

BORELLI, S. H. S. *et al. Jovens urbanos: políticas públicas, ações culturais, políticas e comunicacionais em São Paulo*. Relatório de pesquisa. São Paulo: PUC, 2018.

CAPITOLINA. *Sobre a Capitolina*. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2O47Fwd>. Acesso em 3 nov. 2019.

CAPITOLINA. *Carta das editoras #48: orgulho*. São Paulo, 2019. Disponível em: <http://bit.ly/2O3UAmQ>. Acesso em 3 nov. 2019.

COLETIVO VERMELHA. *Quem somos*. [S. l.], [20-?]. Disponível em: <https://bit.ly/36OteJX>. Acesso em: 3 nov. 2019.

EMPODERADAS. *Sobre*. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2Q3XBWO>. Acesso em: 3 nov. 2019.

FALA GUERREIRA. *Sobre o Fala Guerreira: mulheres e mídias na Quebrada*. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/32yXWmR>. Acesso em: 3 nov. 2019.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília, DF: UnB, 2001.

GOFFMAN, I. *Estigma*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MAZZARA, B. M. *Estereotipos y prejuicios*. Madri: Acento Editorial, 1999.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Missão*. São Paulo, 2014. Facebook: [nosmulheresdaperiferia/](https://bit.ly/34ScY8R). Disponível em: <https://bit.ly/34ScY8R>. Acesso em: 3 nov. 2019.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. "Ah, você não tem cara de quem se relaciona com mulheres". São Paulo, 2019a. Disponível em: <http://bit.ly/34ZBfdj>. Acesso em: 4 nov. 2019.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Há meses não sei o que é andar de mãos dadas com a minha esposa*. São Paulo, 2019b. Disponível em: <http://bit.ly/36RBGbc>. Acesso em: 4 nov. 2019.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Keyty Medeiros: "O armário é solitário e doloroso"*. São Paulo, 2019c. Disponível em: <http://bit.ly/2Q886bE>. Acesso em: 4 nov. 2019.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Nunca tivemos tantas referências políticas, sociais e artísticas de LGBT's+*. São Paulo, 2019d. Disponível em: <http://bit.ly/2KcuzAj>. Acesso em: 4 nov. 2019.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Ser LBGT+ na periferia: o medo do pecado falava mais alto do que o prazer*. São Paulo, 2019e. Disponível em: <http://bit.ly/2X8erFh>. Acesso em: 4 nov. 2019.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Visibilidade para pessoas trans e não-binárias: reafirmar que a gente existe*. São Paulo, 2019f. Disponível em: <http://bit.ly/2O56kVV>. Acesso em: 14 nov. 2019.

NOSSA HISTÓRIA INVISÍVEL. *Sobre*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2CIhcDP>. Acesso em: 3 nov. 2019.

NUNES, C. Quem somos. *Blogueiras Negras*, [S. l.], [20-?]. Disponível em: <https://bit.ly/2Q42K17>. Acesso em: 3 nov. 2019.

OLIVEIRA, D. R. *et al.* Sustantivo femenino: periferias, luchas, memórias. In: BOTERO GÓMEZ, P.; ITATÍ PALERMO, A.; ALVES DE OLIVEIRA, R (org.). *Generaciones en movimientos y movimientos generacionales: colectivos, movimientos y comunidades en resistencias*. Manizales: Biblioteca Clacso, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2KcgnHB>. Acesso em: 3 nov. 2019.

RODOWICK, D. N. *Audiovisual culture and interdisciplinary knowledge*. Digital essay. Program in Film Studies. Rochester: University of Rochester, 1994. Disponível em: <https://at.virginia.edu/2Qvp1ow>. Acesso em: 15 nov. 2019.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, 2013.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Revista Rumores*, v. 14, n. 26, 2019. No prelo.

SOARES, R. L. Culturas juvenis e estigmas sociais: entre reconhecimento e resistência. In: COELHO, C. N. P.; SOARES, R. L. (org.). *Produtos midiáticos, práticas culturais e resistências*. São Paulo: Cásper Líbero, 2019a.

SOARES, R. L. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda, 2019b.

VICENTE, E.; SOARES, R. L. São Paulo na canção: notas para uma geografia musical da metrópole. In: ROZESTRATEN, A.; BECCARI, M.; ALMEIDA, R. (org.). *Imaginários intempestivos: arquitetura, design, arte & educação*. São Paulo: FEUSP, 2019.

# Seriam as *fake news* mais eficazes para campanhas de direita? – uma hipótese a partir das eleições de 2018 no Brasil<sup>1</sup>

## Eugênio Bucci

Professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Membro do Conselho Científico-Cultural do Instituto de Estudos Avançados da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), do Conselho Administrativo do Colégio Santa Cruz de São Paulo, do Conselho Consultivo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e do Conselho Editorial da revista *Pesquisa Fapesp*.

E-mail: eugenioBUCCI@uol.com.br

**Resumo:** A campanha presidencial brasileira de 2018 mostrou forte desgaste de imagem da política tradicional (partidos e políticos). Trouxe evidências – que já tinham sido observadas nos Estados Unidos – de que os seguidores da extrema-direita seriam mais propensos a propagar notícias fraudulentas nas redes sociais. O presente artigo revisita várias pesquisas sobre as eleições de 2018 no Brasil e as de 2016 nos Estados Unidos e anota que, ao menos pelos dados disponíveis, o populismo de viés conservador (de direita) dá sinais de ser mais eficaz no uso das *fake news*, tirando mais vantagens da ruptura entre o debate político e aquilo a que Hannah Arendt deu o nome de “verdade factual”. Resta saber, a partir de agora, se novos estudos confirmarão a maior aptidão do conservadorismo político para o uso das notícias fraudulentas e quais consequências sobrevirão para a ordem democrática.

**Palavras-chave:** Campanha Eleitoral Brasileira (2018); Pós-verdade; Redes Sociais; Verdade Factual; *Fake News*.

**Would fake news be more efficient to right-wing campaigns? – a hypothesis from the elections of 2018 in Brazil**

**Abstract:** The Brazilian presidential campaign of 2018 showed a strong wastage of the image of traditional politics (parties and politicians). It brought evidences – which had already been observed in the United States in 2016 – that far-right followers would be more likely to spread fake news on social networks. This article revisits several researches on both 2018 Brazilian elections and 2016 elections in the United States and notes that, at least according to available data, conservative (right-wing) populism shows signs of being more efficient in using fake news, taking advantage of the rupture between political debate and the so-called by Hannah Arendt “factual truth”. It remains to be seen, from now on, whether further studies will confirm the greater aptitude of political conservatism for the use of fraudulent news and what consequences will follow for the democratic order.

**Keywords:** Brazilian Electoral Campaign (2018); Post-truth; Social Networks; Factual Truth; *Fake News*.

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi apresentada na forma de palestra durante a Fapesp Week 2018, na Universidade da Cidade de Nova York, no The City University of New York (Cuny) Graduate Center (de 25 a 28 de novembro de 2018). A palestra foi parte de um painel em 27 de novembro, intitulado “Notícias falsas e mídias sociais em campanhas políticas”.

Participaram da mesa redonda: Carlos Eduardo Lins da Silva (Fapesp), Paulo Sotero (Centro Wilson), Eugênio Bucci (ECA-USP), Rachel Ramirez (Cuny Graduate Center), e Barbara Gray (Craig Newmark Graduate School of Journalism, Cuny).

### Indícios iniciais

Em 2016, os jornais de vários países noticiaram que jovens da Macedônia produziam conteúdos mentirosos para promover a candidatura de Donald Trump. Repórteres foram atrás deles para entender suas razões. Descobriram que eles não tinham predileção pelo candidato republicano dos Estados Unidos e que mal queriam saber de política. Eram apenas comerciantes digitais. Geravam notícias fraudulentas a favor de Trump e contra Hillary Clinton simplesmente porque os eleitores dele eram fregueses mais vorazes que os eleitores dela.

Um desses jovens, o designer Borce Pejcev, explicou à Agência France Press: “Os conservadores eram mais propícios para fazer dinheiro; gostam das teorias da conspiração” (SATURNINO, 2018). Em suma, os jovens macedônios perceberam que as plateias conservadoras consumiam e replicavam mais as *fake news*. Ato contínuo, perceberam que poderiam ganhar dinheiro com isso, e assim foi feito.

Em um estudo publicado em janeiro de 2018, também sobre a campanha de 2016 nos Estados Unidos da América (EUA), pesquisadores baseados em quatro universidades norte-americanas (Exeter, Princeton, Michigan e Washington University em St. Louis) registraram com mais fundamentos a tendência que os macedônios intuíram apenas pelo tino comercial. Num dos trechos do estudo, pode-se ler com clareza:

Nossos dados também indicam que o consumo desses sites [*produtores de notícias falsas*] continua concentrado em um pequeno subgrupo de americanos com fortes preferências por meios ideológicos, especialmente aqueles com as mais conservadoras dietas da mídia. (GUESS et al, 2018: 19, tradução nossa)

Essa percepção foi reforçada por outra pesquisa, esta do Instituto de Internet da Universidade de Oxford (Oxford Internet Institut – OII), divulgada em primeiro de novembro de 2018 (JUNK..., 2018). O OII mostrou que a quantidade de *junk news* (um conjunto que agrega, além das *fake news* propriamente ditas, as mensagens de ódio, ou “discursos de ódio”, e as múltiplas versões de teorias conspiratórias) aumentou consideravelmente entre a campanha de 2016 a de 2018 (as chamadas *midterm elections*) e mostrou que elas fazem mais sucesso com o público de direita. Em 2016, pelas medições realizadas na pesquisa de Oxford, 20% das notícias analisadas eram *junk news*; em 2018, o número subiu para 25%. Além disso, o texto anota que os grupos mais à direita sobrepujam os demais no uso de *junk news*.

Sigamos um pouco mais com os dados da pesquisa do OII. Numa classificação que vai de 0 (nenhuma interação com *junk news*) a 100 (interação apenas com *junk news*), os perfis de extrema direita nas redes sociais tiveram nota 89, a mais alta de todas. A direita tradicional, como o Partido Republicano, ficou com 83. As páginas ligadas a causas classificadas como progressistas – grupos feministas ou defensores do direito ao aborto, por exemplo – receberam nota 49. A esquerda institucional, de oposição a Trump, teve nota 24. Por fim, sites jornalísticos marcaram 20 pontos.

Oxford pesquisou também a campanha brasileira de 2018 – os dados sobre o Brasil se tornaram públicos algumas semanas antes – e mostrou que tanto partidários de Bolsonaro quanto eleitores de Fernando Haddad (candidato do Partido dos Trabalhadores – PT – que ficou em segundo lugar) recorriam às *fake news* e às *junk news*, mas, e isso é particularmente relevante para este artigo, os primeiros se sobressaíam. Segundo Caio Machado, um brasileiro que participou do estudo, “apoiadores do Bolsonaro compartilham notícias falsas em maior amplitude e replicam quase todas as fontes identificadas como falsas” (BULLA, 2018). Ou seja, a diferença entre um polo e outro não estaria na estratégia das duas campanhas (ambas teriam se valido de mentiras), mas na aptidão dos dois

públicos: as audiências mais conservadoras seriam mais propensas, também no Brasil, a espalhar as notícias fraudulentas.

Aqui chegamos ao problema central deste artigo. O senso comum, tanto na sociedade como entre os pesquisadores da comunicação, prestou pouca atenção a essa distinção entre a esquerda e a direita quando se trata do uso de *fake news* no debate político. Parece haver uma percepção de que seriam usos equivalentes, de um lado a outro do espectro ideológico. Aqui reunimos alguns elementos para aprofundar a indagação essencial: e se as *fake news* forem mesmo mais eficazes quando postas a serviço de causas conservadoras ou de extrema-direita? Este artigo, por certo, não dispõe de dados para responder a isso, mas pretende auxiliar na reflexão, lançando alguns esboços de hipótese de trabalho em pesquisa.

Em suma, as eleições presidenciais de 2018 no Brasil trouxeram as primeiras evidências de que os seguidores da extrema-direita são mais propensos a propagar notícias fraudulentas nas redes sociais. Como os pesquisadores das comunicações lidarão com isso a partir de agora?

### Por que e como as fake news funcionam na política

Para entender a eficácia das notícias fraudulentas como ferramenta eleitoral, é preciso levar em conta que elas se espalham mais rapidamente que as notícias verdadeiras. “Parece ser bastante claro que informações falsas superam as informações verdadeiras”, diz Soroush Vosoughi, um cientista de dados do MIT que estudou *fake news* desde 2013. “E isso não é apenas por causa dos robôs. Pode ter algo a ver com a natureza humana” (MEYER, 2018).

Recentemente, a revista *Science* publicou um estudo conduzido por pesquisadores do MIT Media Lab, que vai na mesma direção, mas com dados e conclusões mais abrangentes. Após examinar cerca de 126 mil histórias compartilhadas por aproximadamente 3 milhões de pessoas no Twitter, os pesquisadores atestaram que as notícias falsas tinham uma probabilidade 70% maior de serem compartilhadas do que as verdadeiras (DZIKES, 2018). No Brasil, pode-se inferir, o cenário não diverge. Citemos apenas um exemplo: em 2016, a notícia de que Lula seria preso no dia seguinte sempre explodia quase toda semana na Internet<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> O site *Consultor Jurídico* noticiou uma das medições que foram feitas na época: “Notícias falsas sobre a operação ‘lava jato’ causam maior repercussão dos que as verdadeiras. A constatação foi feita pelo site BuzzFeed, que mediu o engajamento gerado no Facebook por textos verdadeiros ou não sobre a investigação na Petrobras. As interações com as dez notícias falsas mais comentadas chegam a quase 4 milhões, contra 2,7 milhões com o ranking das verdadeiras” (NOTÍCIAS..., 2016).

Mas por que *fake news* são mais velozes? Por que repercutem mais? Os dados indicam que o que faz a diferença não são algoritmos ou tecnologias apenas, mas gente, gente de carne e osso. *Softwares* e estratégias digitais pesam muito, é claro, e permitem manipulações que nunca tinham sido vistas, como foi verificado no caso da Cambridge Analytica (THE CAMBRIDGE..., 2018). Mesmo assim, o fator que parece ser realmente decisivo são pessoas de verdade. Uma das pesquisadoras de Oxford, Nahema Marchal, sublinhou esse ponto:

Esse tipo de notícia de baixa qualidade se espalha rapidamente na rede social, não necessariamente pela atividade de robôs, mas porque é produzida para causar reações emocionais no público – como raiva – o que causa maior compartilhamento. (BULLA, 2018)

Se o fator diferencial são as pessoas, isso pode ser um dos eixos de explicação para a aparente preferência dos públicos simpáticos à extrema direita para o uso de *fake news*. Talvez existam certas particularidades nas organizações e nos círculos de ativistas digitais de perfis conservadores que lancem luzes sobre essa aparente diferença entre esquerda e direita no uso de *fake news*. Aspectos culturais – atinentes à cultura política dos diversos grupos – talvez incidam aí.

Num livro bastante esclarecedor a esse respeito, Jen Schradie, com mestrado em Harvard e PhD pela Universidade da Califórnia em Berkeley, aponta alguns desses aspectos ao pesquisar como o ativismo digital de agrupamentos de direita foi mais

bem sucedido que o ativismo digital de coletivos de esquerda. Em *The Revolution that wasn't: how digital activism favors conservatives* (*A Revolução que não houve: como o ativismo digital favorece os conservadores*, em tradução direta), ela sustenta que as organizações mais à direita têm três vantagens sobre suas rivais: são mais hierarquizadas (têm linhas de comando verticais mais claras), lançaram mão de mais recursos financeiros, e usam mensagens mais simplificadas – que são eficazes para esses públicos. Na conclusão de seu livro a autora anota que, pelo que ela pôde investigar (ela estudou particularmente eleições na Carolina do Norte, EUA), *fake news* para grupos de características muito horizontalizadas e baseados em trabalho voluntário, mais comuns na esquerda, segundo ela, eram menos eficientes. A pesquisadora se refere ao uso da internet em geral, e não apenas às *fake news*. Em mais de uma passagem ela registra que, segundo diversos levantamentos, *fake news* pró-Trump e anti-Hillary Clinton eram compartilhadas numa taxa até três vezes maior do que as notícias verdadeiras (SCHRADIE, 2019).

Isso sugere que, a julgar pelos dados de que dispomos até agora, pessoas mais à direita compartilham mais notícias falsas do que aquelas situadas ao centro ou à esquerda. As razões profundas desse possível comportamento ainda permanecem nas sombras. É preciso investigá-las.

Se as democracias estão se afastando um pouco da verdade factual, das notícias confiáveis, e vêm dando preferência a relatos sensacionalistas e mentirosos, pode ser que se deva mais aos fanatismos de direita do que às exacerbações da esquerda ou à indiferença do centro.

### O caso brasileiro

O resultado das eleições de 2018 no Brasil trouxe mais pistas nessa direção: há fortes indícios de que as *fake news* foram mais eficientes para a campanha de extrema direita do que para qualquer outra. O vencedor do pleito, Jair Messias Bolsonaro, de 63 anos, tem um perfil ideológico representativo das correntes populistas, nacionalistas e hiperconservadoras que vêm despontando em outros países. Para os efeitos deste artigo, pode-se tomá-lo como um homólogo de Donald Trump, que foi objeto dos estudos aqui citados. No discurso da candidatura de Bolsonaro, quatro características centrais corroboram a homologia aqui pretendida:

1. A pregação antipolítica. Em seu discurso, declarava que não seguiria critérios políticos para governar. Essa retórica triunfou, mesmo que contrariasse fatos, já que o candidato fazia pregação antipolítica embora ele próprio fosse parlamentar eleito e reeleito havia trinta anos. Foi eleito vereador no Rio de Janeiro em 1988 e eleito deputado federal pela primeira vez em 1990. Desde então, já exerceu sete mandatos na Câmara dos Deputados.
2. Agressivas posturas anticientíficas. Durante seus trinta anos na Câmara dos Deputados, Jair Bolsonaro subscreveu mais de 170 projetos, mas apenas dois viraram lei. Um deles, que contou com participações de outros 19 deputados, foi o projeto que aprovou a liberação da droga fosfoetanolamina para pessoas portadoras de câncer. Detalhe fundamental: essa substância nunca foi testada em seres humanos e não tinha – nem viria a ter – nenhum efeito medicinal comprovado para o tratamento do câncer (ou para qualquer outro tratamento). Seus riscos não tinham sido testados. Entretanto, graças a uma campanha pseudocientífica nas redes sociais, a droga virou uma mania no Brasil (MARINI, 2018). Em vez esclarecer a opinião pública, um grupo de parlamentares tirou vantagens eleitorais de uma campanha de desinformação que provocou reações irracionais no público que exigia a droga como se fosse um direito e uma poção milagrosa. Bolsonaro era um desses parlamentares.

3. Um terceiro traço do populismo de extrema direita no Brasil é o elogio explícito a torturadores. Em 2016, no dia 17 de abril, quando a Câmara dos Deputados aprovou a instalação do processo de impeachment contra a então presidenta Dilma Rousseff, Bolsonaro, ao declarar o seu voto, elogiou o reconhecido e notório torturador Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, a quem qualificou de “o pavor de Dilma Rousseff”. Dilma, prisioneira política na Ditadura Militar, foi torturada durante o Regime Militar. Por essa declaração, Bolsonaro passou a ser investigado pelo Ministério Público Federal sob a acusação de fazer apologia à tortura (e a tortura é crime no Brasil).

4. Por fim, são incontáveis as declarações preconceituosas contra negros e o grupo LGBT vindas de Jair Bolsonaro durante sua trajetória, bem como vindas de fontes ligadas à sua campanha em 2018. Ele também agrediu verbalmente uma parlamentar, Maria do Rosário (PT-RS), dizendo que só não a estuprava porque ela era feia e “não merecia” (GRAGNANI, 2018; KAISER, 2018). Vários órgãos de imprensa brasileiros e estrangeiros já conferiram que, no portal do Supremo Tribunal Federal, ele passou a aparecer como réu, acusado de injúria e apologia ao estupro.

A postura avessa ao diálogo deveria ser também listada como um traço em comum entre Jair Bolsonaro e outros populistas conservadores no mundo. Ao longo da campanha, Bolsonaro se recusou a debater ideias com seu adversário no segundo turno, Fernando Haddad (PT). É verdade que, tendo sido vítima de um atentado à faca que o levou ao hospital para duas cirurgias, teve de se afastar temporariamente da campanha. Depois, contudo, voltou a participar de longas reuniões com seus apoiadores e deu várias entrevistas a canais de TV, quase sempre com entrevistadores dóceis, aprovados previamente por ele. Mesmo assim, recusou os convites para comparecer a debates. Foi eleito sem que o país conhecesse suas ideias.

O jornal *O Estado de S.Paulo* (2018) apontou esse problema num editorial do dia 28 de outubro de 2018 – o dia posterior à eleição de Bolsonaro. Diz o texto: “O eleitor escolheu Bolsonaro sem ter a mais remota ideia do que ele fará quando estiver na cadeira presidencial”. O título do editorial era “Salto no escuro”.

### **As redes e o WhatsApp em prol de um perfil ultraconservador**

Quando finalmente as urnas foram abertas, no final de outubro de 2018, o resultado das eleições de 2018 desmoralizou partidos, políticos e analistas. Partidos tradicionais e políticos de longa carreira, bastante conhecidos, foram descartados. O vitorioso – embora fosse parlamentar havia 30 anos – despontou como um *outsider*, alguém vindo de fora do universo político, alguém cuja fala condenava a atividade política. Para o seu êxito, as *fake news* foram um instrumento valioso.

O êxito começou nas redes sociais. Sem tempo na propaganda de TV assegurada no horário eleitoral em rádio e televisão pela legislação brasileira, (apenas uns poucos segundos por dia, enquanto outros tinham vários minutos), a campanha de extrema-direita de Jair Bolsonaro partiu para as redes sociais. O candidato também não tinha base partidária forte (por isso não tinha mais que uns poucos segundos no horário eleitoral), mas, nas redes sociais, superou todos os outros. Chegou à marca de 8,7 milhões de seguidores no Facebook e 2,37 milhões no Twitter. Fernando Haddad, que foi para o segundo turno e ficou em segundo lugar, teve 1,7 milhões de seguidores no Facebook e 1,03 milhões no Twitter.

O dado inusitado da campanha de Bolsonaro foi o uso intensivo do WhatsApp. Embora não seja tecnicamente e juridicamente considerado uma rede social –

pois se trata de uma plataforma para montar redes privadas, fechadas, de comunicação –, o aplicativo acabou tendo no Brasil o efeito de uma imensa rede social<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Um dos coordenadores dessa campanha, Thiago Turetti, 34 anos, comandou uma força-tarefa pró-Bolsonaro. “Ao todo, somos 72 líderes. Cada um liderando outros grupos”. Um grupo de WhatsApp reúne os 72 cabeças do movimento. Há outros para cada estado e para conversas com jovens. “É como uma pirâmide”, disse Turetti. (POMPEU, 2018).

Isso tornou muito mais difíceis as análises, as pesquisas e os estudos do fluxo de informações durante a campanha, uma vez que o WhatsApp, sendo fechado, é protegido pelo sigilo de correspondência. Não é possível monitorar suas mensagens como no Twitter ou no Facebook. Mesmo assim, os observadores mais atentos notaram e registraram o peso que teve o aplicativo na campanha de Jair Bolsonaro. Laura Chinchilla, a chefe da missão da Organização de Estados Americanos (OEA), que esteve no Brasil com o encargo de observar o processo eleitoral, declarou que o uso de *fake news* pelo WhatsApp com o objetivo de interferir na eleição brasileira pode ter sido um fenômeno sem precedentes no mundo (DIAS, 2018).

Outra pesquisa, esta do Instituto Datafolha, divulgada no dia 2 de outubro, mostrou que seis em cada dez eleitores de Bolsonaro se informavam pelo WhatsApp, enquanto, entre os eleitores de Fernando Haddad, o número caía para 38% (ou quase quatro em cada dez) (DATAFOLHA..., 2018).

Por fim, no dia 26 de outubro, o site Congresso em Foco noticiou que as agências de *fact checking* Lupa e Aos Fatos e o projeto “Fato ou Fake”, do Grupo Globo, tinham desmentido, desde o início da campanha, um total de 123 notícias fraudulentas muito compartilhadas. Dessas, 104 eram contra Haddad e o PT, e apenas 19 eram prejudiciais a Bolsonaro e seus aliados (MACEDO, 2018).

<sup>4</sup> Uma das *fake news* a favor de Bolsonaro era um vídeo de uma multidão, em trajes de verde e amarelo, como sendo um ato de apoio ao candidato. O filme teve 4,7 milhões de visualizações, boa parte delas levadas pelo WhatsApp. Mas, na verdade, aquelas imagens não mostravam apoiadores de Bolsonaro, mas torcedores assistindo a um jogo da seleção brasileira na Copa do Mundo, em 2016, na cidade de Campinas, São Paulo (COMPROVA..., 2018).

Para se ter uma ideia do tipo de *fake news* que eram difundidas contra o PT, vale um exemplo. Segundo uma delas, Haddad teria dito que as crianças, ao completarem 5 anos de idade, seriam consideradas “propriedade do Estado” e que caberia ao Estado escolher o gênero da criança (SCHULTZ; VELASCO, 2018). Assim, torna-se notório que as *fake news* a favor de Bolsonaro eram muito inventivas, em mais de um sentido<sup>4</sup>.

<sup>5</sup> Um trauma provocado pelas notícias de corrupção que se avolumou nos governos Lula, Dilma e Temer.

Na maioria dos casos, o canal preferencial dos bolsonaristas foi mesmo o WhatsApp. Uma reportagem da repórter Patrícia Campos Mello, do jornal *Folha de S.Paulo*, no dia 18 de outubro, nove dias antes do segundo turno, levantou a suspeita, não ainda inteiramente comprovada, de que empresas privadas teriam investido cerca de 12 milhões de reais às vésperas do primeiro turno para impulsionar no WhatsApp mensagens em massa de propaganda pró-Bolsonaro. A prática é ilegal, pois a doação de campanha por empresas é proibida na legislação eleitoral brasileira (MELLO, 2018).

<sup>6</sup> Wilson Witzel (PSC), que ganhou no Rio de Janeiro declarando apoio a Bolsonaro, é ex-fuzileiro naval e ex-juiz federal – cargo do qual se licenciou para disputar o governo. Disputou em 2018 sua primeira eleição. Foi de 9% nas intenções de voto no início de outubro para 42% nas urnas. Em Minas Gerais, o candidato do partido Novo Romeu Zema, outro bolsonarista, também nunca tinha disputado eleições, chegou ao segundo turno na liderança, com quase 43% dos votos. Na pesquisa de sábado, Zema estava na terceira colocação, com 23% das intenções de voto, em terceiro lugar. Em São Paulo, João Doria (PSDB), ganhou impulso no segundo turno depois de declarar apoio incondicional a Jair Bolsonaro.

Com tudo isso, com recursos financeiros e hierarquia verticalizada, a campanha bolsonarista, recorrendo às notícias fraudulentas, conseguiu massificar a ideia de que um líder militar (Bolsonaro é capitão reformado do Exército Brasileiro) com seu discurso violento, poderia livrar o Brasil da corrupção<sup>5</sup>. Bolsonaro foi então eleito como o líder antipolítico que iria acabar com a corrupção e com a esquerda – pois, no linguajar dele, esquerda e corrupção seriam palavras sinônimas.

Essa narrativa, turbinada pelas tecnologias digitais, provocou uma reviravolta eleitoral. O partido de Bolsonaro, o Partido Social Liberal (PSL), que até 2018 era um partido minúsculo, virou um gigante numérico de uma hora para outra. Em 2014, esse partido elegeu apenas um deputado federal. Em 2018 elegeu 52 deputados federais, tornando-se a segunda maior legenda na Casa, atrás apenas do PT, que perdeu parlamentares, mas manteve uma boa bancada (PREITE SOBRINHO, 2018). Além disso, o PSL elegeu quatro senadores e três dos 27 governadores de estado (Santa Catarina, Roraima e Rondônia). Candidatos a governador de outros partidos, quando declaravam seu apoio a Bolsonaro, conseguiram ganhar votos – e vários foram eleitos, como os candidatos em Minas, Rio de Janeiro e São Paulo<sup>6</sup>.

## Sobre fatos e democracia

As eleições no Brasil deixaram no ar indícios fortes de que a combinação de *fake news*, políticos populistas conservadores e redes sociais segue sendo uma fórmula eficaz. Mostram, ainda, que é um erro atribuir esses resultados apenas à tecnologia. Trata-se, antes, de um fenômeno político, essencialmente político, que se viabiliza pelas tecnologias digitais por meio de gente engajada em organizações hierarquizadas e de classes sociais mais altas.

Voltemos então às perguntas que motivaram este artigo. Por que o discurso populista, direitista, conservador e regressivo alcançou tanta eficiência com uma comunicação baseada em *fake news* e *junk news*?

Até agora, sem dados conclusivos, não teremos respostas seguras. Só o que podemos fazer, até aqui, é levantar hipóteses, com base num panorama de aparente corrosão da cultura democrática assentada e dos valores dos direitos humanos. A hipótese, enfim, pode ser formulada nos seguintes termos em dois níveis:

1. Em primeiro lugar, o público e as audiências, em geral, estariam deixando de se importar com a verdade factual nos enunciados (posts, textos, vídeos) que compartilham, desde que esses enunciados se mostrem potencialmente capazes de destruir reputações de adversários – referidos como inimigos.
2. Em segundo lugar, essa tendência de desprezo pela verdade factual, que não é uma exclusividade da direita, ganha mais intensidade à medida que nos deslocamos, no espectro ideológico, na direção da extrema-direita.

Nesse ponto, para efeitos das pesquisas que se seguirão, é preciso demarcar com mais nitidez em que consiste a verdade factual pleiteada por Hannah Arendt. Diz a filósofa que a verdade factual não se confunde – nem deve ser confundida – com outras verdades existentes no repertório da Filosofia. Diferentemente da verdade metafísica, da verdade religiosa, ou da verdade científica, a verdade factual é pequena, frágil, efêmera. Podemos entendê-la como um primeiro registro dos acontecimentos, um primeiro esforço de conhecer o que se passa no mundo. Exatamente por isso, a verdade factual é mais vulnerável a falsificações e manipulações, mas, mesmo assim, é facilmente reconhecível por todos, pelos homens e mulheres normais, comuns. Segundo a autora, “Podemos permitir-nos negligenciar a questão de saber o que é a verdade, contentando-nos em tomar a palavra no sentido em que os homens comumente a entendem” (ARENDR, 2014).

Isso significa que, no nível dos fatos, dos acontecimentos, dos eventos que todos vemos e que todos temos condições de verificar e comprovar no uso das habilidades e das faculdades comuns dos seres humanos comuns, não há ninguém que não saiba divisar as distinções entre a verdade factual e a invenção deliberada de falsidades com o objetivo de esconder os fatos.

Em diversos trabalhos, a filósofa Hannah Arendt apontou que a política, na democracia, só pode ser feita a partir dos fatos.

Os factos e as opiniões não se opõem uns aos outros, pertencem ao mesmo domínio. Os factos são a matéria das opiniões, e as opiniões, inspiradas por diferentes interesses e diferentes paixões, podem diferir largamente e permanecer legítimas enquanto respeitarem a verdade de facto. (ARENDR, 2014)

Para a pensadora, as opiniões sem base nos fatos são algo de estranho à política. Opiniões sem base nos fatos são algo de fanatismo, ou de religião, mas não são próprias da política. “A liberdade de opinião é uma farsa se a informação sobre

os factos não estiver garantida e se não forem os próprios factos o objecto do debate” (ARENDE, 2014).

Isto posto, é preciso saber se estudos futuros comprovarão a hipótese aqui esboçada e já indicada em outros *papers* (como os já citados). De alguma forma, o livro de Jen Schradie (2019) vem reforçar a mesma hipótese, mas ainda são necessários novos estudos.

O desprezo pela verdade factual vai se intensificar? Modelos violentos e fanatizantes de farsa substituirão a atividade política?

### Referências

ARENDE, H. *Verdade e Política*. Tradução de Manuel Alberto. [São Paulo]: Abdet, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2ISKI4A>. Acesso em: 20 maio 2017.

BULLA, B. Estudo associa polarização a “notícias distorcidas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 2018, 05:00. Disponível em: <https://bit.ly/2BZqE6X>. Acesso em: 6 jun. 2019.

COMPROVA: É falso vídeo de multidão em ato “pela saúde” de Bolsonaro. *Band*, São Paulo, 20 set. 2018, 14:17. Disponível em: <https://bit.ly/2kyybmX>. Acesso em: 7 jun. 2018.

DATAFOLHA: 6 em cada 10 eleitores de Bolsonaro se informam pelo WhatsApp. *Veja*, São Paulo, 3 out. 2018, 09:16. Disponível em: <https://bit.ly/2IL55Rw>. Acesso em: 6 jun. 2019.

DIAS, M. Uso de Whatsapp para divulgar *fake news* “talvez não tenha precedentes”, diz chefe de missão da OEA. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2018, 12:44. Disponível em: <https://bit.ly/2Sb9lob>. Acesso em: 6 jun. 2019.

DZIKES, P. Study: On Twitter, false news travels faster than true stories. *MIT News*, Cambridge, mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2toeBNS>. Acesso em: 6 jun. 2019.

GRAGNANI, J. Bolsonaro presidente: processos no STF serão suspensos após a posse. *BBC News*, Londres, 30 out. 2018. Disponível em: <https://bbc.in/2kiXtoW>. Acesso em: 28 jun. 2019.

GUESS, A.; LYONS, B.; MONTGOMERY, J.M.; NYHAN, B.; REIFLER, J. 2018. *Fake news, Facebook ads, and misperceptions: Assessing information quality in the 2018 U.S. midterm election campaign*. Hanover: Dartmouth College, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2mfEZ9z>. Acesso em: 6 jun. 2019.

JUNK news dominating coverage of US midterms on social media, new research finds. *Oxford Internet Institute*, Oxford, 1 nov. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2DpzRGX>. Acesso em: 6 jun. 2019.

KAISER, A. J. Woman who Bolsonaro insulted: “Our president-elect encourages rape”. *The Guardian*, São Paulo, 23 dez. 2018, 08:00. Disponível em: <https://bit.ly/2IJGM6l>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MACEDO, I. Das 123 *fake news* encontradas por agências de checagem, 104 beneficiaram Bolsonaro. *Congresso em foco*, Brasília, DF, 26 out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2kx80wZ>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MARINI, L. Em 27 anos de Câmara, Bolsonaro prioriza militares e ignora saúde e educação. *Congresso em foco*, Brasília, DF, 7 ago. 2018, 08:00. Disponível em: <https://bit.ly/2xkNGC5>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MELLO, P. C. Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 out. 2018, 20:00. Disponível em: <https://bit.ly/2NKhptj>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MEYER, R. The grim conclusions of the largest-ever study of fake news. *The Atlantic*, Boston, 8 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2ukl0a4>. Acesso em: 6 jun. 2019.

NOTÍCIAS falsas sobre a “lava jato” repercutem mais que verdadeiras. *Conjur*, São Paulo, 22 nov. 2016, 18:12. Disponível em: <https://bit.ly/2kuzZgJ>. Acesso em: 28 jun. 2019.

POMPEU, A. Bolsonaro, o mito de pés de barro. *Congresso em foco*, Brasília, DF, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2OoCLkD>. Acesso em: 6 jun. 2019.

PREITE SOBRINHO, W. PSL elege mais de 50 deputados e 4 senadores. *UOL*, São Paulo, 8 out. 2018, 03:24. Disponível em: <https://bit.ly/2SRwhtu>. Acesso em: 7 jun. 2019.

SALTO no escuro. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 29 out. 2018, 00:00. Disponível em: <https://bit.ly/2ACq7H3>. Acesso em: 6 jun. 2019.

SATURNINO, L. Conheça os manipuladores macedônios por trás das “fake news”. *Mundobit*, Recife, 13 jul. 2018, 09:03. Disponível em: <https://bit.ly/2kuAMhH>. Acesso em: 28 jun. 2019.

SCHRADIE, J. *The revolution that wasn't: how digital activism favors conservatives*. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

SCHULTZ, A. VELASCO, C. É #FAKE que Haddad disse que criança vira propriedade do Estado aos 5 anos e pode ter seu gênero escolhido. *G1*, [s. l.], 2 out. 2018, 15:52. Disponível em: <https://glo.bo/2C03U6x>. Acesso em: 7 jun. 2019.

THE CAMBRIDGE Analytica Files. *The Guardian*, Londres, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2FUXZz7>. Acesso em: 6 jun. 2019.

# As assimetrias de gênero no mercado de trabalho em jornalismo: um estudo sobre a participação feminina em redações do Amapá

## Abinoan Santiago

Mestrando em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), bolsista Capes e Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Amapá (Unifap).

E-mail: abinoansantiago@gmail.com

## Paula Melani Rocha

Pós-doutora em Jornalismo pela Universidade Fernando Pessoa. Mestre e doutora em Sociologia pela Ufscar. Professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo e do curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Pesquisadora colaboradora do LabJor (Unicamp). Coordena os grupos de pesquisa Conhecimento no Jornalismo e Jornalismo e Gênero, ambos cadastrados no CNPq.

E-mail: paulamelani@gmail.com

**Resumo:** O movimento de feminização no jornalismo brasileiro acentuou-se após a segunda metade do século XX, impulsionado pelo processo de profissionalização – sobretudo com a implementação de cursos de graduação e obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão –, bem como pelas instabilidades do mercado profissional e das relações de trabalho. Esse movimento caracterizou-se de forma desigual nas ocupações de funções, cargos, remuneração, nos segmentos do mercado e em regiões geográficas. Esta reflexão analisa a participação das mulheres no jornalismo regional e suas assimetrias nas redações do Amapá. Aplicou-se *survey online*, durante o mês de maio de 2017. O estudo apontou relações desiguais de trabalho entre os gêneros com relação a salário, funções, qualificação profissional e tratamento tanto pela chefia quanto pelos pares. A maior parte das respondentes informou sofrer assédios moral e sexual.

**Palavras-chave:** Mulheres Jornalistas; Jornalismo Regional; Feminização do Jornalismo; Relações de Trabalho; Gênero.

**The gender asymmetries in the labor market in journalism: a study on female participation in Amapá's newsrooms**

**Abstract:** The feminization movement in Brazilian journalism has been accentuated after the second half of the twentieth century, driven by the professionalization process – especially with the implementation of undergraduate and compulsory degrees in the practice of the profession – as well as by the instability of the professional market and work relations. This movement was unequally characterized in occupations of functions, positions and remuneration in the market segments in journalism and geographic regions. This reflection analyzes the participation of women in regional journalism and its asymmetries in Amapá's newsrooms. The method used was the online survey modality during the month of May 2017. The study pointed to unequal work relations between the genders in relation to salary, functions, professional qualification and treatment by both heads and pairs. Most of the respondents reported suffering moral and sexual harassment in their work environment.

**Keywords:** Women Journalists; Regional Journalism; Feminization of Journalism; Work Relationships; Gender.

## Introdução

As assimetrias de gênero no mercado de trabalho em jornalismo não estão localizadas em tipos de veículos ou em regiões. Pesquisa realizada pelo *site* Gênero e Número, em parceria com a Associação Nacional de Jornalismo Investigativo (Abraji), em 2017, com 477<sup>1</sup> respondentes de 271 veículos distintos – entre jornais, *sites*, agências de notícias e emissoras de televisão e rádio<sup>2</sup>, denominados como setores dentro da mídia –, revelou disparidades nas relações de trabalho e no exercício da profissão pelas jornalistas mulheres cometidas tanto pela organização jornalística e por chefias quanto pelos pares profissionais e fontes (MAZOTTE; TOSTE, 2017). As mulheres são maioria nas redações brasileiras e nos cursos de graduação. Entretanto, há uma ocupação desigual no mercado de trabalho, quantitativa em relação ao número de egressas das faculdades e qualitativa no que diz respeito aos postos, cargos e remuneração. Assim, há uma desproporcionalidade nas concentrações horizontal e vertical da mão de obra feminina, revelando uma distribuição desigual entre os sexos na organização profissional do trabalho.

<sup>1</sup> A pesquisa teve duas etapas metodológicas, a primeira correspondeu à qualitativa com grupo focal e, a segunda, quantitativa com aplicação de *survey online*. O questionário desta etapa foi elaborado a partir das respostas do grupo focal. Foram obtidas 531 respostas, mas a filtragem selecionou 477, pois foi descartado o segmento fora da mídia, no caso, as assessorias de imprensa (MAZOTTE; TOSTE, 2017).

<sup>2</sup> A distribuição de acordo com os tipos de mídia foi: 40% jornais, 16% veículos nativos digitais, 16% televisão, 9,9% revistas, 8,2% rádio, 2,5% agências de notícias, 7,1% outros e 0,4% não sabiam/não responderam (MAZOTTE; TOSTE, 2017).

A concentração horizontal indica a ocorrência de uma proporção mais alta de um dos sexos em algumas áreas profissionais. Já a concentração vertical descreve situações em que a proporção de um sexo é muito alta em determinado ponto da hierarquia e muito baixa em outro, dentro de uma mesma área, carreira ou profissão. Geralmente, no caso do sexo feminino a proporção é maior nos cargos iniciais, menos valorizados, e muito baixa nos cargos mais altos. (MOSCHKOVICH; ALMEIDA, 2015: 751)

As respostas da pesquisa supracitada sinalizam esse cenário do mercado de trabalho em jornalismo. Do total das respondentes, 65,4% alegaram haver mais homens em cargos de poder do que mulheres e 53,4% delas afirmaram acreditar que, nas suas organizações, as mulheres têm menos oportunidades de progredir na carreira do que os homens. Outro dado revelado foi a disparidade por áreas de cobertura e editorias: 41,3% delas informaram que não atuam em uma editoria específica, 13% atuam em política, 9,02% em cultura, 8,4% em economia, apenas 2,9% cobrem internacional e editorias específicas com mais especialidades como tecnologia, infografia/arte, educação, ciência e saúde. A participação das mulheres é baixa, oscilando entre 1,9% a 0,6%, de acordo com a editoria.

Com o propósito de contribuir com os estudos sobre o mercado de trabalho em jornalismo e relações de gênero, este artigo analisa a participação feminina nas redações do Amapá, considerando cargos, funções, faixa etária, formação e as relações de trabalho. Para isso, foram mapeadas as redações de televisão, *sites* de notícias e jornais impressos, sem considerar o setor extra redação ou fora da mídia<sup>3</sup>. Vale destacar que se pode considerar a imprensa do Amapá como regional em razão das especificidades dos veículos de comunicação que atuam no estado, conforme atestam Santos e Rocha (2017), que fizeram um recorte a partir do Diário do Amapá. Nesse estudo, ficaram evidenciadas características semelhantes nas demais mídias. A cobertura tem a especificidade de não se limitar somente a Macapá, apesar de mais de 90% dos veículos estarem sediados na capital, com coberturas pontuais dos 16 municípios do estado, e em cidades próximas no Pará, que faz divisa no Sul do estado; além de Saint-Georges, na Guiana Francesa, no extremo Norte da fronteira com o Brasil.

<sup>3</sup> Entende-se por extrarredação ou fora da mídia assessorias de imprensa e de comunicação e a atuação em instituições de ensino superior, como docência.

Esta reflexão também está ancorada em um vazio científico de pesquisas sobre o jornalismo praticado no Amapá. Os dois cursos de Jornalismo amapaenses são recentes, tendo o primeiro iniciado em 2001, na então Faculdade Seama, hoje Faculdade Estácio do Amapá, da rede privada. O segundo abriu dez anos depois, em 2011, na Universidade Federal do Amapá (Unifap), sendo o mais novo curso de instituição pública no Norte. O artigo apresenta uma discussão sobre as desigualdades de gênero no jornalismo e uma perspectiva histórica. Em seguida,

traz a metodologia da pesquisa aplicada nas redações do Amapá, os resultados em diálogo com o contexto nacional e as considerações finais.

### **A inserção das mulheres no jornalismo e as desigualdades de gênero neste mercado de trabalho**

A participação de mulheres atuando na imprensa brasileira data do século XIX, contudo, de forma demarcada pelos limites da sociedade patriarcal da época. Há registros de participação feminina em periódicos abordando temas sobre costumes, moda, consumo e direito à educação e ao voto (BUIIONI, 2009; DUARTE, 2016; RAGO, [1995 ou 1996]). Em 1852, Joana Paula Manso de Noronha lança o *Jornal das Senhoras*, editado por mulheres, que, entre outros temas, protestava contra a forma possessiva com que os homens tratavam as mulheres (BUIIONI, 2009). Outro exemplo de jornal produzido por mulheres foi *O Belo Sexo*, lançado em 1862, no Rio de Janeiro, o qual trazia críticas à situação social da mulher na época. As integrantes faziam reunião de pauta semanal e não mantinham o anonimato na autoria do conteúdo, um diferencial na época (BUIIONI, 2009). Em um cenário político em transformação, com o fim da monarquia e a implantação do regime republicano, no final do século XIX e início do século XX, os impressos gestados por mulheres da classe média reivindicavam a falta de acesso à educação e ao trabalho, bem como “à participação do mundo público em igualdade de condições com os homens” (RAGO, [1995 ou 1996]: 19).

Uma das primeiras jornalistas a trabalhar como repórter de redação em um periódico generalista foi Eugenia Brandão, contratada em 1914 pela revista *A Rua*, no Rio de Janeiro, como pontua Carvalho (1995: 7): “Destá maneira, *A Rua* registrou a novidade – a mulher atuando como jornalista –, apesar de fazê-lo valorizando os dotes físicos da repórter” (grifo nosso). Na cidade de São Paulo, em 1926, Maria do Carmo de Almeida (Capitu) começou a trabalhar no jornal *Folha da Noite* com a coluna dedicada aos assuntos femininos, a primeira do gênero na América Latina (RAMOS, 2010). Em 1937, Margarida Izar foi a primeira mulher a ocupar cargo na diretoria do Sindicato dos Profissionais Jornalistas do estado de São Paulo, no Conselho Fiscal, sendo também a primeira com registro de repórter (RIBEIRO, 1998). O autor traz como o ambiente de trabalho era de “discriminação contra a mulher”:

As empresas jornalísticas eram pensadas e construídas como ambiente de sauna brega: só para homem. *Nem havia banheiro feminino*. No “Estadão”, à noite, quando fervia o trabalho jornalístico, *as mulheres não eram aceitas nem na mesa telefônica*. (RIBEIRO, 1998: 31, grifo nosso)

Em ambas as citações que descrevem o ambiente da cultura profissional, destacam-se os constrangimentos sobre as mulheres associados aos valores patriarcais e à opressão, associando a presença feminina ao ambiente privado e não à vida pública. Rubin (1975) pontua que o sistema sexual tem certa autonomia e não pode ser explicado em termos de forças econômicas. O termo patriarcado vem justamente para “distinguir as forças mantenedoras do sexismo de outras forças, tais como o capitalismo” (RUBIN, 1975: 5), o patriarcado consiste, assim, em uma estratificação de gênero que penetra nas instituições e estruturas hierárquicas, como coloca Saffioti (2004), conferindo aos homens o direito de dominar as mulheres. Contudo, Rubin (1975) atenta para não imputar como patriarcais a todos os sistemas com estratificação de gênero, pois há sociedades que não viveram o modelo patriarcal, mas possuem assimetrias de gênero.

Além do Rio de Janeiro e São Paulo, em outras localidades, principalmente capitais, começaram a surgir mais repórteres mulheres. Em Curitiba, por exemplo, Carmem Lour foi contratada em 25 de agosto de 1938 pelo jornal *Gazeta do Povo*, mas atuou durante pouco tempo. A própria invisibilidade dessas mulheres e outras que atuaram na imprensa nesse período e participaram da conformação

do campo profissional é decorrente do discurso dominante que elabora a história vinculado à dominação masculina. Ainda há dificuldade de sistematizar os registros, pois estudos envolvendo gênero e jornalismo são recentes, sobretudo tendo como objeto a história do jornalismo regional.

A intensificação do processo de feminização do jornalismo está associado ao de profissionalização da carreira, porém, ainda não consolidado (ROCHA, 2004). Uma das razões é a falta de consenso sobre a *expertise* em jornalismo pelo mercado, por profissionais, acadêmicos e empresas de comunicação<sup>4</sup>. O ingresso de mulheres no mercado em jornalismo passou a ocorrer de forma mais acentuada a partir da instalação dos cursos de graduação em Jornalismo pelo território nacional, após 1947, impulsionados pelo Decreto-Lei nº 972, de 17 de outubro de 1969, com alterações posteriores (Decreto nº 65.923 e Decreto nº 83.284), o qual regulamentou a profissão de jornalista, exigindo o curso superior de jornalismo para o exercício da profissão (ROCHA, 2004). Contudo, os cursos despontaram em momentos diferentes de acordo com a região do país. Segundo a Diretoria de Informações e Estatísticas Educacionais (SEEC), do Ministério da Educação (MEC), em 1998, existiam no Brasil 125 cursos de Comunicação Social (ROCHA, 2004) e, em 2012, somavam 317 cursos com habilitação em Jornalismo (MICK; LIMA, 2013), grande parte deles na região Sudeste.

Dados do Serviço de Estatística da Educação e Cultura, do Ministério da Educação, mostram o crescimento populacional separado por gênero nos cursos de Comunicação Social no período de 1948 a 1987 (BONELLI, 1993). Em 1948, dos 354 alunos matriculados no curso de comunicação, 17% correspondiam ao sexo feminino. Na primeira turma que se formou, em 1950, dos 133 formandos, apenas 24% correspondiam ao sexo feminino. Já em 1987, quando se formaram 5.175 alunos, 60% eram do sexo feminino (BONELLI, 1993). Em 1998, 107.825 candidatas se inscreveram para o vestibular em todo o país. Destes, 68.213 eram mulheres e 39.612 eram homens. Ingressaram na faculdade 14.969 mulheres e 10.015 homens (ROCHA, 2004).

Os dados apontam também que, apesar das mulheres ocuparem a maioria das cadeiras nos cursos de graduação no final do século XX, somente no século XXI elas ultrapassaram em número os postos ocupados no mercado de trabalho, ou seja, há um descompasso temporal e quantitativo entre as duas instâncias. Esta dessincronia nas proporções entre as egressas e as contratadas configura desigualdade de gênero, priorizando a contratação de homens. Em 2005, segundo dados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), do Ministério do Trabalho, a diferença era pequena: 48,43% de mão de obra masculina e 51,57% feminina (ROCHA; SOUSA, 2011), lembrando que, já na década de 1980, elas somavam mais de 60% do contingente dos cursos de graduação. Em 2012, as mulheres passaram a representar 63,7% do mercado formal e informal em jornalismo (MICK; LIMA, 2013).

No mercado de trabalho feminino em jornalismo, mais ainda significa menos. É, é o descompasso entre a concentração horizontal e vertical. Embora as mulheres sejam a maioria no mercado de trabalho, a ocupação feminina ainda é desigual comparada aos pares masculinos, em relação à atuação em cargos de chefia, empregos formais (com carteira assinada), remuneração, qualificação profissional e precarização (MICK; LIMA, 2013; PONTES, 2016; ROCHA, 2004, 2016). Segundo dados da RAIS referentes a 2013, a proporção de mulheres diplomadas é maior que a de homens: “62,95% das jornalistas têm nível superior completo”, e a porcentagem de homens é 51,46% (LEITE, 2015: 99). Deve-se também considerar outras particularidades de acordo com as regiões do país, ainda segundo dados da RAIS, como coloca Leite (2015). Por exemplo, a proporção de mulheres diplomadas é maior que a de homens: “62,95% das jornalistas têm nível superior completo”, e a porcentagem de homens é 51,46% (LEITE, 2015: 99). Deve-se também considerar outras particularidades de acordo com as regiões do país,

<sup>4</sup> Em 17 de junho de 2009, o Supremo Tribunal Federal votou pela queda da obrigatoriedade do diploma em Jornalismo para a prática profissional. Foram apresentadas duas Propostas de Emenda à Constituição, PEC nº 386/2009 e PEC nº 206/2012, para restabelecer a exigência do diploma para o jornalismo, mas elas ainda estão tramitando no Congresso Nacional.

ainda segundo dados da RAIS, como coloca Leite (2015). Por exemplo, a proporção de jornalistas homens diplomados em São Paulo é maior que a média brasileira: 73,24% dos profissionais. Sobre a estratificação da ocupação feminina nos postos e funções do setor formal de trabalho em São Paulo, Leite (2015) mostra que as mulheres estão mais concentradas nos trabalhos que pagam menos e “em que os salários são mais baixos que os dos homens (RAIS, 2010, 2013)” (LEITE, 2015: 118). No âmbito nacional, a pesquisa Perfil do Jornalista também apontou diferenças nas relações de trabalho entre gêneros:

As mulheres são grande maioria nas faixas de renda até cinco salários mínimos, uma vez que entre seis e sete a cada dez mulheres (66,5%) estão neste patamar. Percepção financeira que atinge metade dos homens (51,2%). Acima de cinco mínimos, a proporção inverte-se, pois 28,2% dos homens ganham de cinco a dez mínimos (23,2% das mulheres), 12,9% de dez a vinte salários mínimos (7,1% das mulheres) e 4,9% acima de 20 mínimos (1,6% delas). Entre aqueles que recebem acima de dez mínimos, a proporção de homens é numericamente superior a de mulheres, inclusive. (PONTES, 2016: 5)

Ao cruzar os dados da RAIS, outro dado apontado por Leite (2015) que considera apenas os contratos pela CLT (com regime formal de trabalho), e a pesquisa do *Perfil do jornalista brasileiro* (2013), que considerou todas as formas de contratação, foi a concentração da mão de obra feminina com contratação informal, como *freelancer*, pessoa jurídica, sócio participativo, prestador autônomo, entre outras, revelando uma maior disparidade entre os gêneros e a precarização maior do trabalho feminino.

Enquanto as mulheres representam, segundo dados da FENAJ, 64% dos jornalistas brasileiros, se restringirmos o enfoque apenas ao setor formal da profissão, as mulheres passam a representar 45,42% dos jornalistas, o que sugere que uma grande parcela das mulheres está envolvida nas relações precárias de trabalho do setor informal da profissão. Assim, segundo dados da RAIS, no Brasil, em 2013, havia 74.487 jornalistas. Destes, 40.656 eram homens e 33.831 eram mulheres, correspondendo a 45,42% dos jornalistas brasileiros que exercem suas funções no setor formal da profissão. Só para se ter uma ideia da dimensão que o setor informal assume na profissão, enquanto a RAIS informa que existem 74.487 jornalistas no Brasil, a FENAJ estima que existem atualmente 145.000 jornalistas, se também for levado em conta o setor informal da profissão. (LEITE, 2015: 70)

E, somado a isso, ainda há resquícios do ambiente machista das redações do início do século XX na cultura profissional e nas relações de trabalho, atrelados aos valores patriarcais no que diz respeito à discriminação de gênero e à opressão da mulher, mesmo após cem anos do ingresso das mulheres no ambiente de trabalho. O Sindicato dos jornalistas do Distrito Federal realizaram, entre os meses de março e maio de 2017, a *Pesquisa desigualdade de gênero no jornalismo* (2017), com 535 profissionais. Destas, 417 (77,9%) informaram ter sofrido algum tipo de assédio moral pelos pares profissionais ou chefes diretos, e 78,5% responderam que já enfrentaram algum tipo de atitude machista durante entrevistas (SINDICATO DOS JORNALISTAS DO DISTRITO FEDERAL, 2017). Outro dado revelado pelas participantes foi a discriminação de gênero nas relações de trabalho: mais de 70% mencionaram que deixaram de ser designadas para uma determinada cobertura jornalística pelo fato de ser mulher (SINDICATO DOS JORNALISTAS DO DISTRITO FEDERAL, 2017). A pesquisa *Mulheres no jornalismo brasileiro* do site Gênero e Número, em parceria com a Araji, também repercutiu com as 477 jornalistas sobre assédio episódico e contínuo, moral e sexual e os prejuízos que recaem sobre a mulher na organização do trabalho dentro das redações. Do total, 46,3% informaram que sofreram assédio de um colega homem, 36,9% de uma fonte masculina, 27,9% de um superior hierárquico, 1,3% de uma fonte mulher, 1,0% de uma colega mulher e 0,2% de uma superior hierárquica mulher (MAZOTTE; TOSTE, 2017). No que diz respeito ao fato de ser mulher prejudicou nas relações trabalhistas dentro da empresa, as respostas foram: 36,9% na oportunidade de trabalho; 35,4% na obtenção de aumento; 39,4%

na promoção; 57,7% na distribuição de tarefas no ambiente de trabalho; e 23,7% na determinação de escalas do horário de trabalho (MAZOTTE; TOSTE, 2017).

O gênero e os estereótipos de gênero colaboram para produzir desigualdades nos arranjos institucionais no interior das organizações jornalísticas, influenciando as relações, as redes profissionais, determinando formas de divisão do trabalho e influenciando processos de ascensão profissional e econômica de forma prejudicial às mulheres e favorável aos homens. (MAZOTTE; TOSTE, 2017: 14)

Este estudo busca apresentar os dados das redações de Amapá (AP). Embora estejam em consonância com o cenário assimétrico diagnosticado pela pesquisa nacional, as respondentes de AP foram 0,2% das 477, ou seja, uma jornalista. Além disso, a discussão traz também algumas particularidades regionais.

**Metodologia**

A pesquisa nas redações do Amapá tem como viés metodológico a modalidade de *survey*. No caso desta pesquisa, utilizou-se a *survey online* através da plataforma gratuita Google Forms<sup>5</sup>, por seu melhor gerenciamento do tempo para a coleta de dados e distância geográfica para atingir as profissionais que atuam na redação do Amapá, em razão de a compilação das informações ser feita na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), no Paraná. O contato com as entrevistadas sobre a participação na pesquisa aconteceu de forma individual por telefone, e-mail e bate-papos virtuais. Não foi realizada divulgação aberta por redes sociais para garantir a confiabilidade das respostas.

<sup>5</sup> Google Forms. Disponível em: <https://bit.ly/2lZ3cR2>. Acesso em: 10 maio 2017.

Antes de aplicar os questionários, foi feito um levantamento de empresas jornalísticas no Amapá, que resultou em 13 emissoras de TV, sendo 9 na capital, Macapá; 2 em Santana; 1 em Oiapoque; e 1 em Laranjal do Jari. Dessas, no entanto, apenas 4 têm redações jornalísticas próprias. As demais comercializam os horários, e os profissionais que atuam nas emissoras são vinculados contratualmente com o programa que adquiriu o tempo da programação. O mesmo ocorre com as rádios. Nenhuma das 31 emissoras espalhadas nos 16 municípios amapaenses tem equipes próprias de jornalismo, apesar de possuírem programas do gênero com profissionais. Em razão desta especificidade, optou-se por filtrar a pesquisa às jornalistas que são contratadas pela empresa para chegar a um número mais próximo possível do usado por órgãos trabalhistas, a exemplo do Ministério do Trabalho que, na pesquisa Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (Caged)<sup>6</sup>, analisa somente dados de admissões e demissões de trabalhadores com registro formal.

<sup>6</sup> Cadastro Geral de Empregados e Desempregados. Disponível em: <https://bit.ly/2jywGQC>. Acesso em: 13 jun. 2017.

Além disso, aplicaram-se questionários nas redações dos três jornais impressos de circulação diária do estado, todos sediados na capital. Também foram identificados três *sites* no Amapá que praticam webjornalismo, conforme caracterizado por Canavilhas (2001), considerando aspectos como a instantaneidade, hipertextualidade, conteúdos multimídias e possibilidade de leituras não lineares. Como um deles faz parte do mesmo conglomerado que um dos jornais impressos e ambos compartilham da mesma equipe de produção, analisou-se dois portais de notícias.

Após a catalogação dos veículos, o passo seguinte foi contatar a chefia das equipes de jornalismo para levantar a quantidade total de profissionais que atuam nas redações e número de homens e mulheres. Somente após a conclusão dessas etapas houve a aplicação do questionário.

Jornalistas (homens e mulheres)	84
Homens	47
Mulheres	37

Tabela 1: Representação dos jornalistas nas redações do Amapá

Fonte: Elaborado pelos autores

Para chegarmos a uma margem de erro de apenas 2% com nível de confiança de 95%, mesmos índices do *Perfil do jornalista brasileiro* (2013), foi calculada uma amostra de 35 jornalistas mulheres. A pesquisa conseguiu atingir a meta e alcançou 97% do total das profissionais.

O estudo procurou garantir o anonimato das respondentes devido às perguntas sobre assédios e preconceitos, seguindo o mesmo molde de recentes estudos aplicados em redações, a exemplo dos capitaneados pelos Sindicato dos jornalistas do Distrito Federal (2017) e de São Paulo<sup>7</sup>, que também deixaram como opção o anonimato.

<sup>7</sup> Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo (SJSP). Disponível em: <https://bit.ly/2mlijVh>. Acesso em: 13 jun. 2017.

**Números do Amapá por gênero nas redações**

O mapeamento enumerou que dos 84 profissionais que atuam na mídia, com regime de contratação formal, a maioria está empregada em TVs (58,4%). Jornais impressos (25%) e sites (16,6%) completam o ranking. Da quantidade total, as mulheres representam 40,5% e estão em maior parte empregadas em TVs. Isso revela que há menos mulheres com carteira assinada em comparação aos pares masculinos.

<b>TV</b>	<b>67,5%</b>
<b>Impresso</b>	18,9%
<b>Portais de notícias</b>	13,6%

*Tabela 2: Representação das mulheres nas redações do Amapá*

*Fonte: Elaborado pelos autores*

Neste caso, percebe-se que a quantidade das mulheres em relação ao número total de jornalistas nas redações do Amapá não reflete a população do próprio estado. Mais da metade, isto é, 50,2% dos habitantes são do sexo feminino, sendo que a maioria, tanto masculina quanto feminina, é composta por pardos, com 35,17% e 34,63%, respectivamente. Autodeclarados brancos aparecem em segundo, com 10,63% para homens e 12,47% para mulheres. Pretos são 3,78% dos homens e 2,86% das mulheres (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2015).

A inserção das mulheres nas redações demonstra movimentos diferentes de ocupação de acordo com a mídia. Isso não é exclusivo ao Amapá. O ingresso de mulheres ocorreu de forma desigual de acordo com o meio de comunicação. Dados do Ministério do Trabalho revelam que, em 1999, por exemplo, as mulheres correspondiam a 37,87% do quadro de jornalistas contratados em jornais impressos, 44,68% em agências de notícias e 28,78% no rádio que, além de ser o setor mais conservador, não exigia o registro em jornalismo. Os setores que mais empregavam mulheres eram: televisão, com 49,69% jornalistas; revistas, com 49,60%; e setores extrarredação ou fora da mídia, com 49,61% (ROCHA, 2004; ROCHA; SOUSA, 2011). Os dados do Amapá seguem essa mesma tendência, sendo a atuação feminina é mais expressiva nas emissoras de televisão em comparação aos jornais e sites.

Sobre a idade das mulheres que atuam nas redações do Amapá, a maioria (36,1%) tem entre 19 e 25 anos. A segunda faixa etária com mais jornalistas é entre 31 e 35 anos (33,3%), seguido de acima de 36 anos (22,2%) e entre 26 e 30 anos (8,3%). Se somarmos as duas primeiras faixas de 19 a 35 anos, elas representam 69,4% das jornalistas que atuam nas redações. Quanto ao estado civil, 88,9% são solteiras, enquanto casadas correspondem a 11,1%.

Em relação à composição étnica, diferente da representação da população amapaense, a maioria das jornalistas é branca (com 38,9%), seguido de pardas (33,3%), negras (19,4%) e amarelas (8,3%). Enquanto nas redações as mulheres brancas se sobrassem com 38,9%, segundo dados do IBGE/Pnad (2015), no estado elas correspondem a 12,47%, reiterando as assimetrias raciais de nossa sociedade. De acordo com a pesquisa *Mulheres no jornalismo brasileiro* (2017), 94,5%

das respondentes informaram que há mais pessoas brancas do que negras nas redações em que trabalham e, quanto aos cargos de liderança, o percentual subiu para 95,6%. Os dados espelham a amostragem das jornalistas que participaram do questionário: 76,9% são brancas, 4,8% pretas, 15,7% pardas, 0,6% amarelas, 0,4% indígenas e 1,4% não respondeu ou não sabe (MAZOTTE; TOSTE, 2017).

Nas redações do Amapá predominam as jornalistas que nasceram no estado, com 77,8% do total. O restante é dividido entre Ceará, Maranhão, Pará, Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro. Os dados sobre o grau de instrução apontaram que 44,4% têm curso superior, 11,1% estão cursando algum tipo de pós-graduação (especialização, mestrado ou doutorado) e 8,3% são pós-graduadas. Boa parte das mulheres ainda são graduandas, com 36,1%. Isso corresponde a uma remuneração mais baixa, flexibilização e precarização do trabalho feminino.

No estado, segundo o IBGE, as mulheres são mais alfabetizadas que os homens, com 95,7% contra 95,1%, respectivamente. Elas também são as que mais cursaram nível superior na região Norte: 6,21% têm alguma graduação, número superior ao registrado para os homens, de 4,13%. Pesquisas sobre profissionais jornalistas, não apenas brasileiros, mas em Portugal também, (ROCHA, 2004; ROCHA; SOUSA 2011) apontaram que o investimento feminino em formação acadêmica é maior que o masculino e que a educação influenciou na inserção da mulher no mercado de trabalho. As mulheres apresentavam maior qualificação profissional para ocupar a mesma posição que um homem com menor formação (ROCHA, 2004).

Pesquisa realizada pelo Sindicato dos Profissionais Jornalistas do Estado de São Paulo revelou que, na década de 1990, 71% das profissionais mulheres portavam curso superior, 13% tinham curso superior incompleto enquanto 66,62% dos jornalistas homens tinham o terceiro grau completo ou incompleto (RIBEIRO, 1998). Atualmente, 53,91% dos jornalistas homens têm curso de graduação e o percentual feminino é de 73,16%. (ROCHA, 2016: 45)

Leite (2016: 81) pondera que, apesar de as mulheres se ampararem na educação como estratégia de conseguir ser inserida no mercado, “não é só isso que conta. Elas têm de lidar com aspectos simbólicos da profissão, sobre os quais é mais difícil ter controle”, a exemplo das relações de poder nas redações. É visto o resultado da relação de prestígio e poder nos cargos mais valorizados nas redações jornalísticas. No Amapá, 77,8% das mulheres estão fora deste patamar na carreira. A reportagem é o principal ofício das jornalistas mulheres, com 47,2% das profissionais. Quanto ao tempo de atuação na atual empresa onde trabalham, a maior porcentagem (38,9%) tem entre três e cinco anos, o que contrasta com a longevidade da atividade das mulheres na profissão: 50% disseram estar no ofício há mais de dez anos. São as barreiras invisíveis (teto de vidro) impostos às mulheres no processo de ascensão às estruturas hierárquicas da carreira profissional.

Assim como o que ocorre com outras profissões que se feminizaram, no jornalismo, o crescimento expressivo do número de mulheres entre os profissionais não resultou em acesso correspondente a lugares de destaque. Sendo assim, as profissionais continuam ganhando menos do que seus pares e exercendo menos cargos de chefia. (LEITE, 2016: 68)

A pesquisa do *site* Gênero e Número junto com a Abraji segue a mesma assimetria nas ocupações dos cargos nas redações, pois 53,2% das jornalistas que responderam atuam como repórteres, 13,4% como editoras, 5,2% como editoras assistentes e 11,3% como estagiárias.

Outro aspecto revelado pelas jornalistas amapaenses foi a precarização do trabalho. Apesar de todas as entrevistadas ocuparem cargos em empresas privadas, 11,1% disseram não ter carteira de trabalho assinada, mesmo com contrato de vínculo celebrado entre as partes. Das que possuem registro, 66% relataram que

as funções desempenhadas na redação são as mesmas das descritas na carteira de trabalho, enquanto 33,3% disseram ter atribuições além do cargo que ocupam.

Quando o assunto é renda, a maioria das jornalistas que trabalha na mídia amapaense recebe entre um e dois salários mínimos referente ao ano de 2017, que era de R\$ 937,00. Apenas 5,6% declarou receber acima de três salários mínimos. Estas constatações podem ainda ter relação com a instabilidade empregatícia do próprio mercado atual em jornalismo, que também impacta mais nas profissionais mulheres. Mais vulneráveis pela exploração da divisão sexual do trabalho, as profissionais mulheres estão mais susceptíveis às oscilações do mercado. Hirata (2001) mostra que os efeitos da globalização – paradoxalmente, a flexibilização e a precarização do trabalho – afetaram de forma desigual o trabalho masculino e feminino. As mulheres servem de “cobaias” para experimentações sociais porque são “menos protegidas” pela legislação trabalhista e pelas organizações sindicais.

Notou-se um crescimento da participação das mulheres no mercado de trabalho, tanto nas áreas formais quanto nas informais da vida econômica, assim como no setor de serviços. Contudo, essa participação se traduz principalmente em empregos precários e vulneráveis, como tem sido o caso na Ásia, Europa e América Latina. (HIRATA, 2001: 143)

Em Macapá, o que a maioria das mulheres jornalistas recebe por mês pode variar entre R\$ 378,00 e R\$ 1.315,00 a menos que a média salarial da mulher amapaense, de acordo com a Pnad Contínua, estudo do IBGE feito a cada três meses. Os números mais recentes fazem referência ao primeiro trimestre de 2017 e mostram que, no Amapá, o rendimento mensal das mulheres é de R\$ 2.173,00, sendo a terceira maior renda do país e a primeira da região Norte. Os homens, no entanto, ainda ganham mais: R\$ 2.252,00.

Por causa da remuneração, 88,9% das mulheres jornalistas avaliam que ganham abaixo do esperado para o cargo e funções desempenhadas. Mesmo com salário aquém da expectativa, 66,7% não têm outra atividade remunerada para complementar a renda mensal. Porém, 61,1% revelaram que não se sentem realizadas profissionalmente dentro da empresa onde estão empregadas no jornalismo.

### **Discriminação de gênero: assédios e preconceitos no exercício da profissão**

As jornalistas do Amapá vivenciam violações no exercício da profissão, tanto pelos pares profissionais e chefia quanto pelas fontes. De acordo com as respondentes, 58,3% confirmaram terem sido assediadas, sendo que, dessas, 50% sofreram tanto moral quanto sexual (45,5% moral e 4,5% sexual). Com 68,2%, a maioria dos casos partiu de homens; 22,3% tanto de homens quanto de mulheres; e 9% de mulheres. A prática é feita por pessoas relacionadas ao próprio ambiente de trabalho da vítima: 63,6% dos atos de assédios foram praticados por chefes e 27,2% por colegas de profissão.

Moral e sexual	50%
Moral	45,5%
Sexual	4,5%

*Tabela 3: Tipos de assédios sofridos pelas mulheres no exercício da atividade*

*Fonte: Elaborado pelos autores*

O silêncio é a atitude mais comum entre as jornalistas vítimas: 63,6% disseram que não relataram os casos a ninguém, 22,7% responderam que preferiram denunciar e a empresa tomou medidas contra a pessoa que praticou o assédio e 13,7% contou o caso, mas sem qualquer providência adotada por parte do veículo em que está empregada. Um dos problemas é que as empresas não oferecem canais para denúncias. Apenas 30% das jornalistas que responderam à pesquisa

do *site* Gênero e Número e Abraji informaram que as empresas oferecem canais de denúncias, contudo, somente 30,8% deste universo sinalizou que eles são adequados e eficazes (MAZOTTE; TOSTE, 2017).

Das entrevistadas em Amapá, 25% que disseram ter sofrido preconceito, a primeira evidência é que a maioria dos casos foi praticado por homens (88,9%). Diferente do assédio, a maior parte dos preconceitos partiu das fontes e colegas de profissão, com 44,4%, cada. Com 11,2% estão os chefes. Também nesse aspecto, as mulheres preferiram o silêncio e não denunciaram nem relataram o caso a ninguém (66,6%), enquanto 33,4% denunciaram e a empresa tomou medidas contra a pessoa que praticou o fato.

O que pode explicar ou, pelo menos, indicar a causa desses dados sobre assédios e preconceitos? Nesses casos, pode-se verificar de forma materializada a relação de poder entre gêneros durante o exercício profissional das mulheres, assimétrica e polarizadamente, com a predominância do poder masculino sobre o feminino (SCOTT, 1990), vislumbrado tanto nas formas de assédio por parte da chefia e pares profissionais (homens e mulheres) quanto no preconceito cometido pelos e pelas colegas do trabalho, sendo a maioria praticada por homens. As ações de assédio (moral e sexual), bem como preconceituosas, estão sustentadas em estereótipos de gênero ainda associados à cultura do patriarcado de opressão da mulher, a exemplo da “fragilidade feminina”, “superioridade masculina”, objetivação da mulher como símbolo sexual, “trabalho masculino”, “trabalho feminino”, “racionalidade é masculina”, “pauta para mulher cobrir”, “pauta para homem”, “capacidade feminina”, “capacidade masculina”, entre outros ainda presentes no ambiente de trabalho. Todas as formas associadas ao sexo biológico e à condição de ser mulher como determinante das relações de trabalho e tratamento. É válido mencionar aqui que, embora seja em menor número, as respostas apontaram que as mulheres também absorvem o discurso de poder no ambiente de trabalho relacionado à figura masculina, pois se trata de uma questão cultural absorvida pela cultura profissional.

Essas ações ecoam na divisão sexual do trabalho dentro das redações e desigualdades nas atribuições, como também apontou a pesquisa aplicada pelo Sindicato dos Jornalistas do DF. Em âmbito internacional, Aldridge (2001) pesquisou as jornalistas britânicas e verificou que as “notícias sérias” são atribuídas aos profissionais masculinos e que, conseqüentemente, a cobertura contínua destas pautas repercute em uma valorização profissional e ascensão na carreira. Assim, as profissionais mulheres são prejudicadas, o que pode levar a uma desmotivação da carreira, como indicaram as entrevistas com as jornalistas do Amapá. Para Latif (2007: 20), “o ambiente desfavorável gerado pelas agressões pode conduzir a um prejuízo no rendimento do trabalhador, prejudicando suas promoções, transferências ou quaisquer outras evoluções profissionais que almeje, pois cria um ambiente laboral inadequado”.

### **Considerações finais**

O objetivo desta reflexão foi identificar as assimetrias de gênero nas redações de impressos, portais de notícias e emissoras de televisão do Amapá e os obstáculos encontrados pelas profissionais mulheres no mercado de trabalho em jornalismo. No Amapá, as mulheres que atuam no jornalismo são majoritariamente brancas, solteiras, com idade entre 19 e 25 anos, dividem o tempo entre trabalho e as aulas da graduação, recebem entre um e dois salários mínimos (menor que a média brasileira da profissão e da trabalhadora do Amapá) e estão descontentes com o rendimento mensal e com a atual posição que ocupa dentro da empresa onde trabalham. O curioso é que a porcentagem de respostas sobre a faixa etária entre 19 e 25 anos coincide com o índice de respostas sobre estágio, de 36,1%. O que nos leva a concluir que mais de um terço das mulheres são contratadas como estagiárias. Ao somar a porcentagem de respondentes que não possuem

contrato formal de trabalho com carteira assinada (11,1%) com a porcentagem que declarou desempenhar funções que não constam no registro da carteira de trabalho (33,3%), constata-se um alto índice de precarização da mão de obra feminina, 44,4% do total nas redações analisadas. Outro indicador revelado pela pesquisa é que o número de profissionais mulheres sem contrato formal de trabalho é maior que o de homens. Tais dados confirmam as desigualdades de gênero nas relações de trabalho de homens e mulheres nas redações investigadas do estado, configurando flexibilização e precarização do trabalho feminino.

As condições de trabalho, disparidade na remuneração, divisão sexual das atividades e escalas de trabalho, falta de perspectiva de ascensão na carreira acabam desestimulando as profissionais com mais tempo de carreira ou as que dividem o trabalho com relações familiares.

Outra constatação é a prevalência de mulheres brancas, enquanto elas representam 12,47% (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2015) da população no estado, nas redações elas somam 38,9%, reiterando as desigualdades de raça na ocupação do mercado de trabalho brasileiro em jornalismo.

Os obstáculos e desigualdades de gênero nas relações de trabalho também configuram opressão às mulheres e violações arraigadas nos estereótipos do patriarcado, sendo que a maioria das mulheres jornalistas no Amapá já foi vítima de algum tipo de assédio, moral e/ou sexual, ou de preconceito machista, sobretudo pelos chefes e pares profissionais. A naturalização dessa prática de opressão às mulheres no ambiente das redações espalhadas pelo país desde o século passado resultou em silêncio que, também no Amapá, foi a atitude mais comum entre as jornalistas que sofreram violações.

Em recente entrevista, a vice-presidente da Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), Maria Braga, comentou que as mulheres jornalistas acabam optando por não denunciar os casos em razão da possibilidade de perder o emprego nas empresas em que trabalham, a exemplo da demissão da jornalista que denunciou o assédio praticado durante entrevista com o cantor de funk Mc Biel (STREIT; LONGO, 2016)<sup>8</sup>. Ela também considerou que os fatos são desdobramentos de uma sociedade que ainda se ancora no machismo como instrumento de dominação do homem sobre a mulher. Além do mais, quando o assédio parte de entrevistados com certa notoriedade, a eventual publicidade do caso também inibe as denúncias. Sobre esse aspecto, podemos usar o entendimento de Michel Foucault (apud LOURO, 1997: 43) sobre como o poder se apropria do silêncio entre dominantes e dominados: “o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras”, o que reforça a necessidade de denunciar os casos por parte das vítimas, seja de forma anônima ou não. Um exemplo de ações de resistência é a campanha “Deixa ela trabalhar”, lançada em 25 de março deste ano por jornalistas mulheres brasileiras nas redes sociais, em combate ao assédio cometido pelas fontes, pares profissionais e chefias<sup>9</sup>.

Talvez essas evidências expliquem o dado de que 58,3% das mulheres que trabalham nas redações jornalísticas no Amapá pretendem mudar de profissão, indicando que, mesmo sendo uma paixão profissional a qual decidiram seguir ao longo da vida, motivações no decorrer do tempo fazem com que optem por desviar o caminho e migrar para outras áreas com mais chances de ascensão, melhores salários e que possibilite satisfação de estar no ambiente de trabalho no exercício do ofício.

Vale destacar que esta pesquisa não responde a todas as perguntas sociodemográficas sobre as jornalistas mulheres e nem pretende esgotar o debate sobre a temática. Ela busca, sim, agregar dados aos estudos sobre a feminização no jornalismo, a ocupação das mulheres no mercado de trabalho, a precarização e flexibilização das relações de trabalho no jornalismo, em particular suas interfaces

<sup>8</sup> Sobre o caso Biel, Cf. <https://bit.ly/2kwmw2dL>.

<sup>9</sup> A campanha foi lançada por 52 jornalistas que cobrem esportes. Mas em uma semana reuniu profissionais de diferentes veículos e editorias, com a *hashtag* #deixaela trabalhar. Cf. <https://bit.ly/2mnAERL>.

com relações de gênero no ambiente de trabalho e as particularidades do jornalismo regional. As discussões acadêmicas sobre o mercado de trabalho em jornalismo sob a perspectiva de gênero podem auxiliar no entendimento de suas configurações e na proposição de mudanças ou reflexões por um mercado menos desigual nas relações de trabalho e gênero. As pesquisas acadêmicas podem, assim, somar às ações de entidades e órgãos representativos da categoria, na busca de ações e alternativas para abolir as discriminações de gênero na profissão e no mercado de trabalho.

### Referências

ALDRIDGE, M. The Paradigm contingent career? Women in regional newspaper journalism. *Sociological Research Online*, [S. l.], v. 6, n. 3, 2001.

BONELLI, M. G. As ciências sociais no sistema profissional brasileiro. *Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 31-62, 1993.

BUITONI, D. S. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.

CANAVILHAS, J. Webjornalismo: considerações gerais sobre jornalismo na web. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Lisboa, p. 1-7, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/1iwjV6v>. Acesso em: 13 jun. 2017.

CARVALHO, K. A imprensa feminina no Rio de Janeiro, anos 20: um sistema de informação cultural. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 24, n. 1, p. 1-11, 1995.

COSTA, N. Lugar de mulher é na redação: o jornalismo performático e o destaque alcançado por repórteres mulheres. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. *Anais eletrônicos* [...]. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <https://bit.ly/2kGK0aN>. Acesso em: 18 set. 2019.

DUARTE, C. L. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX – dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

HIRATA, H. Globalização e divisão sexual do trabalho. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 17-18, p. 139-156, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua)*. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <https://bit.ly/2kEWgsl>. Acesso em: 13 jun. 2017.

LATIF, O. A. A. Assédio sexual nas relações de trabalho. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, n. 41, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2klNLSz>. Acesso em: 17 jul. 2017.

LEITE, A. T. B. *Profissionais da mídia em São Paulo: um estudo sobre profissionalismo, diferença e gênero no jornalismo*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

LEITE, A. T. B. O processo de feminização do jornalismo em São Paulo: uma análise dos aspectos objetivos e simbólicos das diferenças de gênero na profissão. In: BONELLI, M. G. (org.). *Profissões republicanas: experiências brasileiras no profissionalismo*. São Carlos: Udufscar, 2016. p. 53-82.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e poder*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAZOTTE, N.; TOSTE, V. (coord.). *Mulheres no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Abraji, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2ANG2C5>. Acesso em: 8 abr. 2018.

MICK, J.; LIMA, S. *Perfil do jornalista brasileiro: características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012*. Florianópolis: Insular, 2013.

MOSCHKOVICH, M.; ALMEIDA, A. M. F. Desigualdades de gênero na carreira acadêmica no Brasil. *DADOS*, Rio de Janeiro, v. 58, n. 3, p. 749-789, 2015.

PONTES, F. S. Desigualdades estruturais de gênero no trabalho jornalístico: o perfil das jornalistas brasileiras. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA, 2., 2016, Guarapuava. *Anais [...]*. Guarapuava: Unicentro, 2016. p. 1-11. Disponível em: <https://bit.ly/2mk5P00>. Acesso em: 10 jun. 2017.

RAGO, M. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, Campinas, n. 3-4, p. 11-43, [1995 ou 1996].

RAMOS, R. H. P. *Mulheres jornalistas: a grande invasão*. São Paulo: Faculdades Cásper Líbero: Imprensa Oficial, 2010.

RIBEIRO, J. H. *Jornalistas: 1937 a 1997 – história da imprensa de São Paulo vista pelos que batalham laudas (terminais) câmeras e microfones*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

ROCHA, P. M. *A mulher jornalista no estado de São Paulo: o processo de profissionalização e feminização da carreira*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

ROCHA, P. M. O processo de profissionalização do Jornalismo no Brasil e seus embates ao longo do século XX e XXI. In: BONELLI, M. G. (org.). *Profissões republicanas: experiências brasileiras no profissionalismo*. São Carlos: Edufscar, 2016. p. 33-52.

ROCHA, P. M.; SOUSA, J. P. O mercado de trabalho feminino em jornalismo: análise comparativa entre Portugal e Brasil. *Impulso*, Piracicaba, v. 21. n. 51, p. 7-18, 2011.

RUBIN, G. The traffic in women. In: REITER, R. (ed.). *Towards an anthropology of women*. Tradução Edith Piza. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, A. S.; ROCHA, P. M. Jornalismo regional e glocal na Amazônia: as características do Diário do Amapá. In: SEMINÁRIO DE INVERNO DE ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO, 20., 2017, Ponta Grossa. *Anais [...]*. Ponta Grossa: UEPG.

SCHEIBE, R.; AUGUSTO, I. R. Por uma conversão do olhar: desbravações epistemológicas no Amapá. *Jornal Alcar*, Porto Alegre, v. 2, n. 9, p. 1-11, 2013.

SCOTT, J. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*. v. 15, n. 2, p. 5-22, 1990.

SINDICATO DOS JORNALISTAS DO DISTRITO FEDERAL. *Pesquisa desigualdade de gênero no jornalismo*. Brasília, DF: SJPDF, 22 set. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2klAsS6>. Acesso em: 13 jun. 2018.

STREIT, M.; LONGO, I. Machismo em pauta: jornalistas na mira do assédio. *Revista Fórum*, Santos, 24 jul. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2mmPfwF>. Acesso em: 14 jun. 2017.

TRAVERSO-YÉPEZ, M. A.; PINHEIRO, V. S. Gender socialization and adolescence. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 147-162, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2mfprZx>. Acesso em: 17 jul. 2017.

# Franz Kafka no cinema animado: uma análise da adaptação japonesa e do conto *Um médico rural*

## Luísa Rizzatti

Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com projeto sobre o escritor Franz Kafka. Graduada em Jornalismo pela UFRGS.

E-mail: luisarizzatti@hotmail.com

## Cida Golin

Doutora em Letras. Jornalista e professora dos cursos de Jornalismo e Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS.

E-mail: golin.costa@ufrgs.br

**Resumo:** Por meio do diálogo comparado entre audiovisual e literatura, este artigo analisa o conto *Um médico rural*, de Franz Kafka, e a sua adaptação para o cinema a partir da animação homônima criada pelo japonês Koji Yamamura. O objetivo central é compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são trabalhadas na animação. Através da análise fílmica, verificamos que os principais recursos utilizados foram as deformações gráficas no desenho das personagens, o exagero nos gestos, a ênfase no modo de se movimentar das figuras, as abruptas mudanças de acelerações e uma colorização com tons frios e amarelados. A ambientação sonora perturbadora do violino e do piano e as interpretações vocais dos dubladores japoneses foram cruciais para recriar o fantástico kafkiano no audiovisual animado sob um novo olhar.

**Palavras-chave:** Adaptação; Animação; Franz Kafka; *Um Médico Rural*; Koji Yamamura.

**Franz Kafka in the animated film: an analysis of the Japanese adaptation and of the short story *A country doctor***

**Abstract:** This article analyzes *A country doctor*, a short story written by Franz Kafka, and its adaptation to the cinema, the homonymous animation created by the Japanese artist Koji Yamamura. The objective is to investigate how the narrative and the atmosphere in the fantastic of Kafka are applied to the animation through the comparative dialogue between audiovisual and literature. It was verified that the main features used were the graphic deformations in the characters' design, the exaggeration of gestures, the emphasis on the peculiar motion of figures, the abrupt accelerations and the colorization that privileged cold or yellowish tones. The disturbing sound environment, marked by the violin, the piano and the vocal interpretations of the Japanese voice actors were also configured as crucial elements to re-create the Kafkaesque fantastic.

**Keywords:** Adaptation; Animation; Franz Kafka; *A Country Doctor*; Koji Yamamura.

### Considerações iniciais

Nascido no ano de 1883, Franz Kafka consagrou-se como um dos autores mais influentes do século XX. Oriundo de uma minoria, sendo judeu e tcheco, enfrentou os desafios de criar uma literatura revolucionária a partir do alemão, uma língua tida como maior. Independentemente do gênero literário, os seus textos possuem algumas características bastante semelhantes entre si: são unidos pela problemática do fracasso, do desconhecimento e da impotência experimentados pelos protagonistas.

Este artigo busca compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são recriadas em outra mídia, no caso, o audiovisual de animação. Trabalharemos com o conto *Um médico rural* e com a animação homônima realizada pelo artista japonês Koji Yamamura. Trata-se de um curta-metragem de 21 minutos, lançado em 2007 e agraciado em importantes premiações, como o Festival Internacional de Animação Ottawa e o Mainichi Film Awards, ambos em 2007.

Yamamura nasceu em Nagoya, no Japão, em 4 de junho de 1964. Em 1993, fundou a Yamamura Animation, tendo como única sócia a sua esposa Sanae, uma artista plástica especializada em pintura abstrata. Indo em uma direção oposta a da estética atrelada aos japoneses, fortemente caracterizada pelo anime e pelo mangá, o artista voltou-se a referências mais distantes de seu país de origem. Como criador de histórias, busca inspiração em pintores, escritores e inventores europeus, enquanto suas animações são influenciadas pelos legados da National Film Board of Canada (NFB). Yamamura não é adepto de técnicas 3D: desenha diretamente no papel, tendo à sua disposição uma infinidade de lápis de cor; depois, escaneia o trabalho artístico e organiza as camadas usando o software de animação japonesa.

Para realizarmos o diálogo entre cinema e literatura, começaremos com uma breve contextualização do universo kafkiano. Em seguida, entraremos no debate acerca da adaptação a partir de Linda Hutcheon (2013) e Roland Barthes (2004). Por fim, por meio da análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008) ancorada em elementos da estética das animações (FURNISS, 2007) e categorias do universo literário de Kafka, faremos a leitura da animação *Um médico rural* em paralelo ao conto que lhe dá origem.

### O universo kafkiano

Dentro de uma lógica opressiva, as personagens kafkianas carregam um enorme fardo, pois “o que sustentam não é o mundo: é o cotidiano, tão pesado como o globo terrestre” (BENJAMIN, 1994: 25). São personagens que não têm salvação, vivem cada dia igual, sempre perdidas em uma falta de esperança. Estão fadadas ao insucesso e, de antemão, são sempre culpadas. Na obra de Kafka, não há espaço para a redenção.

Assim, as personagens não possuem liberdade nem para tentar mudar o rumo da sua história, de forma que até se parecem com marionetes, tendo a sua vida manipulada e vivida por outros. Existe uma espera muito marcante por algo que o sujeito não sabe muito bem o que é, de modo que a lógica do seu agir e pensar se configura em círculos. A partir disso, o filósofo alemão Günther Anders (2007: 55) identifica que esse processo desencadeia uma “paralisação do tempo”, que, por sua vez, produz imagens paralisadas. Nesse ponto, a ideia de Anders dialoga com o que Theodor Adorno (1998) defendeu sobre a escrita de Kafka se parecer com a pintura expressionista, uma vez que “[...] a prosa de Kafka está muito mais próxima da ‘arte plástica’, porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que não anda; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem” (ANDERS, 2007: 74).

Ademais, o sujeito acaba sendo esvaziado de sua singularidade, colocado em posições reificadas, de modo que o herói geralmente é um homem-profissão (ANDERS, 2007). Nesses casos, a personagem desaparece totalmente para apenas assumir uma função. Portanto, a profissão surge como uma forma exclusiva de existência do homem. O protagonista do nosso objeto, por exemplo, nem nome tem, é apenas designado como médico rural.

Em relação à classificação da obra, pensamos que Kafka pode sim pertencer ao gênero fantástico, mas de um modo bem peculiar. Sua escrita possui elementos que o aproximam do gênero, assim como cria mecanismos que provocam um distanciamento significativo. Em Kafka, existe uma inversão narrativa em relação à estrutura do fantástico tradicional (TODOROV, 1975): ao invés de existir um início com acontecimentos tidos como convencionais e, aos poucos, atingir uma situação absurda, parte-se do sobrenatural, isto é, de uma situação completamente estranha, para finalizar o texto com uma aparência natural, como se não houvesse algo inusitado desde o começo.

Dentro desse processo, há uma mudança do elemento que aparece ao longo das narrativas do escritor tcheco: em vez da *hesitação* que prepara o leitor para o clímax do insano, Kafka desenvolve um processo de *adaptação* da personagem para que ela consiga passar do fato estranho ao ordinário (TODOROV, 1975). Ao inverter as estruturas narrativas, o escritor produz um deslocamento daquilo que é comumente considerado como insanidade e normalidade, numa operação que Anders chamou de “deformação como método” (ANDERS, 2007: 16). Como consequência, surge outra característica crucial, que seria a “trivialidade do grotesco” (ANDERS, 2007: 20). Suas personagens reagem naturalmente às situações tidas como inquietantes, de modo que os elementos grotescos são assimilados como pertencentes à ordem do normal.

Outro viés importante de ser observado é o caráter gestual e visual da obra de Kafka (BENJAMIN, 1994). Benjamin identifica que o mundo de Kafka é como se fosse um teatro, em que o homem está em cena naturalmente. Nessa mesma perspectiva, o autor ainda aponta o gesto que aparece mais frequentemente nas histórias do tcheco: o movimento do herói de inclinar profundamente a cabeça sobre o peito, seja por cansaço, seja por servilismo (BENJAMIN, 1994). Essa espécie de acontecer cênico, portanto, é um elemento importante e marcadamente repetido nos textos kafkianos.

No que tange ao seu estilo de escrita, a linguagem presente nos textos de Kafka não é rebuscada; é, antes de tudo, clara sem ser pobre. Não são palavras mirabolantes, nem revoluções na ordem da frase que deixam as suas narrativas complexas. Dessa forma, confirmamos, em Kafka, uma escrita calculista, minuciosa, que busca uma precisão eficaz. Anders aponta, também, uma espécie de “linguagem de protocolo” (ANDERS, 2007: 91), sóbria, marcada pela exatidão de petições e comunicados oficiais. Se o seu mundo é o da burocracia, sua linguagem o alimenta.

Para encerrar o âmbito formal, lembramos que, tradicionalmente, a voz narrativa revela algumas informações importantes sobre a trama, sobretudo quando está na terceira pessoa e carrega consigo um poder de onisciência, trazendo alguns pensamentos que até podem ser os do próprio escritor. O diferente, entretanto, é que Kafka obscurece até a visão que teria a chance de ser a mais límpida de todas através da criação de um narrador insciente (CARONE, 2009), de modo que a condição do *nada saber* toma conta até do narrador, figura que poderia ser fonte de elucidação dos acontecimentos. Esse é o momento em que o aspecto temático entra em comunhão com o plano estético.

Depois dessa breve contextualização das características do escritor, começaremos a explorar noções de adaptação para, posteriormente, perceber de que maneira a literatura de Kafka pode ser trabalhada em outra mídia.

### Adaptação como palimpsesto

Linda Hutcheon (2013) defende que, em qualquer cultura, o ser humano sempre criou adaptações ao contar e recontar histórias tanto individuais como de outras pessoas. Diante disso, a autora canadense defende que há dois sentidos para o termo. O primeiro refere-se à adaptação como um produto que pode experimentar mudanças de mídia, de gênero, de foco, ou de ontologia (do real para o ficcional, no caso). Podemos pensar em poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças, parques temáticos, representações históricas, experimentos de realidade virtual, videogames, quadrinhos, sites virtuais, por exemplo. Esse produto, sendo uma adaptação, obrigatoriamente se vincula a uma obra anterior, por mais que seja algo novo.

Isso é o que a autora chama *de adaptação como adaptação* (HUTCHEON, 2013), considerando que essas são “obras inerentemente ‘palimpsestuosas’, [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2013: 27). Devemos levar em conta que a adaptação é uma maneira de repetir algo (trazer elementos da obra “original”), mas também de propor variações, uma vez que quaisquer mudanças (sejam de mídia, sejam de gênero, por exemplo) exigem reformatações. Assim, as adaptações são objetos estéticos por si só, mas não podemos esquecer ou anular a relação que mantêm com uma obra de origem, pois são produções caracterizadas pela sua multiplicidade de camadas.

Já o segundo sentido para o termo busca pensar a adaptação como processo, dentro do qual está inserida a figura do adaptador, pessoa responsável por construir “tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” (HUTCHEON, 2013: 29). Para isso, o adaptador precisa se apropriar do material adaptado e desenvolver um processo de reformulações e readequações, dependendo das suas ideias e da mídia para a qual pretende transpor. Se formos relacionar a duplicidade do termo com o nosso objeto de análise, podemos distinguir que existe um produto (um filme em animação de 21 minutos) e um processo desenvolvido pelo animador Koji Yamamura e pela sua equipe de produção, que buscaram criar um estilo próprio para transpor o universo do conto kafkiano.

Ainda na linha de pensar as adaptações como um fenômeno de rede, de textos que se tocam, se sobrepõem, se apagam superficialmente e se influenciam mutuamente, trazemos a discussão de Roland Barthes (2004) sobre *obra*. O autor realiza um deslizamento epistemológico que aponta para o surgimento de um *novo objeto*, a que ele se refere como *Texto* (BARTHES, 2004). A primeira distinção importante é que a *obra* possui uma dimensão física, uma existência computável e concreta, enquanto o *Texto*, por sua vez, se abriga na linguagem, configurando-se como um campo metodológico (BARTHES, 2004).

Nesse sentido, é possível detectar a existência de vários textos (com letra minúscula) construídos a partir da obra de Kafka, a começar pela sua extensa fortuna crítica, que comporta múltiplos olhares acerca do mesmo objeto e variadas percepções teóricas. Tudo isso junto e mais outras espécies de trabalhos sobre o tema formam um grande Texto (em maiúsculo), que configuram um conjunto (um campo) de discursos sobre o autor. Aproximando essa ideia do nosso objeto de estudo, podemos pensar que o conto *Um médico rural* é a obra, e que a adaptação audiovisual é o texto. Dessa forma, enquanto a obra acaba possuindo certa filiação com seu autor, o texto permite ser mais facilmente despedaçado, transformado, atualizado. No caso das adaptações, por exemplo, não há uma obrigatoriedade de serem fiéis à obra. Novas narrativas podem ser criadas a partir disso e outras leituras podem surgir, uma vez que a partir dessa quebra se torna possível juntar os estilhaços e tecer algo novo.

A partir de agora, veremos como a obra literária é transformada e recriada, resultando em um novo texto. Atrélado ao método de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), utilizamos os elementos que compõem a estética das animações, trabalhados por Maureen Furniss (2007), para realizar o cruzamento entre a animação e o texto literário.

## Análise da animação e do conto

*Um médico rural (Ein Landarzt)* é uma pequena narrativa que dá nome a uma coletânea de contos escrita por Franz Kafka, publicada em 1919 por Kurt Wolff. São quatorze histórias bem breves, dedicadas ao pai do escritor, que conseguem reunir precisamente o já descrito estilo kafkiano. Em meio a uma nevasca, o único médico do distrito recebe um chamado urgente: precisava atender um garoto gravemente doente a dez milhas de distância. O problema é que seu cavalo havia morrido devido ao excesso de esforço da última viagem. Portanto, o médico já não tinha mais como se deslocar até o paciente. Estava a sós com sua criada Rosa, única pessoa que podia ajudá-lo. Ela tentou percorrer a aldeia em busca de outro cavalo, mas não obteve sucesso.

A partir desse ponto, começam a acontecer eventos estranhos, que são recebidos de modo muito natural pelas personagens. O primeiro, por exemplo, é o surgimento inesperado de um cavaliço na pocilga do médico. O homem desconhecido tinha consigo dois cavalos fortes e sadios, o que possibilitaria o deslocamento à casa do enfermo. O médico fica em dúvida quanto à partida, pois o cavaliço deixa evidente a sua pretensão de abusar de Rosa quando ficasse sozinho com ela. Mas o protagonista nem teve tempo de pensar: de repente, a viagem que era para durar horas acontece em segundos, como se o médico fosse teletransportado ao destino. Quando chega lá, mais situações inusitadas acontecem, como as atitudes e gestos incomuns da família do garoto, o aparecimento de um coro formado por crianças e a chegada de visitas aleatórias na casa, só para citar algumas. O desfecho também é bastante kafkiano, marcado pela frustração da personagem principal.

<sup>1</sup> No trabalho de conclusão completo, elegemos oito características dos textos de Kafka de acordo com a reflexão teórica realizada: a inversão, a trivialidade do grotesco, a deformação como método, a paralisação do tempo e das imagens, a linguagem precisa, o narrador insciente, a adaptação e o caráter gestual das ações. Agrupamos essas oito características em quatro tópicos, colocando-as em duplas a partir de trechos que contemplassem as duas situações de cada subseção.

Para esta etapa<sup>1</sup>, trabalharemos algumas características que discutimos anteriormente acerca da literatura de Kafka: a deformação como método, a paralisação do tempo e das imagens, a linguagem precisa/o narrador insciente e a adaptação. Segundo os estudos de Maureen Furniss (2007), devemos atentar aos elementos que compõem a *mise-en-scène*: o design da imagem (análise das figuras e fundos), as cores e os movimentos (FURNISS, 2007).

### *A deformação como método e a paralisação do tempo e das imagens*

Este primeiro item é o conceito criado por Günther Anders (2007) para descrever a operação de deslocamento que Kafka realiza: o escritor trata com naturalidade algo que é convencionalizado como esquisito. Para ilustrá-la, selecionamos o trecho dos 5'41" até 6'07", que corresponde ao momento do conto em que o médico é transportado quase magicamente até o paciente, cuja casa situava-se a dez milhas de distância. As palmas do cavaliço estimulam a mudança de estado:

Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavaliço, depois olhos e ouvidos são tomados por um zunido que penetra uniformemente todos os meus sentidos. Mas por um instante apenas, pois como se diante do portão do pátio se abrisse o pátio do meu doente, já estou lá; os cavalos estão quietos; a neve parou de cair; o luar em volta; os pais do doente saem correndo da casa, a irmã dele atrás; quase me arrancam do carro. (KAFKA, 2010: 15)

Na animação, esse deslocamento dura exatamente dez segundos: é o momento mais veloz do filme, quando curtos *flashes* aparecem rapidamente para indicar um movimento imediato. O primeiro quadro (Figura 1) é responsável por produzir essa mudança de estado para uma situação mais brusca. Nesse ponto, a figura do cavaliço não é muito nítida, sobretudo o rosto, que parece estar envolto em uma atmosfera de suspense. O ar de superioridade e empoderamento são ressaltados, uma vez que o desenho da sua forma ocupa quase a totalidade do quadro.



Figura 1: A deformação como método

Fonte: *Kafka Inaka Isha* (2007)

Em seguida, vemos *flashes* dos cavalos correndo a uma velocidade muito alta; depois, as rodas girando velozmente são destacadas (as linhas em volta da roda potencializam a ideia de movimento); logo após, vem a cena do cavaleiro invadindo a casa para abusar da criada Rosa, que já estava completamente sozinha. Nesses rápidos instantes, existe uma sucessão de sons que atuam em conjunto e que colaboram para a sensação de caos e de velocidade absurda: o relinchar dos cavalos, os gritos assustados do médico, o barulho das rodas, o estalar da porta sendo chutada, o zunido descrito pelo protagonista e o som de um dedo deslizando por um piano tecla a tecla, com o intuito de criar uma ideia de que algo foi transformado magicamente.

De acordo com Furniss (2007), é comum que leigos ou iniciantes no campo deem mais atenção aos componentes visuais de um filme, não se dedicando a desvelar a relevância dos aspectos relativos ao som. A pesquisadora lembra, entretanto, que precisa haver uma comunhão entre todos esses elementos, uma vez que “a maioria das pessoas descobrirá que o segredo do sucesso de muitos filmes premiados é o cuidado com que os elementos auditivos – vozes, efeitos sonoros e música – foram tratados” (FURNISS, 2007: 83, tradução nossa)<sup>2</sup>. Para contrastar com toda essa rapidez, os planos seguintes são marcados por uma repentina desaceleração (Figura 2).

<sup>2</sup> No original: “Most people will find that the secret to success for many award-winning films is the care with which aural elements – voices, sound effects and music – have been handled”.



Figura 2: A paralisação do tempo e das imagens

Fonte: *Kafka Inaka Isha* (2007)

Nesses dois quadros, os elementos do plano ficam completamente estáticos por quatro segundos (a imagem dos cavalos) e por oito segundos (a imagem ao lado), apenas ocorre um movimento de aproximação do quadro, como se fosse um *zoom* de câmera. Podemos pensar que esses dois momentos indicam visualmente a paralisação do tempo e das imagens, característica kafkiana observada por Anders (2007). Na prosa do autor tcheco, as personagens se envolvem em eternas repetições, sempre voltando ao ponto inicial, de modo que não experimentam um avanço no fluxo de espaço e tempo, o que produz essa sensação de imobilidade.

Claro, a paralisação a que estamos nos referindo não é algo exatamente literal, é um estado da mente das personagens, que anda em círculos. Mas no caso da animação, uma oportunidade de vermos essa situação mental com clareza é através de um congelamento real da imagem, como salientamos através do exemplo. Essas cenas mais estáticas referem-se ao momento em que o médico finalmente chega à casa do enfermo. A sensação de lentidão prepara o espectador para o que vai ocorrer nos trechos seguintes, ajuda-o a retomar o fôlego depois de tantos quadros velozes, além de garantir um clima de suspense. O efeito proposto por Yamamura é capaz de causar um desconforto no espectador e de fazê-lo refletir sobre o andamento do filme, uma vez que provoca uma ruptura muito forte no ritmo do vídeo ao sair de uma cena muito veloz para o ponto zero de movimento no interior do quadro.

Em todo esse trecho do conto, Kafka provoca a deformação ao descrever de modo bem claro e direto, sem grandes surpresas, o fato esquisito de o médico ter aparecido instantaneamente em um lugar que era realmente muito longe. Não prepara o leitor, apenas narra com normalidade algo bastante incomum. Em uma linha estava na sua casa; na outra, já se encontrava a dez milhas. Por sua vez, Yamamura buscou esse efeito através da mudança brusca de estados (velocidade normal, aceleração absurda e, por fim, estagnação), do uso de *flashes* rápidos e de uma eficaz comunhão sonora.

No cinema, a alternância de estados é possível através do recurso da edição. Quando uma cena é gravada, nem tudo o que foi captado é utilizado. Além disso, os produtos audiovisuais raramente são filmados respeitando a ordem de sua sequência. Por isso, a montagem configura-se como um procedimento extremamente crucial para costurar uma narrativa e dar sentido a uma infinidade de arquivos soltos. No caso da animação, a situação é parecida, mas em vez de imagens gravadas, temos figuras desenhadas. É possível criar uma justaposição de cenas, alterar a velocidade de cada uma ao alongar a sua duração ou acelerar, mexer na luz e na cor, acrescentar movimentos, inserir elementos na tela, enfim.

#### *Linguagem precisa e narrador insciente*

Outra característica bastante marcante da prosa kafkiana é o modo como a linguagem é utilizada. Sendo bem preciso e protocolar, o autor consegue dizer muito com poucas palavras, apenas aquelas que são exatas e necessárias. Outro fator importante é a existência de um narrador pouco confiável, que parece não ter o pleno domínio da história: é, na verdade, um narrador insciente (CARONE, 2009).

Em *Um médico rural*, o narrador está na primeira pessoa do singular, sendo revelado logo na frase que abre o conto: “*Eu* estava em um grande aperto”<sup>3</sup> (KAFKA, 1952: 106, grifo nosso). Quem assume esse pronome (eu) é o próprio médico, que se configura como um narrador que transita por pelo menos três camadas. A primeira delas se constitui de ações que ele vai contando e numerando; a segunda descreve a relação dele com as outras personagens e faz a mediação entre os diálogos; a terceira camada, por sua vez, representa as conversas internas que o narrador tinha consigo mesmo, ou seja, as suas dúvidas, lamentações e reflexões, além de conter as situações que só o médico imaginava.

Depois que chega à casa do paciente e, no primeiro momento, constata que ele está saudável, o protagonista passa a travar um diálogo interno bastante intenso. Começa a refletir sobre os limites de sua profissão, lembrando que, embora seja médico e tenha a incumbência de cuidar dos enfermos, nem sempre será possível salvar a vida de todo mundo:

Não sou reformador do mundo, por isso deixo-o deitado. Sou médico contratado pelo distrito e cumpro o meu dever até o limite, até o ponto em que isso quase se torna um excesso. Mal pago, sou no entanto generoso e solícito em relação

<sup>3</sup> No original: “Ich war in grosse verlengenheit”.

aos pobres. Tenho ainda de cuidar de Rosa, além disso o jovem pode estar com a razão e também eu quero morrer. O que estou fazendo aqui neste inverno interminável? (KAFKA, 2010: 17)

No filme, esse trecho situa-se entre 9'04" e 10'04". Para dar conta da complexidade narrativa, caracterizada tanto pela escrita calculista quanto pelo narrador em camadas, o animador utiliza um recurso interessante: a criação de duas figuras em preto (primeiro quadro da Figura 3), que simbolizam as sombras do médico. Elas representam a terceira camada, aparecendo nos diálogos que o narrador trava consigo mesmo. Além de as conversas internas serem visualmente mostradas através desses desenhos pretos, o animador escolheu fazer a gravação de voz com outros dois atores.



Figura 3: As vozes narrativas

Fonte: *Kafka Inaka Isha* (2007)

Nas animações, a interpretação de voz não é um fator importante apenas no sentido de ser um fio condutor para a narrativa. Ela também afeta completamente a caracterização e a personalidade das personagens (FURNISS, 2007), sendo um dos componentes principais para dar vida às figuras. Ademais, “interpretar vozes para animação é um trabalho especializado que difere substancialmente de outras ocupações vocais, como a dublagem de filmes estrangeiros ou o fornecimento de narrações para comerciais ou mídia instrucional” (FURNISS, 2007: 85, tradução nossa)<sup>4</sup>, uma vez que é preciso dar riqueza e significado à personagem sem que apareçam o corpo e o rosto do ator, sendo essencial, muitas vezes, mudar o tom normal de fala. Dessa forma, o médico aparece tendo a sua própria voz (interpretada por Sensaku Shigeyama) e mais outras duas, que surgem com as sombras (interpretadas por Shigeru Shigeyama e Doji Shigeyama). Por ser uma fala japonesa, as dublagens são capazes de causar um estranhamento ainda maior no espectador ocidental, pouco acostumado com o idioma.

Para conseguir transpor algo mais abstrato para uma mídia que envolve a imagem e o som, Yamamura precisou criar algo que não estava no texto. Enquanto a palavra vai dando conta de transmitir os pensamentos do médico no conto, a animação precisava ter uma imagem que se relacionasse com as reflexões. Por isso, o animador interrompe a sequência de cenas no ambiente da casa do doente e, momentaneamente, transporta o espectador para outro cenário (a partir do segundo quadro da Figura 3).

Furniss (2007) defende que é importante dar atenção às cores, pois possuem funções e são capazes de gerar efeitos no espectador. As percepções não são absolutas, podendo variar de acordo com a fisiologia de cada observador e com as diferenças culturais, pois as simbologias são calcadas em convenções. No primeiro quadro da Figura 3, vemos a predominância do amarelo, que sugere

<sup>4</sup> No original: “Performing voices for animation is a specialised job that differs substantially from other voice-talent occupations, such as dubbing foreign films or providing voice-overs for commercials or instructional media. To play the role of an animated character, voice artists generally must alter their normal manner of speaking substantially in terms of both sound (adopting unusual speaking voices) and volume (yelling and crying out is relatively common)”.

uma ideia de enfermidade, e do preto, mais acentuado nas bordas do quadro, que remete a uma atmosfera sombria.

A partir do segundo quadro da Figura 3, somos levados para fora da casa e vemos a cabeça do médico saindo pela porta. No cinema, o modo de uma figura se movimentar é capaz de criar efeitos importantes para o sentido que o espectador vai elaborar (FURNISS, 2007). Por isso, o modo lento e avulso como os seus movimentos são executados trazem uma sensação de que o protagonista não estava agindo por vontade própria, parecia mais uma marionete sendo conduzida sem ter nenhum controle do seu destino. Aqui fica evidente que as personagens experimentam uma falta de liberdade diante de sua própria vida.

No terceiro e quarto quadros, observamos uma predominância de cores escuras no cenário, sobretudo tons de preto e azul. Como parte da estética do filme todo, a deformação gráfica da personagem (que muda sua forma em poucos segundos) se faz presente e ajuda a acentuar a atmosfera onírica. Desejando a sua própria morte, o médico toca na lua, e ela logo se transforma em uma espécie de forca, que realiza movimentos pendulares para indicar uma degola. Sendo esse o ápice da tensão e da insanidade da cena escolhida, a trilha sonora se intensifica tanto a ponto de invadir a fala da personagem, rompendo com as hierarquias de som. Furniss (2007) explica que a situação mais comum em filmes é que os diálogos e as narrações de voz sejam mais altos do que a música e os efeitos sonoros. A autora ainda comenta, entretanto, que é possível alterar essa ordem de importância e produzir rupturas (FURNISS, 2007). É exatamente isso que ocorre entre 9'48" e 9'52", momento em que o violino emite sons estridentes e perturbadores, que acabam se sobrepondo à voz do médico.

Ao contrário do texto, essa cena do filme não é tão curta, pois ela precisa respeitar o tempo da imagem, da trilha sonora, do movimento lento das figuras e da dublagem japonesa, que parece ser mais arrastada do que uma fala ocidental. É uma temporalidade bem própria do audiovisual, característica que nos faz entender o motivo de um conto tão breve ter uma duração de 21 minutos no formato fílmico.

### *A adaptação*

Considerando a estrutura narrativa, já havíamos pontuado que Kafka opera a partir da inversão em relação ao fantástico tradicional (TODOROV, 1975). Se as suas histórias já começam com o acontecimento estranho logo de súbito, o leitor não experimenta a sensação de hesitação, cujo objetivo era preparar o receptor para o ápice do sobrenatural. No seu lugar, surge a adaptação, que é um "procedimento simétrico e inverso" ao da hesitação (TODOROV, 1975: 179).

O trecho escolhido para ilustrar esse momento situa-se entre os tempos 13'11" e 14'02" da animação. Nesse ponto, o médico já havia percebido que o garoto estava de fato doente e pensava que não teria mais como salvá-lo. Diante disso, começa um novo diálogo interno, refletindo sobre os abusos que sofre na profissão. Depois desses pensamentos, algumas situações esquisitas começam a acontecer. Ao invés de as personagens se mostrarem assustadas diante do estranho, elas reagem de modo bastante natural. Com isso, a ideia é que o leitor vá sendo adaptado ao insólito, vá aceitando o caráter inusitado dos acontecimentos até chegar a um ponto de naturalização e de resignação total:

Assim são as pessoas na minha região. Sempre exigindo o impossível do médico. Perderam a antiga fé; o pároco fica sentado em casa desfiando uma a uma as vestes litúrgicas; mas o médico deve dar conta de tudo com sua delicada mão de cirurgião. Bem, como quiserem: não me ofereci; se abusam de mim visando a objetivos sagrados deixo que também isso aconteça comigo; o que mais desejo de melhor, eu, velho médico rural a quem roubaram a criada? E eles vêm, a família e os anciãos da aldeia, e me despem; um coro de escola, professor à

frente, está diante da casa e canta uma melodia extremamente simples com a letra: Dispam-no e ele curará! E se não curar, matem-no! É apenas um médico, apenas um médico! – Estou então sem roupa e, os dedos na barba, a cabeça inclinada, olho com tranquilidade as pessoas. – Completamente composto e superior a todos, permaneço assim embora isso não me ajude em nada, pois elas agora me pegam pela cabeça e pelos pés e me carregam para a cama. Colocam-me junto à parede, do lado da ferida. (KAFKA, 2010: 19)

O surgimento completamente aleatório de anciãos da aldeia, as pessoas desnudando o médico, o aparecimento de um coral infantil conduzido por um maestro e os figurantes carregando o protagonista até a cama do enfermo são exemplos de situações descabidas que ocorrem nesse trecho. O narrador-personagem vai conduzindo essas ações tranquilamente, sem mostrar nenhum esboço de surpresa. É muito frequente o uso do ponto e vírgula para separar as ações, passando de uma à outra rapidamente, tratando tudo de forma muito comum, como se fosse algo bastante corriqueiro.

Agora, veremos que estratégias Yamamura utilizou para mostrar o que a característica da adaptação sugere: o aceitar, com naturalidade, os acontecimentos bizarros e o agir despreocupado, como se tudo estivesse dentro dos conformes. Analisando as cenas, notamos que a grande saída encontrada pelo animador foi de trabalhar o modo como se movimentam as personagens. Esse fator é tão relevante que é o ponto definidor da própria perspectiva de animação do importante artista escocês Norman McLaren (1995 apud FURNISS, 2007: 5, tradução nossa), que defende que “a animação não é a arte dos desenhos que se movem, mas a arte dos movimentos que são desenhados; [...] a animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que se encontram entre os quadros”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> No original: “Animation is not the art of drawings that move but the art of movements that are drawn; [...] Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between the frames”.

No primeiro quadro (Figura 4), por exemplo, temos o momento em que os anciãos entram na casa: são passos constantes, como se estivessem marchando conjuntamente, de forma que inclusive o som dos seus sapatos no piso sugere a ideia de “marchar”. Esse modo de andar, obstinado, preciso e ritmado, indica que essas pessoas sabem muito bem o que vieram fazer ali na casa. E elas vão avançando, caminhando pelo espaço, determinadas a executar alguma ação, de modo que essa parte termina com as pernas dos anciãos invadindo o quadro: é um passo tão obstinado que devora o plano. Além disso, a decisão de enquadrar apenas os pés é uma forma de criar um mistério acerca do que está por vir e de salientar a importância do movimento de andar.

A ideia de um caminhar que se aproxima de um marchar também se repete no último quadro (Figura 4), quando o médico é carregado pelo grupo de anciãos. A composição do cenário é escura em todos os planos, de modo que apenas um foco de luz aparece em destaque em cada cena. Dessa forma, existe uma predominância de sombras e de efeitos voltados para o preto com o intuito de criar uma atmosfera pesada. Essa ambientação obscura e com uma iluminação amarelada remete a uma espécie de velório, como se os vizinhos e a família estivessem organizando um ritual para se despedir do garoto enfermo. Isso nos leva a pensar na fatalidade do destino das personagens kafkianas, sempre impossibilitadas de ter qualquer redenção.

No penúltimo quadro (Figura 4), conseguimos enxergar um pouco melhor o rosto dos anciãos, mas também não é uma visão muito esclarecedora: vemos um movimento horizontal de câmera, uma panorâmica, que vai passando e mostrando os rostos. A questão é que todos usam chapéu e acabam, assim, tendo quase toda a sua face coberta por ele. Com a cabeça inclinada para baixo e o olhar voltado para o chão, só é possível ver claramente as bocas e os bigodes. A postura deles, embora tenha o caráter já mencionado da obstinação, traz uma sensação de que têm consciência das suas ações, mas as realizam por ordem de terceiros, parecendo que são verdadeiras marionetes cumprindo tarefas.



Figura 4: A adaptação no lugar da hesitação

Fonte: *Kafka Inaka Isha* (2007)

No segundo quadro (Figura 4), vemos a parte em que as pessoas tiram as vestes do médico. Geralmente, para dar uma sensação de estranhamento, opta-se por movimentos bruscos, que causam desconforto. Nesse exemplo, entretanto, observamos movimentos lentos, justamente para ajudar a sugerir a ideia de adaptação, de familiaridade com o esquisito. Assim, o médico se curva todo, e, lentamente, puxam as roupas do seu corpo. A lentidão, nesse caso, indica uma naturalidade: não existe motivo para a pressa se estamos familiarizados com os eventos. A atmosfera continua bastante misteriosa e sombria, principalmente devido à composição das cores, muito carregadas pelas manchas escuras ao redor da imagem. Além disso, as linhas do desenho (tanto as do chão quanto as que contornam as personagens) são inclinadas, o que contribui para uma aparência alongada e arrastada.

No quadro do coral (Figura 4), as crianças também agem normalmente, como se estivessem em mais um dia comum de ensaios. Todas se mostram muito atentas e focadas em sua atividade, inclusive o maestro, cujos pés parecem estar colados ao chão, realizando movimentos de inclinação do corpo e gestos com as mãos. Quando começam a cantar, um foco de luz dirige-se às crianças, sugerindo que se trata de um verdadeiro espetáculo. É esse agir obstinado e carregado de seriedade que indica a ideia de adaptação, pois mesmo sendo muito aleatório o fato de um coral surgir em meio à nevasca e começar a cantar uma canção intimidando o médico, eles desempenham seu trabalho normalmente.

### Considerações finais

Discutir adaptações significa aceitar que as mudanças são inerentes ao processo, pois adaptar exige, antes de tudo, que haja uma reformatação. Defendemos, em virtude disso, que é crucial nos afastarmos de uma hierarquização entre as mídias cuja finalidade seja de eleger qual produção é a melhor. Fora isso, confirmamos que podemos pensar a animação do conto a partir da ideia de palimpsesto

(HUTCHEON, 2013), considerando que ela é um objeto estético por si só, mas que possui vínculos importantes com a obra de partida.

A multiplicidade de camadas que caracteriza as adaptações também reforça a concepção de *Texto* (BARTHES, 2004). Nesse caso, Koji Yamamura dirigiu-se a um jogo de criação de algo novo, podendo ter tido contato com outros textos sobre Kafka (críticas, ensaios e outras adaptações, por exemplo), e, assim, fez o seu *pequeno texto* (a animação) e contribuiu para tecer um pouco mais o grande Texto (os discursos) que existe ao redor do autor tcheco.

Na análise, percebemos que uma das principais estratégias utilizadas pelo artista foi a deformação gráfica dos desenhos. Em poucos segundos, as personagens sofrem várias alterações em sua forma, tendo seus contornos bastante distorcidos de acordo com o decorrer de cada ação. Esse recurso ajuda, sobretudo, a passar uma característica muito recorrente nos textos kafkianos: a sensação de estranhamento. Somado a isso, os sons perturbadores do piano e do violino promovem uma ambientação tensa e pesada, colaborando para constituir uma atmosfera opressora e bastante assustadora, próxima de um pesadelo.

Diante de uma obra tão aberta como a de Kafka, o animador japonês precisou fazer a sua leitura e escolher elementos e referências para criar o seu filme, isto é, recriar o conto do escritor tcheco em outra linguagem. Considerando essas escolhas estéticas, observamos que Yamamura se aproximou, de algum modo, do expressionismo alemão ao buscar a expressão do efeito emocional a partir da distorção visual. Nessa corrente do cinema, é comum utilizar alguns cenários calcados em perspectivas irreais, propor um uso exagerado da luz e da sombra e demarcar a importância da atuação e dos movimentos das figuras. Dessa forma, é criada uma ambientação bastante onírica e distante do real, que dirige a nossa atenção à psicologia das personagens. Assim, o trabalho de Yamamura se aproxima muito desse conceito expressionista do cinema, iniciado entre as duas grandes guerras, durante a República de Weimar (1918-1933).

Nesse ponto, cabe uma diferenciação interessante em relação ao literário: com essas estratégias, a animação é capaz de conduzir o espectador a uma espécie de terror, enquanto no mundo das palavras esse traço não é explícito. Através do desenho, que é algo visualmente dado, o filme entrega sensações e situações que estão apenas *contidas* na obra textual, mas que *não estão evidentes*. Assim, a partir do exagero, da deformação e dos sons, a animação mostra-se capaz de expandir sugestões que o literário não entrega de antemão. O leitor, por outro lado, pode inventar interpretações mais livremente, criar o cenário da história em sua imaginação, romper esse contrato quando ele bem entender e criar outro universo, diferente do mundo já desenhado na animação, com o qual o espectador terá de lidar até o final.

Outra escolha responsável pela singularidade da recriação foi o convite ao ator Sensaku Shigeyama para dublar a voz do médico. Ele faz parte do teatro de kyogan, que é uma forma cômica de teatro japonês tradicional, surgida há mais de 800 anos. Uma de suas características peculiares é justamente a existência de personagens periféricos à sombra do ator principal, que performam músicas e narrações sobre a trama. Inspirado nessa ideia, Yamamura construiu a já mencionada complexidade narrativa do conto e do protagonista através da gravação de voz com mais dois atores (Shigeru Shigeyama e Doji Shigeyama), que interpretavam o som das figuras pretas, responsáveis por designar os diálogos internos do médico.

Sem grandes problemas, é fácil notar que a narrativa kafkiana é predominantemente ocupada por uma atmosfera pesada e tensa, mas que abriga consigo uma pitada de deboche e humor. O próprio modo como conduz a narrativa, tratando como trivial algo absurdo, já é capaz de construir um componente risível. Ou, então, o fato de uma personagem fracassar por motivos

tolos acaba constituindo uma estética debochada. Yamamura, ao seu modo, extrapola o caráter tenso, chega ao terror e mantém um pouco do ar cômico a partir das interpretações vocais.

Fora esses recursos, o artista japonês depositou bastante valor na maneira de andar das personagens e no modo como realizavam os movimentos. Para estabelecer o típico estranhamento kafkiano, trabalhou com mudanças bruscas de estados, contrastando rápidos *flashes* com cenas praticamente imóveis. No âmbito fotográfico, optou primordialmente por dois cenários: a nevasca, onde o uso de cores mais frias remetia a um estado mais opressivo, e o cenário da casa do paciente, colorido por tons amarelados. Nesse caso, a cor não traz uma ideia de calor e de vida, mas sim de doença. A iluminação também colaborou para uma atmosfera opressora: a maior parte do filme contou com um cenário tomado pela escuridão, onde só se enxergava apenas um foco de luz.

Se Kafka é capaz de exercer uma violência pela palavra e de produzir afetos e *deslucamentos* que nos destituem da nossa própria condição de leitor habitante do mundo, a animação de Yamamura também não passa incólume aos olhos do espectador: de modos diferentes, as duas produções conseguem articular a atmosfera fantástica e trabalhar com complexas questões subjetivas.

### Referências

- ADORNO, T. Anotações sobre Kafka. In: ADORNO, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de A. Wernet, J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.
- ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BACKES, M. Posfácio. In: KAFKA, F. *Blumfeld: um solteirão de mais idade e outras histórias*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.
- BARTHES, R. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.
- BENJAMIN, W. *Kafka*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1994.
- CARONE, M. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FURNISS, M. *Art in motion: animation aesthetics*. London: John Libbey, 2007.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- KAFKA, F. Ein Landarzt. In: KAFKA, F. *Das Urteil*. Hamburg: Fischer Bücherei KG, 1952.
- KAFKA, F. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KAFKA Inaka Isha. A country doctor. Direção: Koji Yamamura. Roteiro, edição, câmera: Koji Yamamura. Produção: Mariko Seto e Fumi Teranishi. Música: Hitomi Shimizu. Japão: [s. n.], 2007. Vista/DOLBY Digital (21min), son., color., 35 mm, 1: 1,85 (16: 9).
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates 98).
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2008.

# Memórias e enlaces: articulações entre ditadura e família no cinema argentino

## Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Cinema pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Vice-líder do grupo de pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais” da UTP.

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

## Aline Vaz

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Pesquisadora associada ao grupo de pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais” da UTP. Bolsista Capes/Prosup.

E-mail: alinevaz900@gmail.com

**Resumo:** Este estudo atenta para imagens de convívios familiares *re-apresentados* no cinema argentino de ficção como inferência de uma memória pós-ditatorial. Um olhar acurado sobre o filme *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) permite tanto identificar contaminações da política opressora no plano das convivências privadas quanto refletir a respeito dos efeitos deletérios que, derivados de um ordenamento impositivo alinhado não com o acolhimento, mas sim com a exclusão, ali deixam sua marca. A saturação da ordem do público no âmbito doméstico resulta em convívios familiares abortados, motivando movimentos de fuga: exílios e refúgios, trânsitos que na perspectiva – promissora? – do devir podem vir a ser ressignificados em acolhimento e libertação.

**Palavras-chave:** Cinema Argentino; Memória Pós-Ditatorial; Paisagens e Espaços; Laços Familiares; Movimentos Migratórios.

## Memories and connections: articulations between dictatorship and family in the Argentine cinema

**Abstract:** This study deals with images of family conviviality re-presented (presented again) in Argentine fiction cinema as an inference of a post-dictatorial memory. An accurate look at the film *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) allows for identifying contaminations of oppressive politics in the area of private coexistence, as well as for reflection on the deleterious effects derived from a regulatory ordering and controlling system aligned not with warm welcoming but with straight exclusion. The saturation of such system in the domestic sphere results in aborted family relationships, motivating escaping movements: exiles and refuges, transits that in the – promising? – perspective of the future can be redefined in reception and release.

**Keywords:** Argentine Cinema; Post-Dictatorial Memory; Landscapes and Spaces; Family Ties; Migratory Movements.

<sup>1</sup> A denominação “Novo Cinema Argentino” é questão de veras controvérsia: há divergências tanto em termos cronológicos quanto conceituais e de caracterização. Muitos teóricos são contrários, por exemplo, ao qualificativo “movimento” para o Novo Cinema Argentino. Sergio Wolf (2002) entende que o NCA não se faz movimento devido à ausência de um tratado específico e também por não ser composto por uma determinada geração de cineastas – uma vez que entre os realizadores figuram tanto aqueles que contam 23 anos de idade quanto aqueles que têm mais de 40 anos. Neste trabalho, aprioristicamente, tomaremos como Novo Cinema Argentino o cinema produzido entre os anos 1990 e a primeira década dos anos 2000, que tem como características principais inserir as personagens em lugares físicos e sociais reconhecidos aquém e além da tela do cinema, enfocando protagonistas “à margem de...”, quadriculados em ambientes opressores, inferindo, em certa extensão, os efeitos de políticas públicas autoritárias e repressoras nos convívios familiares.

<sup>2</sup> No original: “Los finales abiertos, la ambigüedad de algunos personajes, la opacidad de las historias, la ausencia de direccionamiento”.

<sup>3</sup> As “Madres de Plaza de Mayo” são mulheres que reivindicam notícias dos filhos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983); prevenindo-se contra uma possível amnésia coletiva, as *Madres* até hoje se organizam em manifestações na praça localizada em frente à Casa Rosada – sede da presidência da república argentina. (Além dos sumiços “inexplicáveis”, dos muitos assassinatos, ressalte-se ainda que durante os sete anos de ditadura muitas crianças foram retiradas do convívio dos pais biológicos e, submetidas à guarda de militares, colocadas para adoção).

<sup>4</sup> Em 1996 organizou-se, lembrando os 20 anos do golpe, o movimento “Hijos” constituído por filhos de desaparecidos durante a ditadura militar. “Los integrantes de HIJOS, por su parte, depositaron también en el visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, a través de vídeos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica [...] destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente, ante la comunidad, las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado” (AMADO, 2004: 180).

<sup>5</sup> Maria Inés Roqué é filha de Juan Julio Roqué, membro fundador da organização guerrilheira Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) e dirigente da organização Montoneros. Em seu filme testemunhal, a diretora afirma: “Preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”.

<sup>6</sup> Carri é filha de Ana María Caruso e Roberto Carri, sociólogo e ensaísta argentino, fundador das “Cátedras Nacionales”. Seus pais foram militantes na organização Montoneros, sequestrados e desaparecidos quando Albertina teria seus quatro anos de idade.

## Introduzindo o lugar da família no Novo Cinema Argentino

O chamado Novo Cinema Argentino (NCA), vinculado à produção cinematográfica dos anos 1990 e estendendo-se para a primeira década dos anos 2000, para Malena Verardi (2009) trata-se de um movimento<sup>1</sup> que se estabelece por meio da consolidação de rupturas e introdução de um novo cenário na cinematografia argentina. Se não há um programa estético, há sim um novo regime criativo (contrário aos anos 1980) atrelado a inovações no plano diegético, nos aspectos relativos à produção e exibição dos filmes. Verardi (2009: 184, tradução nossa) observa que as estratégias cinematográficas tendem a propor organizações-chaves para decifrar mensagens ou alegorias que, em certa extensão, permitem interpretar o estado da sociedade argentina: “os finais abertos, a ambiguidade de alguns personagens, a opacidade das histórias, a ausência de direcionamento”<sup>2</sup> buscam inferir identificações com o espectador argentino que pode construir proposições conectadas às experiências extradiegéticas.

Se o NCA tende a criar metonímias e metáforas da sociedade argentina, em suas imagens a família é a instituição que melhor pode expressar as diversas alternativas de sujeições e os múltiplos trajes de violências inerentes à sociedade que ali se apresenta (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004). Pais e filhos que durante os governos opressores na Argentina tiveram as famílias destroçadas buscam, das mais diversas maneiras, reconstruir suas memórias – das ações das Mães da Praça de Maio<sup>3</sup>, por exemplo, até as produções de filmes em primeira pessoa realizados por órfãos documentaristas<sup>4</sup> como Maria Inés Roqué<sup>5</sup>, com *Papá Iván* (2000), e Albertina Carri<sup>6</sup>, com *Los rubios* (2003), é possível vislumbrar a presença de sensibilidades afetadas por ambientes familiares rompidos. Nessa perspectiva, podemos considerar que o cinema aqui em pauta revela-se como potência que *re-apresenta*<sup>7</sup>, na tela da sala escura, cotidianos domésticos como rastros que inferem as cicatrizes de uma nação que se viu duramente assujeitada, desamparada, aviltada.

Os filmes ficcionais do NCA apresentam, por meio dos (des)agrupamentos familiares que colocam em tela, a tragicidade dos acontecimentos e de seus consequentes desdobramentos como inferência de uma espécie de biografia coletiva. Os cineastas, assim, tensionam o vivido e o narrado, passado e presente, figuras de ausências, mortes, desaparecimentos, exílios.

Estas afirmações não implicam um vínculo obrigatório entre o cinema e a realidade política e/ou social, mas a construção de uma natureza política que, direta e indiretamente, alude a essa realidade, com formas de intervenção que compõem e decompõem a realidade por meio de uma invenção poética. (AMADO, 2009: 10, tradução nossa)<sup>8</sup>

O ambiente doméstico, a casa e seus convívios familiares, presentes no NCA, funcionam como propulsores de movimentos afetivos que podem nos deslocar para experiências inusitadas dadas pelas linhas tênues e eventualmente transitórias dos *convívios voluntários*, geralmente cultivados no lugar tradicionalmente reconhecido como casa-lar, onde o convívio se dá voluntariamente pelos *laços familiares*<sup>9</sup>; dos *convívios impostos*, por exemplo, aqueles vivenciados em prisões ou similares – que podem ser físicas (nas casas de detenção, em que o sujeito é condenado legalmente a permanecer enclausurado) ou afetivas (em que o sujeito se torna refém dos *laços familiares* em ambientes convencionalmente reconhecidos como lares); e dos *convívios abortados*, em que o sujeito é retirado do espaço que considera como lar para criar novas redes de afetos (ou não), podendo construir uma nova casa por intermédio, por exemplo, dos movimentos migratórios (FISCHER; VAZ, 2018).

Dentre as diversas imagens que caracterizam as construções estéticas e diegéticas do NCA, figuram aquelas atinentes aos *convívios abortados* – tal como se dá no filme *Pizza, birra, faso* (1998)<sup>10</sup>, que *re-apresenta* uma jovem geração

<sup>7</sup> Para Sandra Fischer (2006: 108), “representar o mundo – apresentá-lo novamente – já é criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras da realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso”.

<sup>8</sup> No original: “Estas afirmaciones no suponen un vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo e indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética”.

<sup>9</sup> Ressalta-se aqui que os *laços de família*, já analisados por Amado e Domínguez (2004), se constituem por meio da ligação e da união, mas também simbolizam a armadilha e a fraude, pois o que une também separa; a ligação familiar é o que impede alguém de realizar certas coisas ou agir de diferentes maneiras – ou seja, para as pesquisadoras, os laços familiares são paradoxais, propiciando enlaces e separações, ataduras e cortes, identificações e diferenças, numa categoria que é discursiva, cultural, social e teórica. Desse modo, o convívio familiar, primeiramente voluntário, pode tornar-se imposto ou abortado.

<sup>10</sup> Centrada em Buenos Aires, essa narrativa fílmica revela a rotina de jovens amigos que se juntam a um motorista de táxi para roubar os passageiros. Quando acham que estão sendo enganados pelo comparsa, decidem planejar seus próprios roubos.

<sup>11</sup> O filme trata de um recorte da história da jovem Julia, que é acusada da morte de um dos seus dois parceiros – com os quais dividia o ambiente da casa e seus (des)afetos – e condenada à prisão. Por estar grávida, é direcionada a uma ala especial de celas destinadas a detentas com filhos pequenos, na qual as mães são autorizadas a permanecer com suas crianças até que completem quatro anos de idade.

<sup>12</sup> O espaço se dará por meio dos movimentos afetivos e sensíveis do cotidiano – concernentes à estesia – enquanto as paisagens se constituem por intermédio da imobilidade dos corpos e dos laços afetivos, aproximando-se da automatização do cotidiano: a anestesia (FISCHER; VAZ, 2018).

(os filhos desamparados do neoliberalismo?), que sem sucesso busca enraizar-se e sobreviver num território que não os acolhe, no qual cada tentativa de apropriação resulta em exclusão reiterada. A trama finaliza exibindo um pai assassinado por um militar – representante do sistema vigente – enquanto uma mãe com o filho ainda no ventre abandona a Argentina para o Uruguai (convívio abortado pela morte paterna e pelo movimento de deserção mãe/filho em busca de vida nova em terra estrangeira). Como bem aponta Giorgio Agamben (1998), o exilado, despossuído de sua condição de cidadão e, portanto, de seu direito à vida, pode salvar-se diante do voo perpétuo ou da partida para um país outro; em *Pizza, birra, faso*, temos o duplo movimento.

Convívios abortados podem ser também verificados na obra de Pablo Trapero, cineasta que se destaca nos primórdios do NCA, com o lançamento do longa-metragem *Mundo grua* (1999). Sua cinematografia é analisada por Daniela Gillone (2015: 140) como uma ampliação do termo *exílio*:

Em *Mundo grua* (1999), uma figura marginal vive uma busca interminável por emprego e acaba se isolando por esta razão nesta condição. Em *El bonaerense* (2002), entrar para a “instituição polícia” é a saída para se ter absolvição de um crime cometido. Em *Leonera* (2008), o exílio se concretiza no universo do cárcere, marcado pela injustiça. É com essa abordagem que o diretor explora o exílio em suas dimensões políticas e/ou econômicas, e o associa ao estranhamento de realidades impostas.

Aproximando-nos da pesquisa de Gillone e nos aprofundando nas relações que tangem os convívios familiares abortados, olharemos atentamente para o filme *Leonera*<sup>11</sup> (Pablo Trapero, 2008). Pensaremos o lugar da família no NCA, observando-o como sintoma de uma sociedade imersa em reiteradas crises e violências políticas, considerando, assim, que os deslocamentos (típicos dos convívios abortados) e as possíveis ressignificações de ambientes domésticos podem ser pensados como rastros e restos de mecanismos opressores – logo, os convívios familiares poderão ser condescendentes ao sistema classificatório de opressão/submissão, reafirmando o lugar de morada como paisagem anestésica; ou transgressores, possibilitando a criação de brechas fugidias e a construção do espaço estésico<sup>12</sup>.

### **Leonera: o movimento fugidio pela busca familiar**

Pensar no ambiente doméstico e no convívio familiar, como potência de experiências estéticas, é aproximar-se de um conjunto de coisas e seres que se relacionam e constroem sensibilidades como “uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada” (PESAVENTO, 2005). Essas relações sensíveis entre sujeitos, objetos e lugares derivam do que chamaremos de espaço estésico. Desse modo, “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (SANTOS, 1988: 26).

O ambiente doméstico, por meio dos movimentos afetivos que nos deslocam para novas experiências e provocam alterações sem volta, deixa de ser uma paisagem anestésica, constituída apenas de sua fisicalidade edificada, para ser preenchido pelos modos de vivenciar o espaço e suas possibilidades. Ao trazeremos o ambiente doméstico como apropriação estética e estésica, consideramos que “pensar nas sensibilidades é, pois, não apenas mergulhar no estudo do indivíduo e da subjetividade, das trajetórias de vida, enfim. É também lidar com a vida privada e com todas as suas nuances e formas de exteriorizar – ou esconder – os sentimentos” (PESAVENTO, 2005).

Em *Leonera* temos uma protagonista colocada à margem da sociedade, compelida a deslocar-se perseguindo o traço tênue de uma linha que oscila entre a fuga e a busca. Se o deslocamento pode ser um sintoma de exclusão, Belén Gache (2004) sustenta que o pensamento nômade se apresentará, também, como oposição ao pensamento do Estado, notadamente o do tipo totalitário – que busca dominar e normatizar: no filme em tela destaca-se a empreitada da protagonista tentando escapar do sistema carcerário, instância coercitiva e território essencialmente disciplinador. Ana Amado (2004), ainda, considera o filme de Trapero como uma película que manifesta os desassossegos dados pela ordem social, por rasgos de identidade sexual ou por violar alguma norma estabelecida: é possível notar ali a negação e a transgressão da ordem pública, o que viabiliza a apropriação/resgate da vida privada – ou seja, para desconstruir uma paisagem anestésica/disciplinadora é necessário criar escapatórias/brechas fugidias na construção do espaço estético/afetivo.

### Convívios abortados e brechas escapatórias

No filme *Leonera* é possível citar ao menos três convívios domésticos abortados: a relação problemática com a mãe, que forçara a protagonista Julia a viver sozinha na Argentina; a forçosa saída de Julia do lar para o presídio, legitimada pela força do Estado; e o convívio abortado de Julia com o filho – legalmente imposto pelo regime prisional.

O foco na separação entre mães e filhos sugere uma aproximação com as Madres de Plaza de Mayo, mulheres que desde a última ditadura na Argentina, encerrada em 1983, se reúnem em protesto e manutenção da memória dos filhos desaparecidos. É possível traçar um paralelo entre essa narrativa extradiegética de mulheres separadas de seus rebentos por militares e a trama vivida pela personagem Julia – impedida, pela hierarquização opressiva imposta pelo ordenamento da prisão, de compartilhar o cotidiano com seu filho Tomás, e condenada por um assassinato que nem mesmo recorda-se de ter executado (irônica aproximação crítica à campanha da *reconciliação amnésica* (SARLO, 2016: 39)<sup>13</sup> que tem lugar nos governos ditatoriais e reitera-se nos governos democráticos sucessores). Em *Leonera*, é possível que a protagonista exaurida pela coabitação e convivência conflituosa com seus dois parceiros tenha sido responsável pelo exercício de uma violência brutal (causara a morte de um deles); não obstante, é patente que ela não se recorda do que efetivamente ocorrera. Seja como for, acaba penalizada: é forçada a confrontar-se com a situação irreduzível e sofre as consequências desastrosas (do ato supostamente praticado e/ou do esquecimento traumático) que culminam em sua condenação e reiteram violências legitimadas por um sistema autoritário que inapelavelmente encarcera corpos e afetos.

<sup>13</sup> A reconciliação amnésica trata de um mecanismo pós-ditadura proposto pelo presidente Menem e entendido como uma certa “moda do esquecimento” em que frases banais (“virar a página”, “reconciliar-se para construir o futuro”, “pacificar”) expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento.

<sup>14</sup> *Quadriculamento*, aqui, refere-se a organizações arquitetônicas disciplinares, planejadas de forma que os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas” (FOUCAULT, 2014: 141).

<sup>15</sup> O termo *leonera* alude a uma espécie de “lugar de passagem”, designando as áreas em que nas prisões os detentos devem aguardar o início de seus julgamentos. *Leonera* é também a denominação dada a jaulas nas quais as leões são encarceradas, enquanto prenhes – o que remete à ala que na penitenciária feminina do filme é destinada a mães e respectivas crias.

Na Argentina submetida à ditadura – que teve lugar entre os anos 1976 e 1983 – os pais considerados subversivos tinham os filhos subtraídos de seus convívios. As crianças tornavam-se “propriedade” do estado, *quadriculadas*<sup>14</sup> em ordens disciplinares, e adotadas por famílias de militares. O bebê de Julia é enquadrado em “leoneras”<sup>15</sup>: vive seus primeiros anos de vida desenvolvendo-se entre as barreiras, grades e vidraças blindadas inerentes à arquitetura prisional (Figura 1). Percebe-se, nas celas por onde mãe e filho restritamente circulam, traços de decoração doméstica, como a toalha de mesa florida. Tentativa de ressignificar o ambiente do cárcere em ambiente doméstico? Aqui e ali, vislumbramos uma criança distraída com brinquedos e mamadeiras, objetos por vezes empunhados à moda de revólveres – figura comum no cotidiano dos infantes, na rotina compartilhada com policiais que com frequência portam e ostentam armamentos.

O pequeno Tomás já vem ao mundo na situação de encarcerado: sua mobilidade e a convivência com a mãe, modalizadas pelo sistema carcerário, são mediadas e limitadas pelo governo. A avó materna, é certo, reivindica a guarda do neto: fora do presídio, entretanto, notamos que os enquadramentos fílmicos seguem reiterando a figura da criança imersa em uma experiência ainda limitada, enclausurada,

determinada por uma ordem opressiva que o separa da mãe e do mundo exterior. A rotina da avó, atada a um cotidiano regrado por compromissos, tanto quanto as impeditivas estruturas arquitetônicas dos ambientes públicos e privados, inviabiliza o acesso ao cenário urbano, a paisagens outras; as barreiras físicas as mais variadas (Figura 2) impõem suas presenças impeditivas, impossibilitando a apropriação do ambiente, a constituição afetiva do espaço estético.



*Figura 1: Frames do filme Leonera: dentro do cárcere do sistema prisional Tomás tem seu olhar mediado por grades e janelas*



*Figura 2: Frames do filme Leonera: fora do cárcere do sistema prisional, após o convívio abortado com a mãe, o olhar de Tomás continua mediado por grades e janelas*

Se Tomás tem sua visão de mundo sempre mediada por grades e janelas, Julia, em busca de criar laços e afetos com o filho, atravessa portas. Rompe com os limites da paisagem opressiva e anestésica para criar espaços estéticos preenchidos por subversivos movimentos físicos e afetivos. Quando, devido às imposições inerentes à condição de detenta, acaba tendo abortada sua convivência com o filho, a jovem é autorizada a visitá-lo, por poucas horas, na casa da avó – sua própria mãe, com quem ela não desenvolvera, já mencionamos, estreitas relações de afeto. No plano sequência em que a protagonista presidiária é conduzida por uma das guardas pelo longo corredor que se estende entre sua cela e a saída do cárcere, temos a oportunidade de acompanhar uma meticulosa filmagem de travessia, em que inúmeras portas vão sendo destrancadas e abertas para Julia. Uma antecipação, talvez, do que estaria por vir – um mundo de portais descerrados, amplo, distante dali. Na ocasião da visita, ainda que acompanhada da presença repressora de uma policial, Julia aproveita a oportunidade para fugir: chegando à casa da mãe, em um momento de distração de sua “vigia” consegue trancafiá-la na cozinha. Nessa ação de aprisionar seu algoz a personagem inverte, subversivamente, os papéis encenados. E a figura da porta, amplificada, surge na narrativa revestida de uma potência ambígua, significativa: na sequência em que a jovem empreende a fuga, acompanhada do filho, a porta tanto se fecha (no sentido literal, encerrando a policial dentro da cozinha) quanto se abre (no sentido metafórico, libertando a protagonista da vigilância que lhe é imposta e, consequentemente, da clausura do cárcere).

Adiante no filme, a última barreira/travessia enfrentada por Julia terá lugar na fronteira entre a Argentina e o Paraguai (Figura 3), evocando as fugas e os movimentos migratórios tão comuns em sociedades que enfrentam crises e padecem de violências exercidas por governos repressivos. Nos últimos planos, quando avistamos Julia e Tomás a caminho, não há portas. Encerram-se as

barreiras físicas. Também o movimento da câmera (tipicamente, caracterizado como um olhar vigilante) se distancia das personagens. Extingue-se, finalmente, em certa medida, a violência do controle opressor mediado por isolamentos arquitetônicos e olhares panópticos (FOUCAULT, 2014).



Figura 3: Frames do filme *Leonera*: após a superação de todas as barreiras físicas, Julia e Tomás conseguem recuperar o convívio familiar, numa sugestão de possível apropriação do espaço, libertos da condição de vigiados pelo sistema carcerário (e pelo olhar da câmera que deixa de acompanhá-los)

Em flagrante libertação do espaço – físico e cinematográfico – os corpos das personagens soltas seguem a caminhada, sugerindo possibilidades de encontro e sociabilidade em um novo habitar, na recuperação da identidade, paradoxalmente, com os documentos falsificados que Julia obtivera por intermédio da companheira ex-detenta. A fuga exitosamente empreendida configura a busca pela manutenção do *laço familiar* que, fragilizado, pode ser esgarçado, sofrer brutais desatamentos e cortes, mas que pode também estreitar-se por fortes, resilientes e resistentes ligaduras afetivas (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Na busca da preservação do grupo familiar, por modificado e peculiar que seja o tipo de agrupamento, as personagens e as imagens de Trapero sugerem a renovação da história: se muitas mães perderam seus filhos durante as repressões ditatoriais na Argentina, o movimento migratório como elo de movimento afetivo contesta a condição de sujeição e submissão inerente à ordem classificatória de uma instituição familiar a que “a sociedade e o estado modernos estão prontos para castigar suas posições desviantes, condenar suas rebeldias e punir seus erros” (AMADO; DOMÍNGUEZ, 2004).

Em *Leonera*, a mãe liberta o filho de uma tradição opressiva, das grades visíveis e invisíveis que o enquadram, contido, inserindo-o em uma ordem política pré-determinada. Não se trata de fugir às suas origens, ao destino e às lutas de uma terra sua, mas de preservar a própria existência, para que então se torne exequível a preservação/reconstrução da memória coletiva.

### Considerações últimas

Este estudo se propôs a refletir sobre a poética da família de um certo Novo Cinema Argentino, focando as lentes em *Leonera*. Como potência de convívios abortados e recuperados, o filme de Pablo Trapero elucida as artimanhas de uma política de exclusão que, na promessa da manutenção da ordem, oprime uma parcela da sociedade, *quadriculando-a* “à margem de...”. As imagens revelam, fragmentariamente que seja, convívios familiares estruturados e articulados por preceitos cristalizados e políticas limitadoras que tipificam as relações e modalizam-nas por meio de disciplinamentos legalizados, de convenções que determinam a forma como devemos realizar as apropriações (ou não-apropriações) de ambientes arquitetonicamente planejados e programados para o exercício do ordenamento e do controle – tanto no que diz respeito à esfera pública (o presídio, a *casa* de detenção) quanto ao âmbito privado (a casa familiar convencional).

Julia tem seu espaço doméstico violentamente invadido pela força policial cujos agentes, deparando-se com dois corpos masculinos vilipendiados –

um machucado e outro morto –, acusam e dão ordem de prisão à mulher em choque, ao corpo feminino transgressor, abortando sua relação com o ambiente de morada, com sua rotina norteadora. Uma vez no lugar legalizado do cárcere, entretanto, Julia escava brechas e busca ressemantizar o local que lhe é imposto. Impelida prioritariamente pelo desejo de preservar o convívio amoroso com o filho, na tentativa de ultrapassar as fronteiras físicas da prisão, ela movimenta-se apoiada numa ordem sensível que lhe permite romper com os *quadriculamentos* (FOUCAULT, 2014) que lhe são impostos, fraturando muito além da ordem simbólica cultivada pelo afeto, superando a ordem da fisicalidade da clausura. Sua fuga com o filho em direção ao devir migratório tece – *imagina* – e permite o enlace inusitado entre o afeto familiar reconfigurado e a potencial apropriação de um espaço duplo, um espaço outro. De acolhimento e libertação, num movimento de negação contra as formas socializadas do dever, anulando o cárcere e conseqüentemente a imobilidade: “[...] a etapa necessária para, em seguida, poder-se afirmar outros valores. Ela é portanto o meio para uma abertura do mundo dos valores, para uma retomada do devir axiológico, a porta aberta para a singularidade e para a alteridade” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014: 25).

Assim, o sentimento do exílio apresenta na tela do cinema de Trapero uma fuga das imposições que separam os elos familiares – ao passo em que a personagem busca brechas afetivas na relação com o filho, elas são forçosamente preenchidas por ordens de opressões hierárquicas advindas da ordem governamental. Ou seja, “o sentimento de exílio está relacionado a um trabalho que questiona as instituições sociais” (GILLONE, 2015: 147), uma escapatória construída para descortinar um “outro mundo ainda não articulado, mas articulável, [...] *apresentando* muitos pontos em comum com a estesia” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014: 29, grifo nosso). Temos personagens que negam a moral vigente, que as condena à marginalidade social; a partir dessa negação, buscam ressignificar paisagens opressoras em espaços afetivos, empenham-se em unir laços que quase sempre acabam sendo violentamente desfeitos na intervenção da ordem pública no plano do privado. A partida para o país estrangeiro surge ante os despossuídos da condição de “livres cidadãos” como a possibilidade última de redenção, facultando-lhes, talvez, o direito à existência e à eleição de modalidades de vida que lhes possam conferir dignidade: o desterro poderá, paradoxalmente, impulsionar movimentos transformadores de apropriações, capazes de produzir/construir paisagens que se configurem como espaços, enfim, estésicos.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Homo sacer: sovereign power and bare life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- AGUILAR, G. *Otros mundos: un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AMADO, A. Ficciones críticas de la memoria. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 55-64, 2004.
- AMADO, A. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AMADO, A.; DOMÍNGUEZ, N. Figuras y políticas de lo familiar: una introducción. In: AMADO, A.; DOMÍNGUEZ, N. (org.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 13-39.
- FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

- FISCHER, S.; VAZ, A. O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estéticos? *Rumores*, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 221-241, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GACHE, Belén. Las derivas de Juanito Laguna. In: AMADO, A.; DOMÍNGUEZ, N. (org.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 245-265.
- GILLONE, A. D. S. Resignificações do exílio no cinema argentino. In: AGUILERA, Y. (org.). *Imagem e exílio*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 137-148.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. O belo gesto. In: NASCIMENTO, E. M. F. S.; ABRIATA, V. L. R. (org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 13-33.
- LEONERA. Direção de Pablo Trapero. Argentina: Matanza Cine, 2008. DVD (113 min).
- PESAVENTO, S. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 4 fev. 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/229>. Acesso em: 29 mar. 2018.
- PIZZA, birra, faso. Direção de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro. Argentina: Palo y a la Bolsa Cine, 1998. Netflix (80 min).
- SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 2016.
- VERARDI, M. El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época. In: AMATRIAIN, I. (org.). *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus, 2009. p. 171-189.
- WOLF, S. Las estéticas del Nuevo Cine Argentino. El mapa es el territorio. In: BERNADES, H.; LERER, D.; WOLF, S. (org.). *Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Fipresci, 2002. p. 121-128.

# Adolescentes e o livro: internet como mediadora de novas práticas de leitura

## Marina Machiavelli

Mestre em Comunicação Midiática, linha Mídia e Identidades Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Especialista em Mídias Digitais pela Universidade Franciscana. Graduada em Comunicação Social – Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria.

E-mail: marinamachiavelli7@hotmail.com

## Liliane Dutra Brignol

Professora do Departamento de Ciências da Comunicação – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

E-mail: lilianebrignol@gmail.com

**Resumo:** Este artigo analisa usos e apropriações do livro por adolescentes, de modo a entender os impactos dos suportes digitais nas formas de leitura. Para tanto, reflete a partir da perspectiva das mediações de Martín-Barbero, especificamente no que se refere à tecnicidade. Com base na discussão teórica e em pesquisa empírica (com destaque para a análise de entrevistas), é possível compreender hábitos e preferências de adolescentes leitores, de modo a identificar novos usos que se concretizam na trama entre o livro e a internet. Mantém-se a importância do livro enquanto produto cultural e simbólico para os adolescentes pesquisados, em práticas que transitam entre o impresso, o on-line e as diferentes telas, combinando leitura silenciosa, íntima e compartilhada, expandindo as narrativas ao dividir recomendações e produzir novos conteúdos associados ao livro em redes sociais digitais.

**Palavras-chave:** Estudo de Recepção; Mediações; Leitura; Internet; Adolescente.

### **Adolescents and book: internet as a mediator of new reading practices**

**Abstract:** This article analyzes book uses and appropriations by adolescents aiming to understand impacts of digital supports in the forms of reading. To do that, it reflects from the perspective of Martín-Barbero (2003) mediations, especially regarding technicity. Based on theoretical discussion and empirical research (with emphasis on the analysis of interviews), it is possible to comprehend habits and preferences of adolescent readers, in order to identify new uses concretized in the intersection of internet and book. Books maintain their importance as a cultural and symbolic product for the surveyed adolescents, in practices that flow between printed, online and different screens, combining silent, intimate and shared reading and expanding narratives as the adolescents share recommendations and produce new content associated to books in digital social networks.

**Keywords:** Reception Study; Mediations; Reading; Internet; Adolescent.

## Introdução

O artigo se propõe a fazer uma síntese de pesquisa que buscou tratar das práticas de leituras de adolescentes em um contexto permeado por mídias digitais e novos suportes do texto, a partir de estudo empírico realizado entre 2016 e 2017. Buscamos investigar usos e apropriações do livro por leitores adolescentes, de modo a entender os impactos dos suportes digitais nas formas de leitura e refletir sobre os modos através dos quais a internet transforma práticas de leitura dos sujeitos pesquisados.

O estudo é feito a partir da perspectiva dos usos sociais das mídias através da noção das “mediações comunicativas da cultura”: institucionalidade, tecnicidade, socialidade e ritualidade, propostas por Martín-Barbero (2003). A concepção de mediações permite que tenhamos acesso às experiências individuais que são adquiridas ao longo da vida dos sujeitos, responsáveis por propor negociações ao que é hegemonicamente apresentado no e pelo texto midiático. Conforme Jacks e Escosteguy (2005: 57), a perspectiva do autor, além de capturar a experiência dos sujeitos, identifica os usos compreendidos pela situação sociocultural dos receptores que “reelaboram, ressignificam, e ressemantizam os conteúdos massivos, conforme sua experiência cultural, suporte de tais apropriações” (JACKS; ESCOSTEGUY, 2005: 66).

Neste artigo, evidenciamos os resultados da pesquisa relacionados à tecnicidade, entendida enquanto mediação estruturante na perspectiva barberiana ao referir-se a “sedimentação de saberes e a construção de novas práticas” (MARTÍN-BARBERO, 2002: 231). a partir de diferentes meios. Conforme Ronsini (2011: 88), a tecnicidade está relacionada aos “modos como a tecnologia vai moldar a cultura e as práticas sociais”, podendo ser entendida como responsável pelas reformulações de lógicas, formatos, produtos, o que se inter-relaciona com novas práticas culturais e sociais.

É neste sentido que a tecnicidade adquire novo estatuto, pois com sua “centralidade na organização social, a tecnicidade percorre o circuito inteiro, modelando a ritualidade, a socialidade e a institucionalidade” (RONSINI, 2011: 86). Dessa forma, ela também constitui “novas formas de sociabilidade e funções rituais” (ESCOSTEGUY; SIFUENTES; BIANCHINI, 2016: 99). Portanto, apresentamos como a tecnicidade se constitui como norteadora da sociabilidade e ritualidade, observando como as dinâmicas se estabelecem atualmente nas práticas adolescentes, e quais experiências e sentidos são produzidos na relação com os meios.

Partimos do entendimento de que as transformações das lógicas de produção e distribuição do livro impresso, influenciadas pelas tecnologias digitais e pela ambiência da internet, reconfiguram as maneiras de se apropriar deste suporte midiático. Por muito tempo, a tecnologia foi vista como mero instrumento e hoje se constitui enquanto dimensão constitutiva das trocas socioculturais (MARTÍN-BARBERO, 2017: 24-26). Nas práticas de leitura entre adolescentes, isto se dá pelos novos suportes (computadores, *e-readers*, *smartphones*) pelos diferentes formatos de textos (*ePub*, PDF, fólio) e também pelas possibilidades nas quais os conteúdos chegam e podem ser apropriados pelos indivíduos (plataformas digitais de leitura, redes sociais de troca de livros etc.).

Mesmo não sendo possível aprofundar neste texto, entendemos o adolescente enquanto um ser social e histórico, cujas práticas estão ligadas aos diferentes processos de socialização dentro da cultura. Nesta fase da vida, a leitura também passa por mudanças, sendo entendida por Colomer (2009) como uma etapa de consolidação social de práticas leitoras. Isto faz com que os adolescentes sejam identificados como “leitores em trânsito” (MARGALLO, 2009: 223), o que amplia a justificativa de estudo com este perfil de leitores.

<sup>1</sup> Pesquisa sobre comportamento leitor realizada em âmbito nacional.

A partir da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil<sup>1</sup> revela-se o aumento no número de leitores da faixa etária pesquisada. O índice de entrevistados entre 11 e 13 anos se manteve igual à pesquisa anterior (84% leitor). Já a faixa etária de 14 a 17 anos

<sup>2</sup> O Painel das Vendas de Livros no Brasil aponta que o mercado editorial fechou o primeiro semestre do ano com um aumento de 6,9% no faturamento, em comparação com o mesmo período de 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2krjKRu>. Acesso em: 22 de set. 2015.

<sup>3</sup> O Youtube é um site de compartilhamento de vídeos. Disponível em: <https://bit.ly/1Qlopnn>. Acesso em: 6 de mar. de 2017.

<sup>4</sup> Skoob é uma rede social para leitores. Disponível em: <https://bit.ly/2kjFLBw>. Acesso em: 23 set. de 2015.

<sup>5</sup> Evento realizado para fãs de Harry Potter

<sup>6</sup> A 17ª Bienal do Rio de Janeiro encerrou com público de 676 mil visitantes, sendo que 56% do total do público foram jovens entre 15 e 29 anos. Disponível em: <https://bit.ly/2kGRuu0>. Acessado em: 13 de setembro de 2015.

<sup>7</sup> No original: “dominar diferentes lenguajes y sistemas semióticos, desde el escrito hasta el interactivo, pasando por el audiovisual en todas sus formas”.

<sup>8</sup> No original: “la apropiación, el remix y el mashup”.

<sup>9</sup> No original: “un conjunto, cada vez más rico, de prácticas”

teve um aumento significativo em 2011, com 71% leitor, e chegou a 75% em 2015. Outro ponto é o crescente número de exemplares vendidos no país,<sup>2</sup> o alcance de canais de Youtube<sup>3</sup> de pessoas que compartilham leituras e redes sociais de leitores, como o Skoob.<sup>4</sup> Além do interesse dos adolescentes em realizar encontros relacionados ao livro, como “Encontro de Potterheads”<sup>5</sup> e a grande presença de jovens em feiras e mostras literárias, como a Bienal do Livro do Rio de Janeiro<sup>6</sup>.

Entendemos, neste sentido, a investigação de práticas adolescentes como crucial para a “compreensão da cumplicidade com os ritmos e as modalidades narrativas dos meios de comunicação eletrônicos e digitais” (RONSINI, 2017: 9), pois concordamos que hoje são eles os grandes mediadores da tecnologia (ROCHA; PEREIRA, 2009: 87), ao protagonizar suas práticas e conferir novos usos para seus dispositivos, como buscamos discutir neste estudo.

### Leituras e leitores: entre definições e estratégias

Nosso entendimento de leitura centra-se na perspectiva de Chartier, para quem pode ser refletida na qualidade de “uma coleção indefinida de experiências irreduzíveis umas às outras” (CHARTIER, 1988: 121). No decorrer do tempo, os modos de ler foram se constituindo conforme as necessidades de cada época. Para Scolari (2017: 184, tradução nossa), por exemplo, cada nova tecnologia, como telefone, internet e dispositivos móveis, “reformula conflitos do passado e, ao mesmo tempo, introduz novas contradições e desafios”.

A convergência digital transforma os hábitos culturais dos leitores, que são também espectadores e internautas, na abordagem de Canclini (2008: 21). Este processo para Scolari (2016) indica um novo modo de ler, relativo ao chamado *translector*, aquele que se move em uma rede textual complexa e que é capaz de processar uma narrativa que está em diferentes meios e plataformas de comunicação. Este leitor deve “dominar diferentes linguagens e sistemas semióticos, do escrito ao interativo, passando pelo audiovisual em todas suas formas”,<sup>7</sup> e também criar novos conteúdos, baseados “na apropriação do remix e do *mashup*”<sup>8</sup> (SCOLARI, 2016: 182, tradução nossa).

Portanto, o adolescente pode ser leitor de dispositivos digitais ao mesmo tempo em que lê o livro impresso. Ele vai de um ao outro descobrindo espaços de encontros e interesses. Então, como definir o leitor hoje? Para Scolari (2016: 184), temos “um conjunto, cada vez mais rico, de práticas”.<sup>9</sup> Nesta mesma proposta, Chartier (1999: 89) defende que as oposições coexistem, como, por exemplo, entre leitura oral, silenciosa, extensiva e intensiva. Como destaca Bourdieu, as “leituras são sempre plurais” (BOURDIEU, 1999: 242).

Da mesma forma, Santaella (2004) trabalhou definições de leitores que demonstram esta pluralidade e coexistência. A autora classifica quatro tipos de leitores: o contemplativo, o movente, o imersivo e o ubíquo. O primeiro diz respeito aos leitores do século XVI e à prática de uma leitura individual, solitária e silenciosa. “Esta que implica em uma relação íntima entre o leitor e o livro” (2004: 29-30). O segundo é o movente, que surge com a modernidade e com a aceleração do capitalismo. Em um ritmo diferente, com sinalização da cidade e seus movimentos constantes, é um leitor de “linguagens efêmeras, híbridas e misturadas” (2004: 30). Com o advento do computador pessoal, a autora identifica o leitor imersivo, aquele que detém habilidades distintas do leitor do impresso, pois “navega entre as telas e programas de leitura” (2004: 31). Este leitor permanece, cognitivamente, em estado de prontidão, pois transita por diferentes estímulos: texto, imagens, *links* etc. O quarto é o leitor ubíquo, que “nasce do cruzamento e mistura das características do leitor movente com o leitor imersivo” (2004: 34). Para a autora, o que caracteriza este tipo de leitor é “uma prontidão cognitiva ímpar para orientar-se entre nós e nexos multimídia, sem perder o controle da sua presença e do seu entorno no espaço físico em que está situado” (2004: 35).

A leitura em todos esses contornos é um exercício “sempre social, ativo, holístico, corporal, construtivo, afetivo e sensual” (CRUCES, 2017: 16). Os modos de se apropriar do texto dependem tanto do suporte e do contexto como das emoções que são ativadas na leitura. Para além das definições do que é ser leitor hoje, precisamos entender como a internet proporciona novas maneiras de ler, e como isso pode modificar ou não a leitura.

### A leitura adolescente e a internet

A leitura na adolescência é importante, pois conforme Petit (2013: 44), “ao poder dar um nome aos estados que atravessam, podem encontrar pontos de referência, apaziguá-los, compartilhá-los”. Eles recorrem aos livros para “manter um espaço próprio, um espaço íntimo, privado” (2013: 41). Entendemos que essa leitura vai além do espaço familiar ou escolar, pois a leitura também é uma história de “encontros” (PETIT, 2008), dos quais os amigos e a internet fazem parte, permitindo com que transitem entre as mais variadas leituras, de “histórias em quadrinhos a livros escolares, passando por blogs, best-sellers e clássicos” (TRAVANCAS, 2015: 12).

Dito isso, é necessário perceber a internet como espaço de “novos entornos e experiências comunicativas”<sup>10</sup> (SCOLARI, 2017: 175, tradução nossa). A pesquisa Retratos da Leitura, realizada em 2016, indica que 81% dos leitores são usuários de internet. A pesquisa TIC Kids Online Brasil<sup>11</sup> sobre o acesso à internet aponta que no ano de 2016, oito em cada dez crianças e adolescentes com idades entre 9 e 17 anos utilizaram a internet, o que corresponde a 23,4 milhões de usuários no país. Ambas as pesquisas indicam que a leitura feita na internet proporciona novas maneiras de se conectar com os conteúdos.

Também para Martín-Barbero (2014), a inserção de novas tecnologias não significa a substituição do livro, “mas sim retirá-lo de sua centralidade ordenadora” (2014: 81) ou seja, o livro não está mais centrado apenas na sua estrutura, da mesma forma que a aprendizagem não segue mais a mesma.

### Aproximação aos leitores adolescentes

Metodologicamente, a pesquisa se orienta na perspectiva dos usos sociais das mídias (MARTÍN-BARBERO, 2003). Como parte do estudo empírico qualitativo, foram combinadas diferentes técnicas que proporcionam a aproximação aos nossos sujeitos de pesquisa: adolescentes leitores no contexto da cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil<sup>12</sup>. Inicialmente desenvolvemos um estudo exploratório em ambientes on-line e em ambientes de leitura. Em um segundo momento, realizamos entrevistas informais com os responsáveis dos espaços de leitura, como livraria, biblioteca pública e a cooperativa de estudantes. A partir das percepções iniciais da pesquisa, foram criados formulários para aplicação na Feira do Livro da cidade<sup>13</sup>, nos anos de 2016 e 2017, para abordarmos os leitores adolescentes em um ambiente de leitura que proporcionasse atividades para essa faixa etária. Depois dos formulários, realizamos entrevistas para analisar as mediações na compreensão dos usos e apropriações do livro, seguidas de um grupo de discussão com os entrevistados para aprofundarmos as questões sobre leitura e internet.

Na primeira etapa obtivemos 25 formulários, sendo 11 em 2016 e 14 em 2017<sup>14</sup>. Os formulários foram importantes para a aproximação à faixa etária pesquisada e para a primeira seleção de entrevistados. Os dados coletados permitiram que desenhássemos de maneira mais assertiva o roteiro das entrevistas, baseando-nos no que observamos inicialmente nas respostas dos participantes, como a ideia de que a leitura feita no celular é apenas uma opção quando os adolescentes não têm acesso ao livro impresso, mas o celular é muito utilizado para que eles se mantenham atualizados das novidades e lançamentos e que possam acompanhar rotinas e postagens de *booktubers*<sup>15</sup> e *youtubers*<sup>16</sup> dos quais já leram livros.

<sup>10</sup> No original: “Nuevos entornos y experiencias comunicativas”.

<sup>11</sup> Pesquisa nacional que exhibe o cenário de acessos e usos da internet por crianças e adolescentes.

<sup>12</sup> O município, localizado na região central do estado do Rio Grande do Sul, conta com mais de 278 mil habitantes, segundo Censo Demográfico 2010 do IBGE. Atualmente, a cidade possui sete instituições de ensino superior, 108 escolas de ensino Fundamental e 40 escolas de Ensino Médio. As escolas de Ensino Médio e Fundamental atendem mais de 35 mil alunos.

<sup>13</sup> Então nas 44ª e 45ª edições da Feira do Livro realizada no centro da cidade, que contava com atrações culturais para o público adolescente.

<sup>14</sup> Participaram dos formulários 22 meninas e 3 meninos, com idades entre 11 e 18, que se consideram leitores prioritariamente de livro impresso, conforme aprofundamos em outro trabalho (MACHIAVELLI, 2017).

<sup>15</sup> *Booktuber* é a denominação utilizada para referenciar as pessoas que utilizam o Youtube para falar sobre leituras e livros.

<sup>16</sup> *Youtuber* é a denominação utilizada para pessoas que criam canais no Youtube para expor

A aplicação do formulário foi responsável pela seleção dos participantes das entrevistas, feita de forma não-probabilística e baseada em disponibilidade, intencionalidade e conhecimento do assunto estudado dos respondentes (DUARTE, 2009: 69). Da mesma forma, nos aproximamos de “informantes válidos”, que são apresentados por Queiroz (1991: 102) como aqueles “que se supõe de antemão possuir uma vivência do que se procura conhecer”. Por conta disso, os adolescentes selecionados foram aqueles que possuíam forte relação com o livro e a leitura e que tiveram interesse de participar das próximas etapas do estudo. Esse desenho metodológico levou em consideração a dificuldade de conseguir respondentes dessa faixa etária que tivessem disponibilidade para participar de uma pesquisa com entrevistas, com acesso ao livro e aos diferentes meios, e que os responsáveis autorizassem essa conversa em locais públicos da cidade.

No primeiro contato, feito via rede social, ao termos retorno de apenas três respondentes, que não demonstraram interesse nas próximas etapas, escolhemos entrar em contato via aplicativo de mensagens, quando conseguimos agendar a entrevista com quatro dos cinco respondentes que retornaram nosso contato, em função de que a mãe de um deles não autorizou a participação na entrevista.

Ao observarmos o baixo retorno via respondentes dos formulários e por termos conseguido contato inicialmente apenas com meninas, criamos uma nova estratégia para chegarmos ao total de seis entrevistados no estudo. As meninas que aceitaram participar eram colegas que haviam preenchido juntas o formulário na feira e que tinham iniciado um grupo de leitura entre amigas na sua escola. Partindo desta relação, a estratégia adotada foi da bola de neve, com a indicação de amigos que tivessem uma relação próxima com o livro impresso. O contato com os amigos indicados foi facilitado pela conversa prévia entre eles, explicando o motivo da indicação e o objetivo da pesquisa.

Neste artigo, o interesse volta-se à análise das seis entrevistas de modo a entender os impactos dos suportes digitais nos usos e apropriações do livro. Também foi realizado um grupo de discussão com quatro participantes das entrevistas, em que buscamos aprofundar os aspectos das entrevistas sobre as mudanças da leitura, pois na discussão poderiam se sentir mais à vontade para comentar sobre práticas recorrentes entre eles. O grupo auxiliou na análise das entrevistas, orientando e confirmando algumas questões observadas individualmente e apresentando especificidades quando estão em grupo. Entretanto, optamos por não detalhar os dados analisados a partir do grupo focal neste trabalho.

Os participantes compõem um grupo homogêneo, pelo fato de todos serem estudantes de escolas particulares do centro da cidade (Quadro 1), com um perfil leitor bastante específico, com inserção aos diferentes meios, e amplo acesso ao livro. Evidentemente, não podemos aplicar o que encontramos neste estudo aos demais grupos de leitores, e também não significa que não consideramos a existência de grupos com outras características de acesso, mas o que identificamos certamente contribui na compreensão dos leitores do grupo social do qual estes adolescentes fazem parte.

Nome	Idade	Escolaridade	Escola	Fonte de leitura
Luana	14	9º ano	Particular	Livro impresso
Marcela	14	9º ano	Particular	Livro impresso e revista
Bianca	14	9º ano	Particular	Livro impresso e <i>E-reader</i>
Marcos	16	9º ano	Particular	Livro impresso
Nati	14	9º ano	Particular	Livro impresso
Joana	14	9º ano	Particular	Livro impresso e PDF

Quadro 1: Perfil dos entrevistados

Fonte: Elaborado pelas autoras

As falas dos pesquisados foram analisadas em diálogo com as reflexões teóricas, a fim de perceber as mediações, direcionando, balizando e justificando determinadas posturas e interpretações no que diz respeito aos usos e apropriações do livro e as relações estabelecidas entre o livro e as mídias digitais pelos adolescentes. As categorias que delimitaram a execução das entrevistas e a análise foram as mediações ritualidade, sociabilidade – esta através de subcategorias como família, escola e amigos – e tecnicidade. Neste artigo, como mencionado, trataremos da análise da mediação da tecnicidade.

De modo geral, percebemos a importância do livro para os adolescentes pesquisados. Todos se consideram leitores e privilegiam a leitura no meio impresso, embora tenham acesso a redes sociais, serviços de *streaming*, TV a cabo etc. Destacam-se as práticas de leitura no livro impresso feita por Luana, ao criar um caderno no qual faz anotações das leituras e também servem como referências para suas postagens na internet. Marcela costuma ler em seu quarto e, muitas vezes, passa tardes lendo, além disso, costuma ler nos intervalos entre atividades na escola. Ela não empresta seus livros para ninguém e tem vários cuidados relacionados à limpeza e organização. As leituras de Marcos estão relacionadas aos filmes e séries, mantendo a preferência pelo impresso. Sua rotina de leitura é de acordo com o tempo livre nas aulas. Nati costuma ler no quarto ou, quando viaja, aproveita para fazer leituras no carro. Gosta de frequentar a livraria com as amigas e já fez compras pela internet. Bianca costuma ler de madrugada ou nas aulas. É a única que tem um Kindle. Já comprou na internet e costuma compartilhar suas percepções nas redes sociais. Para ela, a internet complementa a sua leitura. Joana fica horas lendo livros e prefere o impresso pela possibilidade de realizar marcações, colar adesivos coloridos etc., ao mesmo tempo é a entrevistada que mais demonstra interesse em leitura de textos digitais, acessados pelo celular, em formato PDF. Na sequência, buscamos perceber como a tecnicidade nos permite pensar sobre estas práticas.

### Recomendações de leitura na internet

Entendemos que o leitor passou a ser também um “seguidor” (FAILLA, 2016: 90), pois acompanha lançamentos e autores, querendo ser o primeiro a saber sobre qualquer atividade dos autores e livros preferidos. Além disso, eles se interessam pelo que o autor representa e o que ele faz na sociedade, admiram a vida do autor, querem se sentir parte, ter a oportunidade de se aproximar não só da obra, mas daquilo que o autor representa. Ao falar sobre acompanhar os autores em redes sociais, Joana deixa isso claro:

*Eu gosto de ver... eu sigo o Instagram de Percy Jackson porque ele é um autor infantil, então pra mim ele fala umas coisas que são meio assim, mas ainda assim eu acho, assim, como pessoa... porque ele tá sempre ajudando umas ONG, ele faz uns texto de...como é... de diversidade, que eu acho muito bons.*

Cabe mencionar que essa relação com o autor é facilitada, mas não somente feita pelas redes sociais on-line. Para Malini (2014: 216-217), a relação com o autor é vista como uma “espécie de mercadoria literária, em que o consumo do público não apenas se resume às suas obras, mas à sua subjetividade e ao mundo privado que entrega aos seus fãs”.

Os adolescentes são leitores ativos, críticos e participativos. Antes de ler, eles recorrem a comentários, resenhas, ao que o autor diz, ao que um *booktuber* comenta sobre a leitura. Assim vão delineando leituras e preferências. Eles acompanham porque percebem que existe algo além da história, e isso também os prende a um contexto proposto pelo autor. Ao acompanhar sua vida pessoal, eles admiram e se interessam por outras leituras.

Marcos, Bianca e Nati têm o hábito de consultar vídeos com temas de leitura na internet, nos quais encontram indicações. Nati já escolheu livro por indicação de

um *boooktuber*. Bianca afirma que acompanha canais e menciona: “*com certeza, eu adoro ficar vendo vídeo no Youtube, sempre tem alguma coisinha escondida*”. Luana destaca que se baseia na popularidade das recomendações: “*se essa pessoa gosta tanto, por que eu não vou gostar? E daí dá vontade de conhecer coisa nova*”.

Percebemos que a leitura ganhou outras proporções com o celular e a internet, que está sempre conectando os leitores e são responsáveis por novas maneiras de buscar e receber conteúdos. Isso é destacado por Luana, Nati e Bianca, que ao pesquisar sobre determinado livro acabam encontrando sugestões nos sites e conhecendo novos autores e publicações: “*por vídeos, ou por ser indicado por outro livro, sabe? Tu vai ali na... no lugar que tem o livro e fala ‘livros semelhantes’ daí eu vou ali olhando...*” (LUANA).

Essas atitudes demonstram os interesses dos adolescentes e trazem indícios para refletirmos sobre como o mercado editorial precisa atentar para essas necessidades. Ao mesmo tempo, nos indicam como o acesso está associado também à liberdade de compra, processo com restrições pela mediação dos pais, no caso da leitura por adolescentes.

### Rituais mediados pela internet e dispositivos móveis

O celular e seus aplicativos são os responsáveis por proporcionar rituais específicos a esses leitores, afinal eles estão conectados e interagindo ininterruptamente (FAILLA, 2014: 80). Bianca, por exemplo, comenta sobre receber livros e compartilhar com aos amigos em seu aplicativo: “*e quando chega eu tenho um ataque! Eu faço snap, mando pra Laura...*”. Isso demonstra que o celular é o responsável por permitir o compartilhamento de experiências de leitura com os amigos.

No entanto, entre os adolescentes pesquisados, o celular é pouco utilizado como ferramenta de leitura, pois cinco comentam que não se adaptaram à leitura de livros pelo celular, da mesma forma que não conseguem ler pelo computador ou *e-reader*. Bianca é a única a comentar sobre sua experiência de leitura no *e-reader*. Apenas Joana comenta sobre seu interesse pela leitura no celular, principalmente pela a facilidade de encontrar leituras em outros idiomas e por serem mais baratos.

Para os demais entrevistados, o celular é tido como opção de leitura em momentos nos quais eles não têm o livro impresso por perto, como quando estão em filas, intervalos de atividades escolares, ou quando viajam, em situações que preferem baixar no celular a leitura que já está sendo feita no impresso. Além disso, o celular também serve como registro de memórias de livros, frases e o que tiver sobre o que estão lendo no momento e pretendem enviar para amigos ou salvar no celular para ter consigo.

Percebemos que as práticas tradicionais, como marcação de livros, são mescladas com atividades feitas no celular como, por exemplo, Bianca, que anota em seu bloco de notas as partes destacadas do livro. Dessa forma, eles criam estratégias que aliam atividades no impresso e no digital. Ou seja, eles transcendem também a própria lógica estabelecida pelos seus dispositivos, adaptando ao que precisam. É o caso da apropriação feita por Luana ao criar grupos no WhatsApp<sup>17</sup> para armazenar informações importantes e utilizar o aplicativo de conversa como registro de memória de suas leituras.

<sup>17</sup> Aplicativo de troca de mensagens.

Bianca e Luana compartilham seus comentários sobre livros e leituras em redes sociais. Essa atividade faz parte de suas rotinas, pois elas comentam e postam sobre o que leram: “*Daí eu boto bastante frases dos meus livros favoritos de legenda... pode ter certeza que alguma legenda vai ser livro*”. A apropriação da leitura é feita pela utilização de frases em seus perfis de redes sociais, em fotos e legendas ou compartilhando conteúdos das editoras. Para Malini (2014), eles se projetam, identificam-se com a intensidade das frases e, além disso, isso funciona como uma espécie de autoajuda em tempo real (MALINI, 2014: 210). Petit (2008: 77) corrobora o pensamento do autor ao reforçar que os adolescentes “sentem

necessidade de compartilhar essas frases e textos para representá-los” e agora utilizam as redes sociais para expor esses sentimentos.

Luana menciona responder ao que os perfis de editoras e autores colocam nas redes sociais. Por outro lado, Marcos, Marcela e Nati preferem trocas entre seus amigos enviando *links* e fazendo marcações em fotos, direcionada a amigos próximos e não em redes sociais que todos têm acesso ao seu comentário. A relação com os amigos demonstra a forte influência destes nas atividades e hábitos de cada entrevistado. A leitura é mediada pelos amigos, mas ela também faz a mediação dessas relações afetivas.

Não são só as redes sociais on-line ou aplicativos disponíveis nos *smartphones* são responsáveis por despertar o desejo de novas leituras. Marcos destaca também o quanto as séries e filmes influenciam suas escolhas: “*Eu comecei a ler Desventuras em Série*<sup>18</sup> por causa da série do Netflix... Tá, eu vi a série do Netflix primeiro... daí eu comprei todos os livros”. Essa situação de influência de filmes e séries também é percebida por Marcela e Nati ao comentarem como isso interfere em referências para suas leituras.

<sup>18</sup> Autor: Daniel Handler, Editora Seguinte.

Os diferentes usos vão indicar não apenas como a leitura se reorganiza neste cenário, mas como ela é modificada pelas tecnologias. Failla (2014: 84) entende que, ao gastar tantas horas de lazer nas redes sociais, a magia dos livros pode não estar no acesso aos segredos desconhecidos das histórias, “mas no compartilhamento desses segredos e mistérios, ou (tomara) em uma nova forma de se autoafirmar mostrando cultura e conhecimento”. Ou seja, ao comentar, ao participar de discussões feitas nas redes sociais on-line, que tratam de histórias de livros ou séries, entendemos que o que desperta essa interação nos adolescentes é o desejo de participar de um grupo de interesse. Isso fica evidente ao percebermos que os adolescentes da pesquisa realizam esse tipo de atividade e sentem-se animados ao falar das leituras. Observamos a emoção ao falar de autores e livros que já foram lidos pela maioria. Isso é, para Failla, o que pode despertar novos leitores e novos hábitos, essa “nova relação de troca e identificação” (2014: 84).

### **Tecnicidade e sociabilidade mediadas por plataformas de leitura**

Plataformas de conteúdos sobre livros, plataformas para criar histórias e redes sociais de leitores são ferramentas utilizadas pelos entrevistados. Para Luana, o Wattpad<sup>19</sup> permitiu uma relação próxima a autores independentes. Foi a partir deste aplicativo que participou de um grupo no WhatsApp, criado pela autora do texto, para discussões sobre o livro, como espaço de se conectar a experiências de leitura que indicam novas maneiras de ler e trocar opiniões. Esse processo de participação e aproximação de autores e leitores fez Luana sentir vontade de ler o livro impresso. Entretanto, Luana sofreu a interferência da mãe, ao solicitar que a filha saísse do grupo e que não se relacionasse com desconhecidos na internet.

<sup>19</sup> O Wattpad reúne leitores e escritores e permite que qualquer pessoa crie a sua história.

Outra situação relacionada à mesma plataforma foi apresentada por Nati. Inicialmente, ela utilizava como complementar as histórias que lia no impresso, pois dizia que não queria que a história terminasse, e encontrou *fanfics*<sup>20</sup> que proporcionavam esse complemento à leitura. Mas ao perceber que isso atrasava a sua leitura dos livros, decidiu abandonar a prática. Ela ressalta que as recomendações que surgiam no aplicativo acabavam levando para um caminho sem volta, indo de uma indicação a outra.

<sup>20</sup> Histórias criadas por fãs (Jenkins, 2009).

### **Tecnicidade mediando as relações com a família**

Como visto, existe a desconfiança dos pais sobre os usos das redes digitais pelos filhos. Ao mesmo tempo, os filhos criam estratégias para burlar o controle dos pais, como indicado por Luana, que utiliza o celular como alternativa para poder ler durante a noite, pois com a luz apagada ela não terá a intervenção dos pais.

Ou como Joana que prefere comentar sobre suas leituras em grupos fechados nas redes sociais, onde os pais não têm acesso ao conteúdo.

Portanto, a tecnicidade também reorganiza as práticas diante da família. Ao mesmo tempo que ela permite a liberdade e novos caminhos a esses adolescentes, ela também permite que os pais monitorem o que os filhos utilizam e acabem por privar alguns acessos. Por esses motivos, Winocur (2010) ressalta que a internet é vista como um grande desafio para a autoridade dos pais, não só por tornar difícil o controle dentro da web, mas por excluir os pais do que se tornou relevante para seus filhos em termos de interesse e sociabilidade (2010: 44).

É através da internet que as editoras, autores e *Youtubers* conseguem chegar diretamente aos leitores, sem mediação dos pais e da escola. Os adolescentes passam a ter contato com outros círculos sociais, opiniões, produtos e leituras, não restritos a rede de amigos da escola ou conhecidos. Entendemos que os adolescentes são mais vigiados e monitorados pelos pais, mas estão cercados de possibilidades de burlar esses controles e permissões, criando espaços de fuga e liberdade, também pelas tecnologias.

### Leitores produtores

Vimos que os entrevistados produzem conteúdos próprios referentes aos livros. Mesmo que de maneira tímida, eles foram nos dando indícios dessa produção. Luana teve vontade de criar uma história que teria como personagens suas amigas. Ela queria aliar ficção com realidade, apresentando a personalidade de cada amiga baseada em escolha de princesas. Para isso, estabeleceu estratégias de produção de conteúdo utilizando o WhatsApp, ao criar um grupo onde colocava referências de fotos das princesas e trechos que gostaria de inserir. Bianca organiza um material impresso para que cada novo leitor de Harry Potter, seu livro preferido, consiga entender os detalhes da história.

*Foi uma coisa que do nada me deu essa necessidade de fazer, sabe? Eu senti que tava faltando uma coisa dessas, sabe? Que eu pudesse abrir e fazer tipo uma busca assim, como se eu tivesse pesquisando no Google do Harry Potter, só que um livro, sabe? Então eu tô fazendo um caderno, com capa de Harry Potter e tals. E tipo um, tudo e todas as coisas.*

Percebemos que os adolescentes que criam certo apreço pelos livros, como Bianca, acabam criando conteúdos especializados das histórias preferidas. Eles produzem conteúdo que vão além do senso comum, trazendo e produzindo referências.

Joana também produz conteúdos. Lembra de quando escreveu um livro, quando criança, e comenta que sempre gostou da ideia de escrever histórias. Atualmente ela cria seus conteúdos de maneira oculta no Twitter<sup>21</sup>, ou seja, ela cria um personagem (Winocur, 2010: 80), o que só foi possível com as possibilidades da internet, de criar perfis que não representem a sua identidade real, pois ela destaca que, dessa forma, tem liberdade para escrever o que e como quiser, sem se preocupar com o que vão pensar.

Joana menciona que os conteúdos sobre leitura que ela produz não tem problema de serem postados em qualquer rede, pois o livro é visto de outra forma, ele é valorizado e entendido como conteúdo válido a ser compartilhado por adolescentes: *“Isso eu faço no Facebook, porque as pessoas não têm problemas com livros”*. Quanto a outros temas do seu interesse, deixa para postar em grupos fechados e outras redes sociais. Dessa forma, mais uma vez, percebemos como o livro é visto pelos adolescentes e também por seus pais ainda como um objeto de distinção. Um objeto que produz status.

<sup>21</sup> Twitter é uma rede social que permite o compartilhamento de textos de até 280 caracteres.

### Considerações finais

A transição do livro e da leitura veio acompanhada de desconfianças sobre o potencial ou avanço das práticas já estabelecidas. Isso também ocorre com as mudanças propostas pela internet e pelas mídias digitais. Ao nos aproximarmos de adolescentes leitores, porém, é possível compreender que novos usos se concretizam nessa trama entre o livro e a internet e que esse contexto proporciona práticas que permanecem, mas que estão também condicionadas pelas mudanças dos diferentes meios.

O grupo de entrevistados tem vantagens de acesso e incentivo proporcionados por família e escola que deram condições para usos e apropriações plurais do livro, visto que identificam que são poucos os colegas que leem. Desse modo, é preciso analisarmos a leitura na adolescência de forma moderada, pois sabemos que ela nem sempre é uma prioridade na vida de todos os adolescentes.

Verificamos que as mediações configuram o contexto das experiências leitoras e as apropriações do livro. A relação das mediações é complexa, pois envolve o contexto dessas práticas e a compreensão de um processo maior, ou seja, as relações entre as lógicas da produção e as lógicas dos usos dos livros pelos adolescentes. Percebemos o quanto a tecnicidade passa a ser estruturante no contato e nas novas possibilidades propostas pela tecnologia, que vão diretamente demandar novas situações de leitura. A tecnicidade reorganiza e direciona essas práticas, é ela quem dá suporte para que as apropriações se configurem, baseada nos sentidos produzidos e interpretados pelos adolescentes.

Cabe mencionar que os adolescentes conseguem mensurar o que novas plataformas provocam nas suas práticas diárias. Percebem as mudanças ou o ato de “deixar de lado” os livros para dedicar mais tempo ao celular e às séries. Ainda assim, o simples fato de ir até uma biblioteca ou livraria e efetivarem a compra ou o empréstimo de livros impressos supõe uma intenção. Portanto, devemos considerar que, mesmo em contato constante e diário com dispositivos digitais e internet, os adolescentes, pelo menos entre os pesquisados, ainda dispõem de atenção e interesse pelo impresso.

Fica claro que, em alguns momentos, os entrevistados não possuem conhecimento de algumas facilidades e ferramentas disponíveis para a leitura em mídias digitais. Ao mesmo tempo, algumas das entrevistadas demonstraram um percurso interessante de usos de aplicativos e de referências a leituras em várias plataformas. O que nos faz entender que essas situações também decorrem da trajetória de leitura individual dos entrevistados, voltada para a leitura do livro impresso, preferencialmente, e menos em relação ao digital.

Os participantes da pesquisa nos dão indícios importantes de como a leitura pode ser pensada para este público. É preciso que ela seja mais que uma obrigação, ou seja, faça parte do cotidiano e desperte o interesse para compartilhar experiências. Assim, podemos dizer que o adolescente lê, lê do seu jeito, lê aquilo que o faz sentir, faz se emocionar, faz querer compartilhar, faz questionar e faz refletir sobre sua realidade, mas, acima de tudo, o faz constituir-se enquanto leitor. Não podemos separar o que acontece no cotidiano desses adolescentes. Eles realizam muitas atividades simultaneamente: além de leitores, são usuários, internautas, espectadores, seguidores. Entendemos, então, que os adolescentes participantes deste estudo transitam entre os diferentes textos de maneira a se apropriar daquilo que faz sentido em determinados momentos. Eles expandem as histórias ao produzir conteúdos e ao acompanhar conteúdos feitos por seus semelhantes.

Entendemos que realizar um estudo com adolescentes é um desafio, mas, ao mesmo tempo, é inspirador, pois eles demonstram que, em meio a processos de mudanças nas apropriações das mídias, possuem forte contato com o livro e se veem como leitores no futuro. Querem ser pais que incentivam seus filhos a ler o que tiverem vontade. Além disso, pensam em conhecer novos gêneros e expandir seu leque de opções para leituras futuras.

## Referências

- BOURDIEU, P. A leitura: uma prática cultural: debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 231-253.
- CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editora, 1988.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1999.
- CRUCES, F. Maneras de leer: una introducción. In: Francisco Cruces (dir.). *¿Cómo leemos en la sociedad digital? Lectores, booktubers y prosumidores*. Rio de Janeiro: Ariel, 2017.
- COLOMER, T. (Coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Graó, 2009.
- DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2009.
- ESCOSTEGUY, A. C. JACKS, N. *Comunicação e recepção*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- ESCOSTEGUY, A. C.; SIFUENTES, L.; BIANCHINI, A. O uso de tecnologias por famílias agricultoras: uma reflexão metodológica. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 97-115, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2kGMnud>. Acesso em: 12 set. 2017.
- FAILLA, Z. (Org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.
- JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- MACHIAVELLI, Marina. A leitura de adolescentes: dados de um estudo exploratório. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Intercom, 2017. p. 1-15.
- MALINI, F. Literatura, Twitter e Facebook: a economia dos likes e do RTS dos usuários-fãs de literatura brasileira nas redes sociais. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 17, 2014.
- MARGALLO, A. M. M. G. Entre la lectura juvenil y la adulta: el papel de los «best sellers». In: COLOMER, T. (Coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Graó, 2009. p. 221-239.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, J. *A comunicação na educação*. São Paulo: Contexto, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Jóvenes entre el palimpsesto y el hipertexto*. Barcelona: Ned Ediciones, 2017.
- PETIT, M. P. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- PETIT, M. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. São Paulo: Editora 34, 2013.

QUEIROZ, M. I. P. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROCHA, E. P. G.; PEREIRA, C. *Juventude e consumo: um estudo sobre a comunicação na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

RONSONI, V. V. M. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero: ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção. In: GOMES, I. M. M.; JANOTTI JUNIOR, J. (Orgs). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011.

RONSONI, V. V. M. Prefácio. In: Jacks, N. Piedras, E. Pieniz, M. John, V. (org.). *Meios e audiências III: reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 7-9.

SANTAELLA, L. O Leitor ubíquo e suas consequências para a educação. Paraná: Coleção Agrinho, [2004]. Disponível em: <https://bit.ly/2hzimsA> . Acesso em: 23 de jan. de 2017.

SCOLARI, C. A. El translector: lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. *La Lectura en España*, Madrid, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2MTbZj2>. Acesso em: 28 mar. 2017.

TRAVANCAS, I. O livro e a leitura para adolescentes do Rio de Janeiro e de Barcelona. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 38., 2015, Rio de Janeiro *Anais eletrônicos* [...]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/2kRDzSa> . Acesso em: 20 abr. 2016.

WINOCUR, R. Robinson Crusoe ya tiene celular: la conexión como espacio de control de la incertidumbre. *Nueva Época*, Gadalajara, n. 14, p. 235-240, 2010.

# Corpo, percepção e valor no pensamento curatorial contemporâneo

## Icaro Ferraz Vidal Junior

Bolsista de pós-doutorado PNPd-Capes no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutor em História, História da Arte e Arqueologia pelas Universit  de Perpignan Via Domitia e Universit  degli studi di Bergamo e em Comunica o e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: vidal.icar@gmail.com

**Resumo:** Este artigo parte de algumas transforma es nos estatutos do corpo, do espa o e do tempo, formuladas a partir da hegemonia do cubo branco na configura o espacial das exposi es de arte. Lan ando m o dos conceitos de medialidade, de M ller e Felinto, de iconofagia, de Baitello Jr., e de aura, de Benjamin, propomos investigar geneologicamente as exposi es de arte em suas intersec es com uma paisagem medi tica mais abrangente, na qual a prolifera o das imagens produz profundas altera es nos estatutos da percep o e do valor.

**Palavras-chave:** Curadoria; Medialidade; Hist ria das Exposi es; Corpo; Aura.

## Body, perception and value in contemporary curatorial thinking

**Abstract:** This article adopts as its starting point some transformations in the statutes of body, space and time, formulated from the hegemony of the white cube as spatial configuration of art exhibitions. Using the concepts of mediality of M ller and Felinto, iconophagy of Baitello Jr., and aura of Benjamin, we propose a genealogical research on art exhibitions at their intersections with a broader media landscape in which the proliferation of images produces profound changes in the statutes of perception and value.

**Keywords:** Curatorship; Mediality; History of Exhibitions; Body; Aura.

## Medialidade, corpo e imagem

Os pesquisadores Adalberto Müller e Erick Felinto iniciam um artigo no qual se propõem a apresentar um panorama de questões atualmente abordadas pela teoria da mídia alemã, colocando o leitor diante do seguinte diagnóstico: “Poucos termos são enganadoramente mais simples que ‘mídia’” (MÜLLER; FELINTO, 2008: 126). Indicando, já de partida, a complexidade e o caráter polissêmico do termo, os autores introduzem o conceito de mídia tal como este opera em uma série de problemáticas que vem se delineando nas *Medientheorie*. Eles partem de um percurso histórico, estruturado em torno de quatro momentos decisivos: “o surgimento do alfabeto grego, a invenção da imprensa, o surgimento das mídias elétricas e eletrônicas (gramofone, cinema, tevê) e o surgimento das mídias digitais (computador, internet)” (Ibid.: 126). Tal história sublinha a importância da mídia em transformações de ordem cultural e cognitiva que vão se sedimentando e erodindo no transcorrer da história.

Nesta direção, a mídia deixa de ser compreendida, em um sentido estrito, apenas como “aparato tecnológico eletrônico-digital”, e passa a englobar, em um sentido amplo, “qualquer espécie de suporte ‘material’ capaz de veicular sentido” (Ibid.: 129). O próprio corpo passa a ser concebido como mídia a partir de uma concepção expandida do termo, que já se encontrava formulada na classificação de Harry Pross, que, em obra de 1971<sup>1</sup>, propôs uma teoria da mídia baseada em três categorias: primária, secundária e terciária. “Toda comunicação começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retorna a esse ponto” (PROSS, 1971 apud SANTOS, 2009: 26<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> *Medienforschung*, Darmstadt: Carl Kabel

<sup>2</sup> Em sua monografia de conclusão de curso, a autora apresenta alguns conceitos da teoria da mídia de Harry Pross e traduz integralmente algumas seções de *Medienforschung*, obra que permanece inédita em português.

Norval Baitello Jr. retoma esta classificação de Pross para traçar um diagnóstico que nos ajudará a formular a problemática da qual nos ocuparemos nas páginas que seguem. “De fato, a mídia primária, que se resume ao corpo e suas linguagens naturais, tem estado em baixa diante do poder econômico e político da comunicação em grandes escalas por aparatos cada vez mais potentes e sofisticados” (BAITELLO JR., 2014: 55). Em sua leitura das teses de Pross, Baitello Jr. acentua uma dimensão do corpo nos processos comunicativos que, embora formulada por Pross – por exemplo, quando lemos na citação acima que “toda comunicação retorna a esse ponto [o corpo]” –, adquire maior relevo a partir da tese da iconofagia e, mais precisamente, do diagnóstico de uma perda da dimensão proprioceptiva da experiência, em estreita relação com a proliferação das imagens mediáticas.

Este diagnóstico de Baitello Jr. será a fonte de ignição para nossa reflexão acerca do estatuto do corpo em meio à experiência de fruição estética que tem lugar nas exposições de arte. A questão que nos colocamos consiste em saber se, em uma paisagem saturada de imagens mediáticas, que não cessam de nos devorar enquanto nós as devoramos, haveria alguma brecha através da qual as artes visuais poderiam mobilizar outros agenciamentos espaço-temporais, corporais e afetivos, restituindo ao espectador a propriocepção e, através dela, a experiência de um corpo presente diante de uma obra de arte?

Em *A carta, o abismo, o beijo: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático*, de 2018, Baitello Jr. cria um filtro a partir do qual apresenta os ensaios reunidos no volume. Tal filtro – a noção de “objetos artístico-mediáticos” –, assim como sua perspectiva ambiental ou ecológica sobre as imagens, fornecem mais um importante princípio para as hipóteses que aventamos neste artigo. O autor esclarece:

A expansão do espectro das imagens mediáticas a partir de fins do século XIX e sua explosão na segunda metade do século XX já não permitem a leitura puramente estetizante da criação artístico-mediática, no mundo das imagens que passaram a se produzir e reproduzir em dimensões e proporções inauditas. Mesmo aquelas imagens que se querem exclusivamente artísticas não serão compreendidas assim, pois habitam os ambientes mediáticos. E são os ambien-

tes mediáticos que fornecem os parâmetros para nossos olhares, educam e moldam mesmo nossa mirada. E é o olhar quem constrói a imagem. Qualquer olhar que obedeça aos parâmetros unicamente estéticos perderá o mais instigante e o mais vigoroso dos objetos e imagens contemporâneos, sua lida com a grande exigência de exposição que o universo mediático oferece em todas as suas formas. (BAITELLO JR., 2018: 14)

À questão do corpo como mídia primária e do ingresso das imagens artísticas em ambientes mediáticos, acrescentamos uma última problemática: aquela condensada na noção de “materialidades da comunicação”. Esta noção não constitui propriamente uma novidade, embora atualmente englobe formulações e abordagens dos efeitos das materialidades da mídia dotadas de grande originalidade. Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), diagnostica a hegemonia do paradigma hermenêutico/interpretativo nas ciências humanas, e apresenta algumas noções que propõem uma oscilação entre os pólos do sentido e da presença, o que, segundo o autor, definiria a própria experiência estética. Com esta obra, Gumbrecht (2010: 15)

assume o compromisso de lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença. Mais especificamente, assume o compromisso de lutar contra a diminuição sistemática de presença e contra a centralidade incontestada da interpretação nas disciplinas do que chamamos “Artes e Humanidades”. Se é verdade que se pode descrever a moderna cultura ocidental (incluindo nela a cultura contemporânea) como um processo gradual de abandono e esquecimento da presença, também é verdade que alguns “efeitos especiais” produzidos hoje pelas tecnologias de comunicação mais avançadas podem revelar-se úteis no re-despertar do desejo de presença. Em última análise, o que este livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido

A hegemonia do sentido sobre a presença, para colocarmos a questão nos termos de Gumbrecht, sintomatiza, ao mesmo tempo em que reitera, alguns princípios que alicerçam a crença moderna e ocidental em uma humanidade soberana, na qual os sujeitos se vêem como observadores exteriores às coisas do mundo, que são reduzidas a objetos de percepção e conhecimento. A negligência da materialidade da experiência em favor dos sentidos (mais ou menos herméticos) que seriam acessados por indivíduos interpretantes assegura, no caso de uma experiência no campo da arte, um elevado nível de controle e uma separação nítida dos papéis dos artistas e do público. Este deveria interpretar as criações daqueles.

A noção de medialidade e as reflexões acerca das materialidades da comunicação, por sua vez, deslocam “o foco tradicional de nossas investigações, da busca do sentido para a determinação das *condições permitindo a emergência do sentido*” (MÜLLER; FELINTO, 2008: 131, grifo dos autores). Por causa disso, esta perspectiva vem integrar nosso escopo de reflexão, juntamente com aquela formulada por Harry Pross do corpo como mídia primária, com o diagnóstico de Baitello Jr. da perda do corpo diante das imagens mediáticas e com a reflexão deste último sobre o trânsito das imagens artísticas pelos ambientes mediáticos. Nossa aposta é que estas reflexões nos permitam avançar sobre o campo emergente das pesquisas e das práticas curatoriais desde uma perspectiva que se situa fora das abordagens mais recorrentes, que tendem a privilegiar a crítica estética, historiográfica ou institucional.

Na esteira de um movimento realizado por Hans Belting (2012, 2014), de reflexão sobre a imagem para além da arte, propomos retomar um *topos* fundamental – e, talvez, fundador – dos estudos sobre curadoria e história das exposições: a configuração do dispositivo do cubo branco como modelo expográfico hegemônico, e sua crítica a partir dos ensaios de Brian O’Doherty (2012). Nossa argumentação, entretanto, buscará dar consistência a uma leitura mediática das exposições e, simultaneamente, introduzir as transformações na arquitetura expográfica em um

contexto histórico e social mais amplo, no qual se desenvolveram os ambientes mediáticos e o estatuto das imagens artísticas viu-se tensionado por uma série de transformações que não estavam restritas aos domínios da arte e da estética. Dito de outro modo, propomos pensar a emergência e hegemonia do *cube branco* em meio às mutações que, na passagem do século XIX para o século XX, incidiram e reverberaram sobre todo um ecossistema das imagens.

### A exposição como mídia

A recepção crítica e historiográfica das artes visuais frequentemente negligenciou o contexto material no qual o público, especializado ou não, entrou em contato com as obras de arte propriamente ditas, geralmente o contexto expositivo. Recentemente, o desenvolvimento de um novo domínio de pesquisa no âmbito da História da Arte, comprometido com a escrita de uma história das exposições (CYPRIANO; OLIVEIRA, 2017), vem tentando remediar esta espécie de idealismo *descorporificado*, que atravessa uma historiografia da arte na qual as obras de arte são abordadas como unidades identitárias, cerradas sobre si mesmas no caso de uma perspectiva formalista; ou herdeiras de temas e estilos atribuídos a obras historicamente anteriores, no caso de uma abordagem histórica. Ora, nem mesmo no interior do ateliê do artista, antes de qualquer exposição pública, a obra de arte conheceu uma existência isolada das demais imagens do mundo, de seu espaço circundante, e dos corpos daqueles que a viram antes que ela chegasse ao espaço expositivo.

Retomaremos algumas questões caras às reflexões sobre as práticas curatoriais contemporâneas e a reconfiguração do sistema da arte a partir deste processo de autoconscientização, por parte da história das exposições, da importância do contexto no qual o encontro do público com as obras de arte tem lugar (LAFUENTE et al., 2017: 15). O movimento que vem sendo criticamente operado pela escrita das *histórias das exposições*, além de introduzir como objetos de reflexão uma série de novos atores – a instituição, o arquiteto, os displays etc. –, cria uma brecha através da qual podemos problematizar a hegemonia contemporânea da visualidade, reinvestindo a plurissensorialidade da experiência corporificada de *presença* como chave para pensar os processos de produção de sentidos e de subjetividades no contexto das exposições de arte.

Publicados pela revista *Artforum* entre 1976 e 1981, os ensaios que compõem o volume *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, de Brian O’Doherty (2012), tornaram-se referências fundamentais na literatura contemporânea sobre artes visuais. As análises de O’Doherty foram seminais na constituição da exposição como um objeto de pesquisa legítimo, relevante e complexo, a ser abordado a partir da heterogeneidade de elementos que a constitui, e não recalcada em favor de interpretações dos sentidos que emergiriam da reunião de um determinado conjunto de obras de arte.

Por um lado, o cerne do diagnóstico de O’Doherty pode ser pensado em estreita relação com o contexto epistemológico do pós-estruturalismo, que também alimentou as reflexões em torno da noção de medialidade e das materialidades da comunicação. Além disso, o pensamento pós-estruturalista forjou a noção de dispositivo, a fim de dar conta de um modo de operação segundo o qual um conjunto de elementos heterogêneos, ao se articular de determinada maneira, desencadeia efeitos, produzindo modos de ver e de ser que são irreduzíveis à soma de suas partes. Os ensaios de O’Doherty debruçam-se sobre uma configuração espacial específica, que se tornou hegemônica nas exposições de arte moderna e contemporânea e dá título ao seu livro: o *cube branco*. A galeria de arte tem seu espaço descrito pelo autor nos seguintes termos:

Uma galeria é construída baseada em leis rigorosas, como aquelas que orientavam a edificação de uma igreja medieval. Porque o mundo externo deve permanecer fora, em geral as janelas são seladas; as paredes são pintadas de

branco; o teto torna-se fonte de luz. O piso de madeira é tão polido que percebe-se distintamente os rumores dos passos, ou é coberto por um tapete que amortece aquele som, permitindo pousar os pés enquanto os olhos tomam de assalto a parede. (O'DOHERTY, 2012: 22, tradução nossa)

O'Doherty empreende sua leitura do cubo branco e o define como sendo um dispositivo capaz de produzir determinados efeitos sobre a experiência do público com a obra e sobre o próprio estatuto social da arte. Além de demonstrar que esta configuração arquitetônica dos espaços expositivos resulta de um processo complexo de transformações históricas, estéticas e institucionais, o autor dá pistas importantes sobre o lugar do corpo do espectador no interior deste sistema.

Este espaço sem sombra, branco, limpo, artificial é dedicado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, suspensas, distanciadas para serem estudadas. Suas superfícies intactas não são afetadas pelo tempo e pelas suas vicissitudes. A arte existe em uma espécie de eternidade da exposição e embora se distingam diversas características “de época” (o tardomodernismo), não conhece tempo. Esta eternidade confere à galeria um *status* comparável ao limbo; para acessá-la é preciso estar morto. Com efeito, a presença daquele estranho móvel, nosso corpo, parece supérflua, é uma intrusão. O espaço faz pensar que enquanto o olho e a mente são bem aceitos, os corpos não são, ou são tolerados apenas como manequins sinestésicos a serem submetidos a uma análise ulterior. Este paradoxo cartesiano é reforçado por um dos emblemas de nossa cultura visual: a foto da instalação sem ninguém, na qual o observador foi finalmente eliminado. (Ibid.: 23)

Apesar de ter se tornado o regime expográfico hegemônico quando pensamos nas exposições de arte moderna e contemporânea, a investida das disciplinas históricas sobre o campo das exposições nos mostram que nada há de natural ou funcional no cubo branco. Este dispositivo se assenta sobre uma série de transformações no próprio estatuto da representação pictórica que, na medida em que adquire consciência de sua superficialidade bidimensional, já não consegue ser contida apenas por uma moldura, por mais ornamentada que ela seja. Antes da *invenção* do cubo branco, os salões expunham muitas pinturas, dotadas de espessas e imponentes molduras, sobre uma mesma parede que quase não se via (Figura 3). Os limites definidos por cada moldura operavam como janelas para uma cena ou paisagem cuja composição exercia uma força centrípeta, trazendo o olhar do espectador para o centro do quadro.

O escopo deste artigo não comporta muitas das minúcias que marcaram o processo histórico de transformação dos modos de expor e de ver obras de arte. Os salões do século XIX, cujas paredes eram praticamente revestidas por pinturas ricamente molduradas, e o asséptico cubo branco constituem os dois nós em torno dos quais centramos nosso esforço genealógico. Como oportunamente pontua O'Doherty, a história dos modos de expor está intimamente amalgamada à própria história da arte e aos deslocamentos experimentados pela imagem pictórica moderna, finalmente liberada do compromisso com a representação clássica devido, não exclusivamente mas sem dúvida de modo bastante relevante, ao advento de tecnologias de produção e reprodução de imagens.

Ao pensarmos na cronologia que marca o desenvolvimento do cubo branco como forma hegemônica de expor e de ver obras de arte, podemos observar que ela é em larga medida contemporânea do processo de desenvolvimento urbano que culmina nas grandes cidades modernas. No que concerne às imagens, o desenvolvimento urbano e comercial, contemporâneo do desenvolvimento de tecnologias de produção e reprodução de imagens e do campo da publicidade, que então se profissionalizava, culmina na configuração de novos ambientes visuais, como o que podemos observar em grandes avenidas comerciais – dentre as quais, a Times Square em Nova York segue sendo paradigmática (Figura 1) – que se assemelham enormemente, com sua profusão de anúncios publicitários, aos já referidos salões de arte, que vigoraram como modelo de exposição de arte até o início do século XX (Figura 3).



Figura 1: Times Square, Nova York, 1909

Fonte: Charney e Schwartz (2001: 118)

Uma questão que nos parece fundamental, portanto, emerge da complexidade do ecossistema mediático moderno, no qual a imagem reproduzível espalha-se sobre as urbes como uma segunda pele. Neste contexto, um ponto importante parece ter sido negligenciado por grande parte dos estudos que investiram no campo das exposições artísticas, isolando a imagem da arte das demais imagens do mundo: a descontextualização das obras de arte de seu entorno sociocultural e a sublimação da corporalidade talvez sejam efeitos colaterais do cubo branco, e não seus objetivos primordiais. O desenvolvimento do cubo branco parece comprometido com um desejo de cancelar, em meio à profusão das imagens mediáticas, algumas imagens como sendo dignas de uma percepção de tipo bem específico, protegendo as imagens artísticas dos *famintos* ambientes mediáticos.

Walter Benjamin (1987) observou duas maneiras diferentes de se relacionar com as obras de arte: uma marcada pela distração e a outra marcada pelo recolhimento. O filósofo contrasta estes dois regimes perceptivos afirmando que “quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...]. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolvendo-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 1987: 193).

Não parece ser fortuita a analogia feita por O’Doherty entre o espaço expositivo e a igreja medieval. A gramática arquitetural do cubo branco (e sua desconstrução sistemática desde meados do século XX), além de constituir um dos pilares da subjetividade *artsy* globalizada nos mesmos termos em que os elementos da arquitetura sacra foram fundamentais na comunicação dos valores religiosos em sociedades não letradas, parece fundamental para instauração de um regime perceptivo marcado pelo recolhimento e pelo exame contemplativo das imagens, sobretudo quando, fora dele, as imagens estão por todos os lados. A reproduzibilidade técnica da imagem e sua abundância contemporânea, além de ter tensionado o estatuto de fruição das imagens, criou o que talvez seja um problema – político, institucional e econômico – para o sistema das artes que pode ser pensado, ainda a partir de Walter Benjamin, como a perda de sua aura.

### Imagem e valor

Se um dos efeitos produzidos pelo dispositivo do cubo branco é um convite ao recolhimento e uma sublimação do corpo como condição para uma contemplação atenta das obras de arte, ao observarmos a arquitetura das lojas de luxo contemporâneas (Figura 2) podemos lançar a suspeita de que não é apenas na recepção das obras de arte pelo espectador que o dispositivo do cubo branco reverbera. Não é raro, em grandes centros urbanos e templos do consumo de luxo,

<sup>3</sup>A série *Mr. Selfridge* (2016), abrigada pela plataforma Netflix, é baseada na história do americano Harry Gordon Selfridge, criador da loja de departamentos Selfridge's em Londres e considerado um pioneiro na transformação dos modos de consumir na Inglaterra puritana do começo do século XX. Suas vitrines, displays, peças publicitárias e ações promocionais funcionavam como uma espécie de espetáculo no qual os produtos diluíam-se em cenários que faziam os clientes sonhar. Também sobre este tema, cf. Rappaport (2001).

nos depararmos com vitrines despojadas de excessos ornamentais nas quais já não vemos uma cena nos moldes daquelas que Harry Selfridge montava em sua loja na Oxford Street, em Londres, para fazer sonharem os pedestres<sup>3</sup>, mas um – e somente um – produto. Não qualquer produto, uma bolsa Prada, uma caneta Montblanc ou um vestido Christopher Kane, por exemplo.



Figura 2: Loja Christopher Kane, Londres, projeto de John Pawson, fotografias de Gilbert McCarragher

Fonte: <https://bit.ly/2I2GHUf>

O cubo branco, ao descontextualizar o que se encontra exposto em seu interior, através de sua configuração espacial despojada de ornamentos, projeta sobre as obras de arte ou sobre bens de consumo de luxo uma extemporaneidade que acaba por conferir legitimidade cultural a seus estratosféricos preços. A incorporação de tal dispositivo de exposição pelo mercado de luxo sinaliza para nós este efeito, algumas vezes negligenciado nas críticas ao cubo branco, de destemporalização do objeto e de blindagem contra sua potencial desvalorização no contexto de uma economia marcada pela obsolescência programada, pela efemeridade da moda (LIPOVETSKY, 1989) e por uma cultura do descarte (MARDER, 2018).

Benjamin (1987: 170) define aura como sendo “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” e diagnóstica, em um de seus fragmentos mais conhecidos, seu declínio. Os dois movimentos que se encontram na gênese do processo de destruição da aura são caros às massas modernas: um desejo de fazer as coisas ficarem “mais próximas” e uma superação do caráter único e irrepitível dos fatos pela reproduzibilidade.

A potência e pertinência do diagnóstico benjaminiano hoje parece encontrar-se menos em uma ratificação da hipótese de uma destruição definitiva da aura do que naquilo que a sintética descrição de sua lógica de funcionamento nos permite ver se deslocando, como placas tectônicas, nas configurações contemporâneas e *pós-massivas* do capitalismo de consumo. Neste contexto, o cubo branco aparece como sintoma da crise da aura, instaurada pela reproduzibilidade técnica e pela conseqüente preponderância do valor de exposição sobre o valor de culto, aspecto também elaborado por Benjamin no clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, escrito entre 1935 e 1936. Mas, além de sintoma desta crise, o cubo branco procura resistir a ela e talvez possamos ir além e dizer que ele tenta operar como um dos últimos bastiões da aura.

O modo de expor dos salões do século XIX, ao mesmo tempo em que sublinhava os limites de cada imagem através de suas molduras ricamente ornamentadas, parecia denunciar uma abundância, praticamente incognoscível, de obras únicas. No interior do cubo branco, as obras de arte adquirem a possibilidade de existir individualmente, distanciadas ou mesmo isoladas de outras imagens e, como já indicamos, descontextualizadas histórica, política e socialmente. Em tese, é na galeria de arte ou no museu – e, hoje, talvez também nas lojas de luxo – que esta figura singular e irrepitível tenta sobreviver. O cubo branco é (ou era) a UTI da aura.

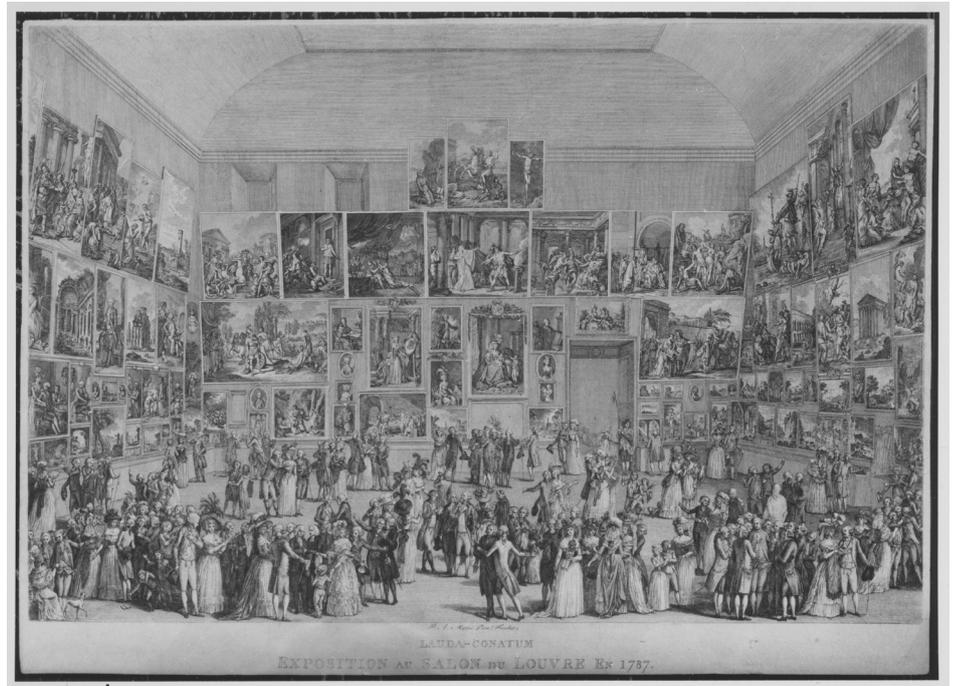


Figura 3: *Exposition au Salon de 1787*, água-forte de Pietro Antonio Martini (1738-1797)

Fonte: <https://bit.ly/2yxeyPW>

A proliferação de reproduções de obras icônicas da história da arte poderia, há uns poucos anos, colocar por terra a argumentação que construímos até aqui de que o espaço expositivo teria se convertido em um dispositivo comprometido com a manutenção da aura. Mas basta uma visita rápida ao Instagram, filtrada por *hashtags* criadas por ocasião de alguma exposição, para constatar novas inflexões no estatuto das obras de arte. Sendo rigorosos na leitura de Benjamin, precisamos sinalizar a articulação que o autor aponta entre o declínio da aura e a, então emergente, cultura de massas. A necessidade de voltar a esta questão da aura da obra de arte na era do Instagram é, em larga medida, tributária do fato de que a rede social já não pode ser pensada exclusivamente a partir dos elementos que organizavam o consumo de imagens (e por imagens) nas sociedades de massa.

O desenvolvimento e a proliferação de tecnologias de produção, armazenamento e compartilhamento de imagens digitais, associados à atual acessibilidade dos dispositivos inteligentes de comunicação móvel, pulverizaram dentre aqueles que outrora consumiam em massa as imagens a possibilidade de produzir e compartilhar suas próprias imagens, além de consumir um fluxo de imagens organizado *sob medida*.

Neste contexto, parecem ser cada vez mais frequentes as experiências de espectadores com obras de arte que resultam em registros visuais e/ou audiovisuais deste encontro no ambiente expositivo – seja através de imagens de obras de arte postadas nos perfis da rede social, que corroboram a ideia de que aquela pessoa esteve efetivamente diante de algo único, seja através das controversas *selfies*, que não deixam nenhuma margem de dúvida e testemunham efetivamente o encontro “corpo a corpo” do usuário da rede social com determinada obra de arte. Estes rastros dos encontros com a arte, estas imagens que se precipitam no fluxo do Instagram, parecem testemunhar, paradoxalmente, o declínio da aura e sua permanência. E nossa aposta é que este paradoxo é amplamente tributário da reconfiguração do ecossistema mediático massivo quando da emergência de interfaces e plataformas que solapam a divisão entre emissor e receptor, em favor deste novo e controverso elemento: o usuário.

Se a televisão, a rádio e a imprensa polarizavam a produção de imagens, agora esta produção encontra-se distribuída entre todos e todas que dispõem

de um telefone com internet e um perfil ativo em alguma rede social (ou em todas elas). Neste sentido, parece que o declínio moderno da aura, associado à reprodutibilidade técnica da imagem única, culminou em um solo fértil, no contexto pós-massivo, para uma ressurreição ou transfiguração da aura. As imagens artísticas consumidas massivamente constituíram um repertório comum a partir do qual se reconhece a excepcionalidade de um encontro com algo único e original. As fotografias e as *selfies* diante de obras icônicas como, por exemplo, *O beijo*, uma das telas mais famosas de Gustav Klimt, ao mesmo tempo em que parecem apontar para uma experiência que já não é exclusivamente marcada pelo recolhimento e pela contemplação, parecem alinhar-se a uma espécie de consenso – construído histórica, cultural e institucionalmente, mas alimentado também pela própria lógica da reprodutibilidade técnica – a respeito da excepcionalidade do encontro com a obra “original”. Poderíamos, nestes casos, argumentar que se trata de uma *exposição do culto*?

### **A aura instagramável?**

A ostensiva prática de produção de fotografias e *selfies* em exposições de arte tem sido tema de uma série de debates entre os profissionais de museus e galerias de arte em todo o mundo. Diante de um cenário no qual as métricas de avaliação que asseguram a continuidade das atividades de instituições culturais públicas e privadas são reduzidas à quantidade de visitantes e ao impacto de seus programas nas redes sociais, medidas como as adotadas pelo Museu do Vaticano, que interdita fotografias no interior da Capela Sistina através de um policiamento ostensivo (quase tão incômodo quanto os grandes grupos de turistas-fotógrafos que se aglomeram diante de obras-primas nos museus franceses), tornam-se cada vez mais raras.

Nesta disputa institucional por financiamento, uma das formas de acolhimento deste novo regime de relação com a arte, mediado pelas telas de telefones celulares, consiste na criação de espaços *instagramáveis* anexos às exposições. No contexto de uma grande retrospectiva de Edward Hopper no Palazzo Reale, em Milão, no já longínquo ano de 2010, ano de lançamento do Instagram, o curador Carter Foster incluiu na mostra a instalação interativa *Friday, 28th August 1952, 6 a.m., New York*, do artista austríaco Gustav Deutsch (Figura 4). Em um espaço adjacente à grande retrospectiva, o artista reproduziu a cenografia do quadro *Morning sun*, pintado por Hopper em 1952 em uma espécie de estúdio. Deste modo, o espectador pôde ingressar no mundo de Hopper e se tornar protagonista desta icônica cena.

O título da instalação *Friday, 28th August 1952, 6 a.m., New York* afina-se com a própria poética de Hopper, provavelmente o mais importante pintor realista americano do século XX, cuja obra foi pensada, não poucas vezes, a partir de suas relações com uma estética cara ao instantâneo fotográfico. As composições de Hopper abordam o tema da solidão, através de imagens extraídas do cotidiano de cidades americanas. A instalação de Deutsch tensiona a temporalidade da pintura ao registrar, com uma câmera fixa, os deslocamentos dos visitantes no interior do cenário da pintura de Hopper. Estes registros em vídeo são exibidos como parte da instalação, em um televisor. A instalação é composta de modo a evidenciar os protocolos subjacentes à estética realista. O cenário é montado orientado para uma câmera fixa, posicionada de modo a capturar o ponto de vista idêntico àquele que vemos retratado na pintura de Hopper. Deste modo, o visitante da exposição pode percorrer o espaço visto na representação pictórica de Hopper.



Figura 4: Vistas da instalação “Friday, 28th August 1952, 6 a.m., New York”, de Gustav Deutsch, Palazzo Reale, Milão, 2010

Fonte: <https://bit.ly/2YDvQ9n>

Nesta instalação, concebida e exposta em um contexto pré-Instagram, a articulação entre espaço, tempo e corporalidade adquire um estatuto diferente daquele em operação no dispositivo do cubo branco. Deutsch temporaliza a experiência da obra lançando mão dos *tableaux vivants*, torna explícita toda a artificialidade envolvida em uma configuração espacial orientada para a câmera e reinsere o corpo do espectador no centro do trabalho. Mas esta aparente reintegração da corporalidade no circuito de fruição da obra precisa ser nuançada, pois já não parece se tratar de um investimento na experiência proprioceptiva como fonte de produção de sentido, mas de um prenúncio da emergência de um corpo-imagem, que vem se radicalizando com a popularização do Instagram nos últimos anos.

A instalação de Deutsch poderia ser lida à luz da tese benjaminiana de que “uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde” (BENJAMIN, 1987: 190). No ano em que surgia o Instagram, o artista austríaco antecipava um modo de ver que somente alguns anos depois, com a popularização do aplicativo, se tornaria hegemônico. Na Figura 4D podemos observar como a solidão, tematizada por Hopper em suas pinturas, atualiza-se neste ecossistema de imagens mediáticas. No dispositivo criado por Deutsch, o visitante que ingressa no cenário da pintura de Hopper não tem a possibilidade de se ver como parte da cena. O realismo da pintura só se reconstrói sob a forma de uma imagem videográfica que é exibida em um televisor instalado na parede adjacente ao cenário. Os olhares dos demais visitantes da instalação parecem ser capturados pela tela e a visitante que se encontra no centro da cena parece experimentar uma solidão que tem, como revés, a visibilidade de sua imagem.

O contexto prenunciado por Deutsch pode ser observado no comportamento de visitantes e mediadores em determinadas exposições extremamente populares contemporaneamente, como as da artista japonesa Yayoi Kusama. Percebemos, nas exposições de Kusama, que um pacto parece ter se estabelecido entre as instituições e o público no que diz respeito à centralidade do registro fotográfico, digital e compartilhável, na relação com suas obras. O ritmo da visita e, portanto, a articulação entre o tempo de fruição e o espaço percorrido, já não é mais orientado nem em função dos olhos que escrutinam e contemplan, nem do corpo que se deixa imergir nas vertiginosas instalações da artista japonesa. É o instante do clique fotográfico que marca o compasso dos deslocamentos dos

corpos-imagens entre os ambientes espelhados da artista que, a despeito de sua longa e consistente trajetória e da bela articulação que criou entre os espelhos e o infinito, tornou-se um verdadeiro fenômeno da cultura dos *selfies*.

### Considerações finais

Não foi nossa pretensão, neste breve ensaio, celebrar ou condenar as transformações que contemporaneamente reverberam nos modos como experimentamos o espaço, o tempo e nosso próprio corpo quando visitamos uma exposição de arte. A arte frequentemente foi reivindicada a partir de uma suposta suspensão nos esquemas perceptivos cotidianos, uma brecha através da qual a sensibilidade poderia quebrar os grilhões que pesam sobre nossa percepção. Nas ideias e exemplos que apresentamos aqui, entretanto, ficou patente que as mediações que permeiam nosso contato com as obras de arte repercutem tanto na nossa percepção enquanto visitantes de exposições de arte quanto em todo o processo de valoração crítica e monetária que constitui o sistema da arte.

Neste sentido, afinamo-nos tanto com os gestos que podemos remeter às teorias da mídia alemãs, quanto com a recente aparição de um domínio no interior da história da arte dedicado às histórias das exposições. A heterogeneidade dos elementos que confluem e concorrem no momento do encontro de uma pessoa com uma obra de arte resulta em um contexto de elevada complexidade, que já faz – e seguirá, por ora, fazendo – correr muita tinta. E o que há de fascinante em tudo isso é que, a despeito de todos os esforços – arquitetônicos, tecnológicos, institucionais e financeiros – de colonização de nossos corpos e de nossa percepção, parece ainda haver brechas que fazem com que, vez ou outra, saíamos transformados de uma exposição. Mesmo que se trate de uma exposição no cubo branco, mesmo que ela tenha deixado seus rastros em nosso Instagram.

### Referências

- BAITELLO JR., N. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAITELLO JR., N. *A carta, o abismo, o beijo: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático*. São Paulo: Paulus, 2018.
- BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BELTING, H. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas v. 1).
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. M. *Histórias das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2017.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LAFUENTE, P. et al. A história das “histórias das exposições” por Pablo Lafuente: Entrevista por Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira. In: CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. M. *Histórias das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2017, p. 13-37.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARDER, M. Lixeiranomia. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 10-26, 2018.

MÜLLER, A.; FELINTO, E. Medialidade: encontros entre os estudos literários e os estudos de mídia. *Contracampo*, Niterói, v. 19, p. 125-136, 2008.

O'DOHERTY, B. *Inside the white cube: l'ideologia dello spazio espositivo*. Monza: Johan & Levi Editore, 2012.

RAPPAPORT, E. D. "Uma nova era de compras": a promoção do prazer feminino no West End londrino, 1909-1914. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 187-221.

SANTOS, K. C. H. O. *Estudos dos conceitos fundamentais da teoria da mídia de Harry Pross: uma teoria dos multimeios*. 2009. Monografia de conclusão do curso (Bacharelado em Comunicação e Multimeios) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

# O processo como obra: de Anton Tchekhov a Enrique Diaz e Eduardo Coutinho, caminhos para *Moscou*<sup>1</sup>

## Lucas Martins Néia

Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista Capes.

E-mail: lucas\_martins\_neia@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise interartes do documentário *Moscou* (2009), no qual Eduardo Coutinho apresenta o processo de criação de uma montagem da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com atores do Grupo Galpão dirigidos por Enrique Diaz. O trabalho evoca conexões entre tradição e contemporaneidade ao traçar um percurso desde a escrita da peça – bem como sua primeira montagem – na Rússia do início dos anos 1900 até a cena cultural brasileira da década de 2000. Desta forma, estabelecemos um diálogo entre teóricos do teatro – do drama e da cena –, do cinema e dos processos de criação. Observamos, por fim, que o documentário, ao se contaminar com a manifestação teatral e com a ideia de *work in progress*, atua como um “caderno de registros” e território de inscrição das poéticas de Tchekhov, de Diaz, de Coutinho e dos atores do Grupo Galpão, circunscritas pela problemática do tempo.

**Palavras-chave:** Moscou; *As Três Irmãs*; Work in Progress; Processos de Criação; Estudos Interartes.

**Process as opus: from Anton Chekhov to Enrique Diaz and Eduardo Coutinho, pathways to *Moscow***

**Abstract:** This paper proposes an interart analysis of *Moscow* (2009), a documentary film in which Eduardo Coutinho presents the creative process of a staging of the play *The three sisters*, by Anton Chekhov, with actors from Grupo Galpão directed by Enrique Diaz. The article evokes connections between tradition and contemporaneity as it traces a course from the writing of the play – as well as its first staging – in early 1990s Russia to the Brazilian cultural context of the 2000s. Therefore, we established a dialogue between theatre – drama and staging studies –, film and creative processes theorists. Finally, we note that the documentary film acts as a “logbook”, due to its contamination with theatrical manifestations and the idea of work in progress, and an inscription space of Chekhov’s, Diaz’s, Coutinho’s, and Grupo Galpão actors’ poetics, circumscribed by the problematic of time.

**Keywords:** Moscow; *The Three Sisters*; Work in Progress; Creative Processes; Interart Studies.

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001

## Introdução

*Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios.*

(MURRAY LOUIS, 1992 apud SALLES, 2004: 25)

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo do documentário *Moscou* (2009), no qual Eduardo Coutinho apresenta o processo de criação de uma montagem da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com atores do Grupo Galpão dirigidos por Enrique Diaz. Para isso, evocaremos diálogos entre a tradição e a contemporaneidade<sup>2</sup>, traçando um percurso desde a escrita da peça *As três irmãs* por Tchekhov em 1900 – bem como sua primeira montagem pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1901 – até a cena cultural brasileira da década de 2000.

Ao pensarmos nas relações entre teatro e cinema, refletiremos a respeito de alguns aspectos da obra de Tchekhov – ligados ao *leitmotiv* do tempo e à escrita do autor como estatuto para um novo sistema dramático –, de características recorrentes nas direções de Enrique Diaz e de como o filme de Coutinho dialoga abertamente com questões da arte contemporânea.

### A peça

Tomemos o resumo narrado em *off* por Coutinho logo no início de *Moscou*:

*As três irmãs*, peça de Anton Tchekhov escrita em 1900. Cenário: a casa da família Prózorov. Lugar: uma cidade de província há centenas de quilômetros de Moscou. Olga, a mais velha, uma espécie de mãe substituta. Macha, casada com um professor de ginásio. Irina, que festeja o aniversário de vinte anos. Andrei é o único irmão. Todos sonham em voltar para Moscou, onde nasceram e passaram a infância. A família só se relaciona socialmente com os oficiais da brigada militar estacionada na cidade. O novo comandante da brigada, coronel Verchínin, encanta as irmãs, sobretudo Macha [...]. Andrei se casa com Natacha, moça de classe inferior que pouco a pouco se torna dona da casa, praticamente expulsando as irmãs. (MOSCOU, 2009)

A peça *As três irmãs* foi escrita por Anton Tchekhov entre 1900 e 1901 especialmente para o TAM<sup>3</sup>, companhia responsável por revolucionar a cena teatral russa da virada do século XIX, influenciando as artes cênicas de todo o Ocidente (BARBOSA, 2012: 12). Conforme Konstantin Stanislávski (1989: 317-318), um dos fundadores do TAM e responsável pela encenação do texto, primeiramente Tchekhov enviou ao grupo o primeiro ato – até esse momento, a peça não tinha nome –; o segundo e o terceiro chegaram às mãos da companhia em seguida, enquanto o quarto foi levado para leitura do elenco pelo próprio autor – que se aborreceu ao ver o texto que concebera como uma comédia tomado pela equipe como um drama.

A peça tem início no dia de Santa Mártir Irina. Uma das três irmãs festeja seu aniversário no dia da santa sua homônima. Nessa mesma data, um ano antes, o pai das três falecia, lembra Olga. Irina recebe os amigos, sente-se leve. A sala de visitas está com as janelas abertas, e a esperanças parecem se renovar. Macha lê, lê e assovia. As irmãs divagam, bradam que “cresce e torna-se mais forte o único sonho” (TCHEKHOV, 2004: 32): ir para Moscou, onde nasceram e cresceram. Mudaram-se para a província quando o pai assumira uma brigada local.

No decorrer da peça, o sonho das irmãs Prózorov de partir rumo a Moscou vai pouco a pouco se deteriorando – e o espaço, nesse sentido, funciona como metáfora. Como frisa Barbosa (2012: 21), a casa é tão importante e bem definida no drama de Tchekhov que pode ser considerada uma personagem. No primeiro ato, vemos a sala de visitas e, em segundo plano, um salão, ambos iluminados pelo sol do meio-

<sup>2</sup> Em consonância com Fernandes (2010), tomamos a noção de Lyotard (2000) para contemporaneidade – não uma época ou tendência, mas um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação de hoje. Eventualmente, também remeteremos ao conceito de pós-moderno, termo que Lyotard (2000) utiliza para denominar o mundo contemporâneo a partir da incredulidade com relação aos metarrelatos, um efeito do progresso das ciências. Para Jameson (2004), a noção de pós-modernidade correlaciona a emergência de novos aspectos formais da cultura a um novo tipo de vida social e a uma nova ordem econômica. Cavaliere (2014: 77), por sua vez, chama a atenção para o fato de que, a partir da década de 1990, os termos “pós-moderno”, “pós-modernismo” e “pós-modernidade” se tornaram palavras-chave do discurso crítico na Rússia, “embora o fenômeno pós-moderno esteja muito mais vinculado à cultura do ocidente nos EUA e na Europa, à era pós-industrial e ao declínio do capitalismo”.

<sup>3</sup> O TAM configurou sua identidade artística a partir do sucesso da encenação de *A Gaivota*, também de Tchekhov, em 1898. Dois anos antes, porém, esse texto recebera uma montagem pelo Teatro Aleksandrínski, mitificada como um grande desastre – Nascimento (2013) sublinha a carência de estudos que retomem essa montagem do Aleksandrínski sem os parâmetros estabelecidos pelo TAM. Em 1900, a companhia se dedica à montagem de *Tio Vânia*, texto de Tchekhov prometido primeiramente ao Teatro Máli. Mesmo tendo algumas restrições quanto a certas escolhas cênicas do TAM, Tchekhov reconhecia nele as condições para a realização de suas peças (NASCIMENTO, 2013: 51).

dia. O segundo ato apresenta a mesma cenografia, mas são oito horas da noite. No terceiro ato, somos confinados no quarto de Olga e Irina – que então dividem o cômodo por vontade de Natacha (esposa de Andrei, o irmão). O quarto ato, apesar de se passar do lado de fora da casa – no mesmo horário que o primeiro –, apresenta as personagens como “ecos de si mesmas” (BARBOSA, 2012: 80); Moscou, no início reminiscência que se projetava no futuro, aqui jaz como quimera.

Szondi (2011: 40) considera *As três irmãs* o mais perfeito dos dramas tchekhovianos, sublinhando que suas personagens sonham com o futuro bêbadas de recordação – o presente em que vivem, portanto, se encontra esmagado entre o passado e o futuro, sendo “um entretempo, um tempo de afastamento, no qual a volta à pátria perdida é a única meta”.

A única personagem a viver de fato no presente é Natacha, a cunhada. No primeiro ato, ela aparece como namorada de Andrei, uma moça simples da burguesia local; em uma cena característica do humor tchekhoviano, já se estabelece a diferença entre ela e as três irmãs – Olga alerta-a que o cinto verde que ela tem na cintura “simplesmente não combina” com o vestido rosa que traja. Os desentendimentos entre Natacha e as irmãs Prózorov se desenvolvem em ritmo crescente, e Natacha gradualmente domina os espaços da casa – ela é a responsável pela mudança de Irina para o quarto de Olga, para que seu filho com Andrei possa ter um quarto mais arejado (HERRERIAS, 2010).

Natacha [...] é, na verdade, a erupção brusca do presente no mundo das saudades e visões. Encarada da perspectiva das irmãs (e do passado), talvez pareça vulgar e má. No entanto, do ponto de vista do presente, é a única pessoa viva da casa, tão viva que, às vezes, parece a André [sic] “antes um animal que um ser humano”. (MELLO E SOUZA, 1996 apud BARBOSA, 2012: 50)

É interessante perceber, aliás, que as três irmãs aparecem em terceiro lugar e de forma coral – “Olga, Macha e Irina: irmãs Prózorov” (TCHEKHOV, 2004: 26) – na lista de personagens que antecede o texto da peça. Elas são precedidas por Andrei Serguêitch Prózorov, o irmão, e Natália Ivánova (Natacha). Outro fator curioso é que, apesar de os irmãos Prózorov serem quatro – e Andrei ser o primeiro a despontar na listagem de personagens –, somente as três dão título à obra.

Um dos principais motivos tchekhovianos, o tempo (PICON-VALLIN, 2008: 127), se faz presente de forma concreta pelas idades ou passagens temporais mencionadas no decorrer dos atos – no terceiro ato, Irina já sinaliza ter 23 anos – e, principalmente, pelo relógio que o médico Tchebutíkin acidentalmente quebra no mesmo terceiro ato – com ele, quebram-se também as esperanças da ida para Moscou.

A incomunicabilidade, tema em voga na literatura dramática do século XX, aqui se constitui como a negação do próprio drama: de acordo com Szondi (2011: 42), quando as personagens de Tchekhov renunciam ao presente e à comunicação, elas incorrem na negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama. As personagens, assim, se dedicam praticamente a monólogos dialógicos, que

não são monólogos no sentido tradicional do termo. [...] [As falas] isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais. Eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica. [...] Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. Nela as palavras não mais se contrapõem, mas são ditas como uma evidência que é parte da essência do lírico. (SZONDI, 2011: 43-44)

Szondi (2011: 44) ressalta que essa passagem da conversação à lírica da solidão deve muito à expansividade do homem russo e à lírica inerente à sua língua: “Aquilo que no Ocidente talvez só se conheça na embriaguez – o tomar parte

<sup>4</sup> Informação fornecida por Elena Vássina, durante aula da disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em 4 de outubro de 2017.

<sup>5</sup> Informação fornecida por Elena Vássina, durante aula da disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em 18 de outubro de 2017.

na solidão alheia, a acolhida da solidão individual em uma solidão que se forma coletivamente – já aparece como possibilidade intrínseca, tanto do homem como da língua russa”. Conforme Vássina<sup>4</sup>, as perdas fazem parte do inconsciente coletivo russo – o que por muito tempo os levou a se apoiarem em uma espécie de “filosofia de esperança’ [...] obstinada em assegurar a todo custo uma existência humana digna, mesmo em contingências histórias e sociais tão adversas como as da Rússia” (CAVALIERE, 2014: 76). Por isso, ao fim da peça, as irmãs “passam a buscar um sentido para suas vidas presentes, reais, ainda que tal procura tenha nascido de farrapos de sonhos desfeitos” (HERRERIAS, 2010: 44).

Moscou é um dos três maiores símbolos da poética tchekhoviana – junto à gaivota e ao jardim das cerejeiras das peças homônimas. Moscou encerra em si todas as utopias, é o passado e o futuro (que não chegará). Como frisa Vássina<sup>5</sup>, Moscou é Godot, e Tchekhov um precursor do teatro que Esslin (1968) chamaria “do absurdo”.

Em sua análise da *mise-en-scène* de *A gaivota* feita pelo TAM, Williams (2010) assinala a separação existente entre fala e performance – daí a importância do subtexto tchekhoviano para o nascimento da arte da encenação teatral. O relato de Stanislávski (1989) relativo ao processo de montagem de *As três irmãs* exemplifica isso concretamente: ele e os atores demoraram a achar o “algo mágico” da peça – de início, liam-na de forma enfadonha; também tentaram fazê-la rápida e não deu certo. Foi durante um ensaio que o encenador russo constatou que “as criaturas de Tchekhov [...] não vivem consumidas pelo tédio, mas, ao contrário, procuram a alegria, o riso, a animação; querem viver, e não vegetar” (STANISLÁVSKI, 1989: 319-320).

A encenação de *As três irmãs* pelo TAM é apontada por Guinsburg (2001) como ponto máximo de maturidade cênica para o que se convencionou chamar de tchekhovismo: a companhia deixava de se ater à exploração de elementos externalizantes para trabalhar com questões como a atmosfera e a dimensão interna das personagens – coordenadas que serviriam de parâmetro para muitas das montagens dos textos de Tchekhov pelo mundo dali em diante.

### **Tchekhov, de “formador de atores” a “cineasta do pós-moderno”**

Ao observarmos o trabalho de Nascimento (2013) acerca das montagens e da influência de textos de Tchekhov na cena teatral brasileira, podemos localizar *As três irmãs* em diferentes momentos e movimentos do teatro nacional.

Mello e Souza (1996 apud BARBOSA, 2012) aponta a obra do dramaturgo russo como um importantíssimo estágio para a formação do ator, característica que embasará a primeira montagem de *As três irmãs* no Brasil, realizada em 1956 pela Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo com direção de Alfredo Mesquita – “Menos um espetáculo de bilheteria e mais um exercício de atuação” (NASCIMENTO, 2013: 114).

Em 1958, com a montagem da peça pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), no Rio de Janeiro, sob direção de Ziembinski, Tchekhov ganha outra projeção nos palcos brasileiros. Inicia-se no Brasil a propagação do já citado tchekhovismo: a montagem balizaria as diversas encenações de Tchekhov que se seguiriam nos anos seguintes – muitas herdando o “ritmo arrastado” aqui empregado, o qual Ziembinski alegava ser uma herança direta dos trabalhos de Konstantin Stanislávski (afirmação que nomes como Paschoal Carlos Magno corroboravam ao dizer que esse ritmo em nada era diverso do que se via em encenações tchekhovianas na Europa) (NASCIMENTO, 2013: 119).

A despeito de outras tentativas de quebrar tais parâmetros – como *O jardim das cerejeiras* encenado por Ivan Albuquerque em 1968, no Rio de Janeiro –, a montagem de *As três irmãs* realizada em 1972 pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, se configuraria como a principal responsável por modificar este cenário, convertendo o dramaturgo russo em leitor ácido da realidade brasileira ao fazer do texto um verdadeiro desbunde político-tropicalista (NASCIMENTO, 2013: 136). Cada um dos

quatro atos da obra tchekhoviana serviu de “pré-texto” para que o grupo revisitasse estéticas e processos explorados em seus espetáculos dos últimos quatro anos:

O 1º Ato é o Oficina dos anos 1967-1968: festa de Irina, nascimento, cor branca do vestuário da personagem e iluminação clara – anos de euforia e tropicalismo com *O rei da vela* e *Roda viva*; o 2º Ato é o momento da espera, com a lenta ascensão de Natacha – o azul é a iluminação predominante e representa a escuridão de 1969 de *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*; o 3º Ato é a quebra, a explosão, o palco enche-se de vermelho, pois casas da pequena cidade onde vivem as três irmãs estão pegando fogo. Representa a ruptura com o teatro tradicional e a experimentação nos anos 1970 e 1971 com o Living Theatre e o Grupo Lobo; o 4º Ato, ano de 1972, é a “morte do teatro e de tudo”, representada pelo espetáculo *Gracias, señor*. O 5º Tempo, inexistente no texto original, seria a continuação, fora da mandala, que impulsionaria o elenco e público a “continuarem”. (NASCIMENTO, 2013: 141)

Passados mais de 25 anos após o espetáculo do Oficina, duas montagens de *As três irmãs* se desenvolveriam de forma praticamente concomitante no Rio de Janeiro – uma de Bia Lessa e outra de Enrique Diaz. Em comum, as duas optaram pela aceleração do ritmo do texto (NASCIMENTO, 2013: 186).

Em 2006, Enrique Diaz se dedicaria ainda a uma releitura de *A gaivota*, que receberia o subtítulo de *Tema para um conto curto*. Neste espetáculo, a ênfase estaria no jogo de fusão das matérias primas dos atores e das personagens, tornando possível a abertura do texto tchekhoviano ao exame do público – dessa forma, “o trabalho interno de montagem e toda a especulação que atores e encenador engendraram no processo dos ensaios chegam na cena em igualdade de condições com o tecido ficcional traçado pelo dramaturgo” (RAMOS; FERNANDES, 2007: 226).

Em 2008, Enrique Diaz revisitaria *As três irmãs* ao ser indicado pelo Grupo Galpão, companhia teatral sediada na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, para a direção de um processo orquestrado pelo documentarista Eduardo Coutinho. Não se tratava, no entanto, de realizar uma montagem com vistas ao palco, mas de imergir em um exercício que seria registrado pelo cineasta.

Em texto clássico referente ao pós-modernismo, Jameson (2004: 301) aponta que filmes como *Totalmente selvagem* (1986), de Jonathan Demme, e *Veludo azul* (1986), de David Lynch, diferentemente de películas anteriores, “mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo em que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado”. Partindo desta afirmativa, podemos dizer que o cinema pós-moderno se encontra na mesma encruzilhada que as irmãs Prózorov em *As três irmãs*: se na obra dramática “o peso do passado e sua insatisfação no presente isolam os homens” (SZONDI, 2011: 41), assim também esses filmes diferem do que fora produzido anteriormente<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Outra questão a ser destacada é que, se o teatro se configura por ser a arte do aqui e agora, o cinema se caracteriza por projetar a seus espectadores imagens já gravadas, ou seja, imagens de um passado.

<sup>7</sup> Cabe mencionar a importância de artistas russos como Serguei Eisenstein – aluno do encenador Vsevolod Meyerhold (que, por sua vez, fora aluno de Konstantin Stanislávski) – e Dziga Vertov – responsável, ao lado de Robert Flaherty, pela consolidação do documentário como gênero fílmico – no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Brook (1994: 212) vê Tchekhov como um cineasta consumado: “Ao invés de cortar de uma imagem para outra – e talvez de um lugar para outro –, ele pula de uma emoção para outra, imediatamente antes que esta se torne pesada demais. [...] Retrata indivíduos e sociedade num estado de mudança perpétua”. De questões formais ao conteúdo de suas peças, Tchekhov paira em constante diálogo com o cinema, que ainda dava seus primeiros passos quando o escritor russo era vivo.

Veremos agora como se dá o diálogo interartes no filme *Moscovo*, de Eduardo Coutinho, documentário<sup>7</sup> que desafia os cânones do gênero (FELDMAN, 2009) ao ser enredado pela obra tchekhoviana sobre a qual nos debruçamos anteriormente.

### Caminhos para *Moscovo*

Cohen (2004) cita Enrique Diaz dentre os diversos diretores brasileiros que se dedicam à “linguagem do *zeitgeist* contemporâneo”. É interessante perceber

como Diaz se munirá de Tchekhov em algumas ocasiões justamente para tratar das questões da contemporaneidade.

Para Guzik (1998), a visão do Diaz encenador, “por conta da própria formação do artista, passa pelo ator, pelo desenho das personagens, pelo fenômeno da atuação. Todas as peças assinadas por Diaz têm a marca indelével de um diretor que é também ator, e que coloca em primeiro plano a figura do intérprete”<sup>8</sup>. É este o Diaz sugerido a Coutinho pelo Grupo Galpão<sup>9</sup> para a empreitada que constituiu o documentário *Moscou*.

Coutinho vem de uma pesquisa da confluência entre a linguagem teatral e o documentário cinematográfico iniciada em seu filme anterior, *Jogo de cena* (2007), no qual mulheres reais e atrizes se mesclam em depoimentos reais/representados.

Uma estrutura lacunar, errante, que, ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, isto é, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade *do* cinema e *da* cena<sup>10</sup>, ultrapassando as usuais dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, autenticidade e encenação, memória e presentificação. (FELDMAN, 2012: 33)

Em *Moscou*, Coutinho radicaliza seu método. Como sublinha Feldman (2012), o documentarista troca a sustentação concêntrica e centrípeta de seu cinema pautado pela entrevista por uma estrutura dispersiva e centrífuga. Ele se retira de cena, aparecendo apenas no início do filme – ao lado de Enrique Diaz e da assistente deste, Bel Garcia – para explicar sua proposta aos atores. Depois, só retorna por meio de locuções em *off* – uma ainda no início, resumindo a trama do texto dramático, e outra já ao final, lendo as últimas palavras da peça. Neste documentário, portanto, “a linguagem deixaria de ‘restituir a singularidade’ dos sujeitos falantes [...] para alcançar, por meio da ficção, sua autonomia em relação aos tradicionais referentes que sempre pautaram o cinema de Coutinho até então” (FELDMAN, 2012: 37).

Podemos traçar alguns paralelos entre Tchekhov e Coutinho. Cada qual, à sua maneira, desafia os cânones da arte à qual se dedicou: enquanto Tchekhov tensiona o estatuto dramático do final do século XIX, operando como uma espécie de “arauto” do que estaria por vir no âmbito do texto teatral – além de, como já dissemos, ser pedra fundamental para criação e desenvolvimento da arte da encenação –, Coutinho transcende aquilo que ele próprio erigiu no decorrer de sua vigorosa carreira como documentarista ao trocar a “vida *própria* do ser comum” (FELDMAN, 2012: 37) pelas questões do seres tchekhovianos – e também pelas inquietações dos atores do Grupo Galpão e de Enrique Diaz diante desses seres.

*Moscou* nos oferece, portanto, uma pluralidade de olhares – “cacos coloridos de um mesmo caleidoscópio” (FELDMAN, 2009): o olhar das personagens de Tchekhov diante da vida e daqueles que com elas convivem – portanto, o olhar de Tchekhov diante do mundo; o olhar de Diaz para a obra de Tchekhov e para o trabalho do Grupo Galpão; o olhar dos atores para as personagens tchekhovianas e para seu próprio trabalho. A emoldurar estes olhares, a visão de Coutinho para a obra de Tchekhov e para o processo de criação do Grupo Galpão e de Enrique Diaz – no cinema, afinal, o enquadramento é “como uma encarnação de um ponto de vista sobre o movimento do mundo. O cinegrafista opera a câmera, operando ao mesmo tempo sobre o próprio real” (GERVAISEAU, 2012: 49).

## O filme

Na primeira sequência do documentário, um dos atores dá um depoimento para a câmera e exhibe uma foto de “Moscou” – da sua Moscou: um cinema perto de sua casa que foi demolido. Em seguida, vemos a cena do primeiro ato na qual as três irmãs recebem Verchínin – então representado pela câmera.

No único momento em que Coutinho aparece, como já mencionamos, ele está ao lado de Enrique Diaz. Ali nos são postas as regras do jogo: o diretor e o grupo terão

<sup>8</sup> Isso, de certa forma, o aproxima de Stanislávski, que deve muito de seu sucesso como diretor à sua carreira de ator, conforme Elena Vássina constantemente afirmava em aulas da disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), ministrada em 2017.

<sup>9</sup> Importante registrar que o Galpão solidificou sua linguagem a partir do teatro popular e de rua. Após o processo com Diaz e Coutinho, o grupo desenvolveu, a partir de 2011, um projeto intitulado “Viagem a Tchekhov”, que resultou em dois espetáculos: *Tio Vânia (Aos que vierem depois de nós)*, com direção de Yara de Novaes, e *Eclipse* – a partir de contos de Anton Tchekhov –, dirigido por Jurij Alschitz.

<sup>10</sup> Esta preocupação com a *verdade da cena* aproxima Coutinho de Konstantin Stanislávski – trata-se de uma questão que o encenador russo perseguiu durante toda a sua trajetória artística.

três semanas (entre fevereiro e março de 2008) para trabalhar a partir de *As três irmãs* de Anton Tchekhov. Tudo pode ser feito: construções, desconstruções, fragmentos da peça ou fragmentos a partir da peça... Interessa a Diaz “descobrir as articulações para compartilhar [...], através do trabalho, o que é do humano” (MOSCOU, 2009).

Entre fragmentos da peça que ressignificam camarins e espaços contíguos à sala de ensaio, temos Diaz a sugerir exercícios, como “cada um vai falar uma imagem de passado e uma imagem de futuro”, ou “usar as memórias dos outros” – procedimentos que se aliam à temática da obra e à própria poética do drama tchekhoviano. As práticas – e a câmera – se fazem presentes até na hora do lanche.

Operando nas zonas opacas entre atores e personagens [...], todo o filme é atravessado por ambiguidades: Andrei, com o violino em punho, ouve a música, que supostamente deveria executar, em um aparelho de som; em outro momento, um mesmo personagem [Verchínin] é interpretado por dois atores, em uma espécie de duplicação e contágio entre corpos, que deixam de ser indivíduos para serem dividuais, se tornando veículos da fala. (FELDMAN, 2009)

Essa ideia de atores/personagens como “veículos de fala” já havia sido experimentada sob outro aspecto na montagem de *As três irmãs* que Diaz dirigira em 1999. Referindo-se a esse trabalho, Nascimento (2013: 186) sublinha: “Ao estabelecer um ritmo acelerado para as falas das personagens, é como se [Diaz] negasse a elas o direito de elaborar suas próprias palavras”.

Outra prática comum aos processos dirigidos por Diaz são os *viewpoints* – utilizados pelo diretor, de acordo com Fernandes (2010: 110), na montagem de *A paixão segundo G.H.* (2003), adaptação para o palco do romance homônimo de Clarice Lispector. Em vídeo extra disponível na versão de *Moscou* para DVD, Diaz sugere um exercício de *viewpoints* aos atores e, em seguida, explica “para o público” (câmera) que se trata de uma “técnica de improvisação que veio da dança moderna americana, criada por uma coreógrafa chamada Mary Overlie e desenvolvida por uma diretora de teatro chamada Anne Bogart”, e na qual é realizada uma “conexão entre o coletivo através de categorias de espaço e tempo [...]. Cria trabalho de *ensemble*, jogo é uma coisa, representação é outra” (MOSCOU, 2009).

Feldman (2009) assinala que a autoria e hierarquia das imagens que vemos no filme são dissolvidas – seriam, afinal, “de Coutinho ou de Enrique Diaz?”. À dupla, é necessário acrescentar o Grupo Galpão, pois estamos lidando com um processo colaborativo de criação teatral, além de falarmos de uma companhia com forte marca autoral ligada a hibridações de linguagens como o circo, a música, a farsa e o melodrama.

Algumas sequências, inclusive, apresentam características que não são comumente trabalhadas junto às obras de Tchekhov, pois ressaltam certas potencialidades trágicas e dramáticas sugeridas pelo texto de *As três irmãs*. Um exemplo é a “troca de ritmos” entre Verchínin e Macha: no terceiro ato, Verchínin narra o que fez quando o incêndio começou e mais uma vez incorre em divagações sobre um futuro longínquo<sup>11</sup>; Macha entra no quarto e, assim que Verchínin começa a cantar, ela o acompanha:

VERCHÍNIN

[...] (*Canta.*) “O amor conquista todas as idades, seus ímpetos são benéficos...” (*Ri.*)

MACHA

Tram-tam-tam...

VERCHÍNIN

Tam-tam...

<sup>11</sup> Em diversos momentos, as divagações de Verchínin nos trazem à memória a peça escrita por Trepliov e encenada por Nina no primeiro ato de *A Gaiivota*, peça escrita por Tchekhov entre 1895 e 1896.

MACHA

Tra-ra-ra?

VERCHÍNIN

Tra-ra-ra. (Ri.)

(TCHEKHOV, 2004: 111-112)

Em *Moscou*, os atores que representam Macha e Verchínin cantam *Como vai você* – “vem, que a sede de te amar me faz melhor...” – enquanto acendem fósforos em meio à escuridão, em uma espécie de dança. A cena, extremamente bela, parece se distanciar um pouco da poética de Tchekhov por trocar “o vazio tchekhoviano pela poesia da presença e de algum valor” (TOLMATCHOV, 2011: 242).

Outra cena que acentua um elemento trágico sugerido pelo texto é o duelo entre Soliôni e o barão: mencionado no quarto ato, no documentário o vemos encenado enquanto ouvimos os atores, em *off*, dizerem o texto original.

É importante destacar, no entanto, que estamos diante de um processo de criação, no qual todo tipo de experimentação é válida. O que vemos em *Moscou* é a materialização de “diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (SALLES, 2004: 43).

### **Considerações finais: o processo como obra**

Conforme Gervaiseau (2012: 78), um filme – seja ficcional ou documental – se utiliza de procedimentos de exposição e montagem estreitamente ligados a seu objeto. Trata-se da velha questão essencial a todas as artes: a ligação entre forma e conteúdo.

Em *Moscou*, o gênero documentário se contamina com a manifestação teatral. “A cena abarca tudo, abraça a todos, intensifica e dissipa tudo e todos. [...] O processo é já constituído como obra e não há nada que pareça vir de fora dos jogos de cena propostos pelo filme” (FELDMAN, 2012: 138).

Essa ideia da obra em progresso (*work in progress*) vincula o documentário a discussões da arte contemporânea que são particularmente caras ao teatro.

O conceito de obra não acabada e o risco implícito num processo que vive da possibilidade de não confluir para um produto final, mantendo-se enquanto percurso criativo, parecem constituir a mimese mais eficaz dos encadeamentos mentais da consciência contemporânea. (FERNANDES, 2010: 39)

Salles (2004: 26) frisa que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis, pois o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto – desta forma, o que existe são possíveis obras. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão.

Eisenstein (1987 apud SALLES, 2004: 54) faz uma analogia entre o trabalho em equipe no cinema e na construção de uma ponte: uma dança marcada coletivamente que une o movimento de dezenas de pessoas em uma única sinfonia. O mesmo ocorre no teatro: temos diversos artistas a levantar hipóteses, da atuação à direção, passando pelo figurino, pela cenografia, pela sonoplastia e mesmo pela dramaturgia – quando a construção do texto dramático se dá concomitantemente ao processo de criação da encenação.

Quando Tchekhov escreve especialmente para o TAM, ele flerta com esse processo de construção: cartas e documentos nos revelam que, diante da reação

de Stanislávski e dos atores após a primeira leitura de *As três irmãs*, Tchekhov alterou algumas passagens da peça (NASCIMENTO, 2013: 55). Claro, estamos falando de outro contexto, mas não à toa um pequeno gérmen desse tipo de processo pode ser localizado no berço da encenação teatral.

Território onde teatro e cinema se cruzam nas arestas do contemporâneo, *Moscou* funciona como um caderno de registros: ali, há o que foi selecionado pelo artista – nesse caso, Coutinho – quanto às vivências do processo. Como, para Salles (2004: 32), “o tempo é, ao fim, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”, podemos dizer que Coutinho “assume as vezes do tempo” – também o principal *leitmotiv* tchekhoviano – ao editar e montar o material filmado para formar um caleidoscópio que apresenta cacos de Tchekhov, de Diaz, do Grupo Galpão e de si próprio.

Segundo Gervaiseau (2012), o cinema documentário se constitui como um frutífero espaço de apreensão da experiência do tempo em suas múltiplas formas. Destarte, é possível tomar *Moscou* como local virtual de inscrição de memórias coletivas e particulares: memórias da Rússia do final do século XIX e início do século XX – a Rússia de Tchekhov –, memórias de Enrique Diaz e de Coutinho e memórias passadas e futuras (conscientes e inconscientes) dos atores do Grupo Galpão, além de reminiscências do nascimento da arte da encenação e de toda a lenda em que se transfigurou o TAM.

Por fim, podemos dizer que o palco é a Moscou desse processo – local onde os atores já estiveram e que o ofício almeja, mas que, ao fim, não será alcançado.

## Referências

BARBOSA, T. T. *As partituras de Stanislávski para “As três irmãs” de Tchekhov*: tradução e análise da composição espacial da encenação. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BROOK, P. *O ponto de mudança*: quarenta anos de experiências teatrais (1946-1987). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CAVALIERE, A. “A beleza salvará o mundo”: Vladímir Sorókin e os dilemas da cena russa contemporânea. In: SÓROKIN, V. *Dostoiévski-trip*. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 75-99.

COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FELDMAN, I.. *Moscou*: do inacabamento ao filme que não acabou. *Revista Cinética*, [s. n.], abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>. Acesso em: 5 dez. 2017.

FELDMAN, I. *Jogos de cena*: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUZIK, A. A Cia. dos Atores. Rio de Janeiro, 7 jun. 1998. (Programa do espetáculo *Cobaias de Satã*).

HERRERIAS, P. *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MOSCOU. Direção de Eduardo Coutinho. Direção teatral de Enrique Diaz. Participação do Grupo Galpão. São Paulo: VideoFilmes, 2009. 1 DVD (78 min.).

NASCIMENTO, R. A. *Tchekhov no Brasil: a construção de uma atualidade*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PICON-VALLIN, B. *O jardim das cerejeiras*, encenação de Peter Brook. In: PICON-VALLIN, B.. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 113-140.

RAMOS, L. F.; FERNANDES, S. Diálogo da *Gaivota*. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 7, p. 225-228, 2007.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.

STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, A. *As três irmãs: drama em 4 atos*. Tradução de Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

TOLMATCHOV, V. O não visual no “drama novo”: Ibsen, Maeterlinck e Tchekhov. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (org.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 233-248.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

# Mediatização e plataformização: aproximações

**André Goes Mintz**

Doutorando em Comunicação Social (UFMG), pesquisador Redes Estudos Sociotécnicas (REST) e bolsista CAPES/Proex.

E-mail: andregmintz@gmail.com

**Resumo:** Diante do referencial teórico da mediatização, propõe-se discutir suas possíveis relações com o tema da plataformização, termo que visa descrever tanto a consolidação das plataformas de mídia conectiva no âmbito da internet e mídias digitais, quanto seu alastramento como modelo a diferentes domínios econômicos e sociais contemporâneos. Identificam-se similaridades entre os dois conceitos bem como entrecruzamentos dos fenômenos que visam descrever. Por fim, sugere-se que o subdomínio emergente dos Estudos de Plataforma oferecerá contribuições importantes ao tema da mediatização, com possíveis ganhos metodológicos.

**Palavras-chave:** Mediatização; Plataformização; Internet; Mídias Sociais; STS.

**Mediatization and platformization: approximations**

**Abstract:** This paper proposes to discuss possible relationships between theories of mediatization and platformization, a term that aims to describe both the consolidation of connective media platforms in the realm of internet and digital media, and its spreading as a model to various contemporary economic and social domains. Similarities between the concepts are identified, as well as crossings between the phenomena they aim to describe. Finally, it is suggested that the emergent subdomain of Platform Studies would offer important contributions for the topic of mediatization, with possible methodological gains.

**Keywords:** Mediatization; Platformization; Internet; Social Media; STS.

## Introdução

Tendo em vista a recente consolidação da mediação enquanto perspectiva teórica para a pesquisa em comunicação social, propomos, com este texto, discutir especificamente sua aplicabilidade às configurações contemporâneas da internet. Buscamos, para isso, desenvolver as possíveis interseções entre esta abordagem e os chamados Estudos de Plataforma (D'ANDRÉA, 2018; HELMOND, 2015), que visam investigar as múltiplas mediações que os serviços on-line realizam, hoje, de diversas instâncias da vida social. São objetos de tal campo uma ampla diversidade de *sítes* e aplicativos, de Facebook, Twitter e YouTube até Uber e Airbnb.

A hipótese central é a de que a tese da “plataformização” do social (VAN DIJCK, 2016), que indica uma tendência de ampliação do escopo de atuação das plataformas, descreveria um fenômeno convergente à mediação, compreendida enquanto processo ou meta-processo de moldagem ou referenciação do social pela mídia. Tal vinculação se daria tanto pelo viés da plataforma como uma das instâncias do processo de mediação quanto pela compreensão – que proporemos – de que, em sua emergência recente na breve história da internet, haveriam aspectos do processo de plataforma da Web (HELMOND, 2015) que se aproximariam do próprio processo de mediação, com as plataformas se organizando segundo atualizações reformuladas dos modelos de negócio e de gestão consolidados no campo da mídia e que vêm, por sua vez, transformar também os demais meios.

Além disso, apresentamos a noção de *plataforma* como possível operador analítico capaz de estratificar e descrever as modalidades de mediação no contexto da internet – campo que, por sua heterogeneidade e aparente fluidez, por vezes se mostra de difícil caracterização e abordagem teórica. Neste sentido, argumentamos que os Estudos de Plataforma teriam contribuições fundamentais aos estudos da mediação. Em particular, diante da heterogeneidade da internet, com sua reunião de diferentes arranjos mediadores e formações institucionais, as abordagens centradas na mediação têm tido respostas, em larga medida, ambíguas ou imprecisas. A noção de plataforma auxiliaria, assim, a estratificar este ambiente em “microssistemas” minimamente distinguíveis e particulares entre si, embora, ainda assim, interligados e compartilhando certas características e mesmo camadas tecnológicas em um “ecossistema” mais amplo – dinâmica a qual Van Dijck (2013: 18-23) denominou “ecossistema de mídias conectivas”.

## Mediação

Conquanto esteja estabelecido que o conceito de mediação possui uma história mais extensa que sua adoção recente – pelo menos desde 1933, nos aponta Andreas Hepp (2014: 46) –, sua ampla difusão e estudo sistemático teriam ocorrido apenas a partir de meados dos anos 1990, com maior intensificação na última década. Friedrich Krotz (2014: 69) atribui tal desenvolvimento recente à difusão dos então chamados novos meios, de base digital e computacional. Nesse contexto, assumindo diferentes acepções conforme a perspectiva teórica adotada, o conceito de mediação nomeia, genericamente, o processo de transformação social de longo prazo decorrente de uma crescente participação da mídia na vida social.

Stig Hjarvard prioriza, em sua compreensão de tal processo, as maneiras pelas quais haveria uma crescente dependência da mídia e de sua “lógica” por parte da cultura e da sociedade, ao mesmo tempo em que a mídia adquiriria um *status* de semi-independência institucional (HJARVARD, 2015: 53). Por “lógica da mídia”, o autor busca englobar, com uma simplificação conceitual, múltiplas dimensões pertinentes à institucionalidade da mídia, tais como estética, tecnologia, regras formais e informais, o modo como distribui e administra recursos, e as interações sociais que abriga (Ibid.: 54). Ao indicar a dualidade do processo – manifesta na influência da mídia sobre o corpo social, bem como na autonomização

institucional da mídia –, Hjarvard propõe, então, que a midiatização descreveria a um só tempo a maturação e o alastramento de sua lógica.

Krotz (2014), de modo distinto, descreve a midiatização como um “meta-processo” – comparável aos de globalização e individualização – que se desenrolaria em um tempo histórico profundo e em um plano independente de matrizes tecnológicas específicas. Por tal compreensão, o autor defende que o estudo da midiatização deve evitar o centramento em meios em particular e partir dos indivíduos e suas práticas comunicativas para compreender de que maneira elas se transformam pela incorporação de meios diversos (KROTZ, 2014: 71-72). Adotando em larga medida a perspectiva de Krotz, Hepp (2013, 2014) propõe uma abordagem transmídia para o estudo da midiatização que visa diagramar as relações de interdependência que constituiriam o que ele denomina “mundos midiatizados” (HEPP, 2014: 53). Por tal categoria, ele visa circunscrever uma unidade de análise – com base na noção de “pequenos mundos da vida”, tomada de Luckmann – a fim de habilitar o estudo empírico da midiatização. Dessa forma, caberia ao analista descrever, na escala de um microagrupamento social – como, por exemplo, uma família (HEPP, 2013: 79) –, quais os meios técnicos<sup>1</sup> mobilizados em sua constituição e manutenção.

<sup>1</sup> Hepp define a mídia, em sua perspectiva, como “o conjunto de instituições e aparatos técnicos que nós humanos empregamos para comunicar através do espaço e do tempo” (HEPP, 2013: 4, tradução nossa).

Embora outras abordagens pudessem ser apresentadas, as duas perspectivas ora indicadas – a partir de Hjarvard e Krotz/Hepp – são sínteses representativas, para os fins da presente revisão, de uma boa parte dos desenvolvimentos contemporâneos do conceito de midiatização. Hepp (2014) propõe esquematizar esses dois caminhos numa distinção entre um viés *institucional* – representado, aqui, por Hjarvard – e um *socioconstrutivista* – representado por Krotz e Hepp. Desnecessário dizer que há potencialidades e limitações em cada abordagem. A *institucional* arriscaria incorrer em simplificações exageradas em sua suposição de uma “lógica” da mídia (LUNDBY, 2014: 45-46), mas teria foco em uma escala macro das transformações sociais, além de – pelo princípio da dualidade indicado por Hjarvard – evitar um determinismo tecnológico ao também se interessar pelo processo de consolidação institucional da mídia e de sua lógica. A *socioconstrutivista*, por sua vez, teria uma ancoragem empírica mais precisa e uma capacidade de abordar uma escala micro, mas possui um desenho metodológico (ao menos na perspectiva de Hepp) que perderia de vista os processos de constituição da própria mídia, incorrendo em uma compreensão unidirecional de seu poder de moldagem da realidade social. Como discutiremos a seguir, tal abordagem acaba por perder em precisão em sua conceituação e categorização da mídia.

No contexto brasileiro, José Luiz Braga (2012) desenvolve uma perspectiva particular que não se enquadraria confortavelmente nas linhas indicadas, embora pareça se aproximar mais da *socioconstrutivista*. Um traço distintivo de sua abordagem é a defesa da superação de uma oposição por vezes traçada entre os processos de *midiatização* e *mediação*. Ele não propõe generalizar os termos, mas apenas constituir-los como dimensões interdependentes: enquanto a midiatização sugere uma força de influência da mídia sobre a vida social, a mediação – em particular na tradição latino-americana, a partir de Martín-Barbero – diria respeito a uma resistência a tal força, manifestamente pela inserção cultural do “receptor”<sup>2</sup>. Braga (2012: 35) trata a midiatização, então, como um processo pelo qual a mídia se tornaria parte integrante, e não mais estranha, do corpo social, ao mesmo tempo em que participariam de uma diversificação das modalidades interacionais, com frequência (mas não necessariamente) através dos meios tecnológicos disponíveis. O autor sugere que seria característico da midiatização contemporânea a sua consolidação enquanto “processo interacional de referência” (BRAGA, 2006), apontando para uma transformação indireta das dinâmicas de interação social pela predominância ou disseminação de determinadas modalidades sobre as demais. Em sua perspectiva, portanto, parece haver uma

<sup>2</sup> Mesmo na perspectiva (autodeclarada como) socioconstrutivista de Hepp (2013), essa dimensão da mediação – embora reconhecida em sua revisão teórica – não chega a ganhar relevância no modo como define e propõe abordar os “mundos mediatizados”.

tentativa de equilíbrio entre as abordagens *institucional* e *socioconstrutivistas* delineadas acima, reconhecendo a um só tempo: as transformações macro introduzidas pela interpenetração entre a sociedade e a mídia e as apropriações situadas das modalidades interacionais assim constituídas pelos sujeitos.

Independentemente da perspectiva teórica adotada, a identificação do processo de miatização enquanto tópico relevante da pesquisa em comunicação parece abrir caminho para uma complexificação da abordagem de um efeito transformador da mídia sobre a vida social. A principal diferença entre cada abordagem talvez possa ser situada como concernente ao ponto de partida da análise: enquanto a vertente socioconstrutivista partiria da circunscrição do pequeno mundo social ou de um recorte de uma dinâmica de interações, a vertente institucional partiria da mídia para encontrar suas reverberações sociais. Em ambos os casos, contudo, resta o desafio de como definir e circunscrever um *meio* em suas particularidades, seja para definir o ponto de partida seja para mapear quais os *meios* inseridos no contexto social estudado. Para tal tarefa, todos os autores citados são categóricos ao afirmar ser insuficiente atentar-se apenas ao componente tecnológico, compreendendo a mídia não apenas por sua materialidade, mas, também, por sua institucionalidade. Inclusive por isso a internet coloca-se enquanto desafio, na medida em que se trata de uma infraestrutura tecnológica na qual coexistem diferentes institucionalidades, além de diferentes composições tecnológicas em camadas superpostas à base infraestrutural. Os Estudos de Plataforma, como argumentaremos, parecem trazer importantes contribuições a esta questão.

Partindo do argumento dos diferentes autores, de que seria insuficiente – na consideração da miatização – atentar-se apenas à constituição tecnológica da mídia, consideramos necessário, entretanto, revisar a clivagem – presumida no argumento – entre o tecnológico e o institucional. Em particular quando, por exemplo, Hepp (2013: 4) a realiza a partir da proposição de uma distinção – tomada de Herbert Kubicek<sup>3</sup>) entre *meios de primeira ordem* e *meios de segunda ordem*, com os segundos caracterizados por serem não apenas sistemas tecnológicos de difusão da informação, mas, também, “instituições socioculturais de comunicação”. Um primeiro problema desta clivagem encontra-se na suposição de que um objeto possa ser estritamente tecnológico, obliterando-se, desta maneira, a inevitável constituição política e sociocultural da tecnologia. Um segundo problema, mais específico, diz respeito ao exemplo de que Hepp se vale para ilustrar esta distinção, identificando a internet como um *meio de primeira ordem* e um jornal on-line ou o e-mail como um *meio de segunda ordem*. Embora seja razoável considerar que os últimos são camadas suplementares à primeira, não se pode dizer o mesmo da ideia de que a internet não seria uma “instituição sociocultural de comunicação”.

Primeiramente, por se tratar de um sistema de comunicação submetido a um complexo regime de governança institucional que não poderia ser, portanto, estritamente tecnológico. Em segundo lugar, por ser demasiado simplista desconsiderar a constituição sociocultural e mesmo política dos componentes tecnológicos deste sistema (inclusive, em nível elementar, os protocolos TCP/IP, mencionados pelo autor), já que eles não respondem a critérios puramente técnicos. Eles são, antes, respostas a demandas institucionais e a regimes de saber e de poder que culminam, neste caso em particular, em um modelo de comunicação descentralizada em rede. Modelo este que, por sua resiliência, atendia a fins militares e que, por sua suposta horizontalidade, posteriormente alçou a internet ao ideário de um *meio* democrático (TURNER, 2008) – imaginário que, ainda hoje, se coloca como importante acepção herdada por suas camadas suplementares. É também no nível dos protocolos, como desenvolve Galloway (2004), que se encontram as condições da rede como mecanismo de controle. Ou seja, embora seja insuficiente conceituar o meio apenas por seu componente tecnológico, isto não deve se converter na total anulação deste

<sup>3</sup> Hepp faz referência a KUBICEK, Herbert Kubicek (1997).

<sup>4</sup> Sobre este ponto, vale ainda remeter à discussão desenvolvida por Bruno Latour acerca dos modos de mediação dos objetos técnicos (LATOURE, 2001).

<sup>5</sup> Esta compreensão, como elaboraremos adiante, se aproxima do princípio da simetria, constituinte dos Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia, no qual se baseia a fundamentação teórica dos Estudos de Plataforma.

componente ou na sua subsunção a uma dimensão estritamente institucional ou discursiva, pois, como argumentamos, são todas elas indissociáveis<sup>4</sup>.

A abordagem de Hjarvard (2015) consegue ser mais precisa ao propor um duplo sentido do processo de míatização, que não considera apenas a força moldante da mídia sobre a vida social, mas também como a própria mídia se forma nesse processo. Trata-se de compreensão que supera uma suposta linearidade segundo a qual a míatização diria respeito ao efeito de um meio *dado* sobre uma dimensão social *dada*. Em substituição, tem-se um modelo dinâmico em que a mídia e a sociedade se constituíam mutuamente<sup>5</sup>. Por este caminho, o autor consegue considerar de modo mais complexo as articulações entre dimensões institucionais e tecnológicas constitutivas da mídia. Acertadamente, ele indica que não haveria como abstrair uma “lógica da internet” que seja válida transversalmente aos seus diferentes usos e serviços. Além disso, ele aponta que, mesmo em casos como o da *Google*, em que diferentes serviços são oferecidos por uma mesma empresa ou formação institucional, ainda haveria múltiplas instâncias comportando lógicas distintas que impediriam, mais uma vez, generalizações (HJARVARD, 2015: 60-61). Contudo, neste reconhecimento da ampla diversidade e heterogeneidade da internet, a discussão da míatização parece se perder com a dificuldade de se traçar abstrações ou estratificações produtivas.

Este é, com efeito, o principal desafio que a internet – ou, de modo mais amplo, o contexto de convergência de que ela participa – coloca à perspectiva da míatização. De meios mais marcadamente distintos como a televisão, o rádio, ou o impresso, trasladam-se ao “metameio” da internet ou do digital. Encontram-se aí reunidos imagem, texto e som em formas e combinações infinitas e diferentes modalidades de interação e endereçamento que variam do interpessoal ao *broadcast*, do síncrono ao assíncrono, em múltiplos matizes. A resposta dos estudos de míatização a este cenário é ambígua. Talvez por isso, uma reação intuitiva seja compreender que, com a internet, ainda que se intensifique a participação da mídia na vida social, seus efeitos seriam mais difusos e disformes. Hjarvard (2012: 84) indica, a esse respeito, a complexificação dos processos de míatização contemporâneos em função do cenário de convergência que descrevemos ao afirmar que “as tendências [contemporâneas dos meios de comunicação] parecem fluir em várias direções ao mesmo tempo, o que resulta em uma geografia social muito mais complexa do que a que conhecíamos até agora”. Não queremos contestar esta percepção, pelo contrário. Contudo, gostaríamos de argumentar a favor da possibilidade de se descrever tendências dominantes que, se não chegam a uniformizar ou linearizar a complexidade observada, indicam problemas que se sobressaem por sua relevância e potencial de transformação da vida social. Principalmente, gostaríamos de identificar um processo segundo o qual a heterogeneidade potencial da internet vem sendo formatada e gerida segundo lógicas institucionais comparáveis. Para isto, recorreremos ao conceito de plataforma.

### Plataformas

Como aponta Gillespie (2010), o termo *plataforma* tem seu uso, no âmbito da internet, vinculado a um discurso do “triunfo dos usuários”, muito propagado com o advento da chamada *Web 2.0*, no início dos anos 2000. Essa ideia de uma “segunda versão” da *web* foi bastante difundida pelo “guru” do vale do silício Tim O’Reilly (2005) e poderia ser descrita como uma formulação estrategicamente elaborada com a finalidade de reorientar o mercado da internet após o chamado *dotcom crash*, o estouro da bolha de investimentos em mídias digitais ocorrida no início dos anos 2000. O’Reilly formula, naquele momento, a ideia da *web* como plataforma e facilitadora para a publicação e circulação de conteúdos dos usuários. A *Web 2.0*, portanto, seria construída por modelos de atuação que visassem atender, majoritariamente, a esta vocação. Surgem, nesse período, serviços como o YouTube, cujo slogan “*Broadcast yourself*”, lembra D’Andréa (2017: 17), insere-se em uma

lógica de atuação em que as empresas buscavam expressar seu compromisso com “a liberdade de expressão e a diversidade de pontos de vista”.

Contudo, se este é o uso corrente do termo pelas empresas proprietárias das *plataformas*, Gillespie (2010) advoga pelo uso conceitual crítico por aqueles que as estudam. Se, no discurso destas empresas, o termo é mobilizado com o sentido de um “arranjo progressista e igualitário que promete sustentar aqueles que nele se apoiam” (GILLESPIE, 2010: 350, tradução nossa), seu uso conceitual deve buscar desfazer esse sentido de neutralidade e observar de que modo as plataformas *mediam*, ativamente, as relações que sustentam e abrigam. Embora talvez fosse suficiente reivindicar suspeição sobre qualquer ator que busque se posicionar como neutro, é possível identificar múltiplas instâncias em que esta mediação se manifesta: nas políticas de cada plataforma, que os usuários são obrigados a consentir; nas interfaces gráficas que organizam o conteúdo publicado; nas *affordances* desta mesma interface que organizam os tipos de conteúdo e de interações possíveis; nos algoritmos que selecionam e organizam o conteúdo que é exibido a cada usuário (JURNO; D’ANDRÉA, 2015); entre muitas outras. Por isso, José Van Dijck (2013: 6) é taxativa ao caracterizar como falácia a ideia (advogada pelas empresas) de que as plataformas atuam apenas como facilitadoras das atividades de seus usuários.

Inevitavelmente, portanto, ao dizermos *plataformas*, nos engajamos em um termo marcadamente complexo. De um lado, reconhecemos seu caráter distintivo enquanto uma categoria específica de serviços e aplicativos da internet caracterizados por seu modo de ativação e incorporação das atividades dos usuários. De outro, recusamos o sentido, inculcado no termo, segundo o qual as plataformas seriam intermediárias neutras. Em contraste, não apenas reforçamos a mediação ativa das plataformas como, também, a tomamos como o principal tópico de investigação no âmbito dos Estudos de Plataforma. Nesse sentido, Van Dijck (2016, tradução nossa) formula uma definição sintética do *conceito* de *plataforma*: “um *site online* que se vale de tecnologias automatizadas e modelos de negócio para organizar fluxos de dados, interações econômicas e trocas sociais entre usuários da internet”. Em sua fala, ela reforça que se trata de três elementos fundamentais e indissociáveis: tecnologia, modelos de negócios e interações entre usuários.

É importante observar, então, que as plataformas são específicas da ecologia da internet e, inclusive, historicamente situadas. Sua emergência pode ser localizada – de modo mais característico – em meados da primeira década dos anos 2000. É nesse período que surgem alguns dos principais serviços desse tipo (que utilizamos ainda hoje), como Facebook (2004), YouTube (2005) e Twitter (2006). A Google, embora tenha surgido como mecanismo de pesquisa já em 1998, passa a adotar um modelo que podemos descrever como *plataforma* apenas em anos posteriores, com a aquisição do Blogspot, em 2003, o lançamento do Gmail, em 2004, e a aquisição do YouTube, em 2006. Antes da emergência desse modelo de atuação, a internet era majoritariamente composta por *sites* que ofereciam conteúdo próprio e no qual as contas de usuário, quando existentes, tinham por finalidade principal restringir o acesso a conteúdo apenas para assinantes. O e-mail era, com frequência, um serviço pago e vinculado ao provedor de acesso, e as possibilidades disponíveis para a publicação de conteúdo próprio passavam pela criação de *homepages* ou, já na virada do século, pelo uso dos primeiros serviços de *blogs*, ainda rudimentares. As plataformas, de modo distinto, têm seu foco no conteúdo e nas interações entre usuários e seu modelo de negócio baseia-se, com frequência, na veiculação de publicidade e na coleta de dados dos usuários. O acesso individualizado, mais do que restringir a circulação de conteúdos, serve à finalidade de proteger a identidade do usuário e, principalmente, para individualizar perfis de consumo para publicidade direcionada.

Plantin et al. (2016) sugerem uma distinção entre *infraestruturas* e *plataformas* em que as primeiras seriam sistemas públicos – ou publicamente geridos – voltados

para a oferta de serviços básicos e fundamentais a uma determinada população. Por sua vez, as *plataformas* seriam instâncias privadas e descritas pela articulação entre uma camada nuclear, de baixa variabilidade, e uma camada suplementar, de alta variabilidade e composta, também, pela dinâmica dos usos. Na formulação dos autores, seria possível identificar a primeira *web*, dos anos 1990, como *infraestrutura* que teria sido progressivamente “plataformizada” pela crescente centralidade adquirida por serviços como o Facebook. Embora tal formulação seja problemática em certa medida, ao atribuir um grau de neutralidade à primeira *web* (chamada pelos autores de *Open Web*) – desconsiderando a ingerência privada ou, no mínimo, a geopolítica que rege tal infraestrutura –, é ainda possível adotar a narrativa, proposta por eles, de uma progressiva privatização da internet. Seria um movimento segundo o qual, inclusive, a diversidade inicial de modelos de negócio e de atividades comportadas pela internet teria se afunilado pela adoção de práticas mais ou menos generalizadas segundo o modelo das plataformas. De modo similar, Anne Helmond (2015) descreve tal processo de transformação da Web com as plataformas desempenhando papel central, o que denomina “plataformização da Web” – perspectiva à qual retornaremos adiante.

Segundo apontam Van Dijck (2016) e Plantin et al. (2016:11-12), é ainda característico das plataformas – além do foco no conteúdo gerado pelo usuário, da coleta de dados de comportamento e, majoritariamente, da veiculação de publicidade – que elas se interligam e compartilham dados e recursos computacionais através de interfaces programáveis (APIs) acessíveis por *software*. Pensemos, a este respeito, no uso de contas de usuário de uma plataforma para acessar outras – usar a conta do Facebook para acessar o Tinder, por exemplo. Evidencia-se, nesses casos, uma tendência de padronização que lhes garante interoperabilidade, além do fortalecimento de determinadas plataformas em detrimento de outras. Ademais, como aponta Van Dijck (2016), há uma tendência centralizadora segundo a qual poderíamos identificar, hoje, um oligopólio das plataformas, que são dominadas por ao menos cinco grandes empresas: Google, Facebook, Amazon, Apple e Microsoft. Este domínio se dá não apenas por relações de propriedade, mas também por investimentos financeiros cruzados e pelo domínio, por estas empresas, de algumas das plataformas básicas sobre as quais são erguidas outras. Exemplos desse último caso são Apple e Google, proprietárias dos dois principais sistemas operacionais de dispositivos móveis (Android e iOS) e que, assim, possuem relativo domínio sobre as plataformas que atuam nesses dispositivos. O sistema operacional Windows, da Microsoft, é outro exemplo que teria, inclusive, se plataformizado ao longo das décadas.

Talvez possa parecer que, a essa altura, já tenhamos muito nos desviado do foco – já bem distantes da questão da mediação. Explicitaremos, contudo, a relação entre tais discussões. O argumento principal que gostaríamos de sustentar com os últimos parágrafos é o de que a emergência das plataformas apontaria para a possibilidade de se descrever a internet enquanto meio, de modo tanto mais geral quanto menos circunstancial, se aproximando de algo como uma “lógica das plataformas” ou, se quisermos, de uma plataforma em particular – de modo análogo à noção de “lógica do meio” mobilizada por Hjarvard (2015), segundo propõem Van Dijck e Poell (2013). Ou, ainda, esta perspectiva poderia nos oferecer um modo mais preciso e adequado de situar a “internet” ou uma plataforma específica em meio ao “panorama da mediação” ou à constituição de um “mundo mediado”, segundo propõe Hepp (2013). Afinal, não parece impropriedade dizer da ascensão das plataformas à condição de padrão de serviços oferecidos na internet, com um compartilhamento de princípios de funcionamento, modelos de negócio e mesmo de uma gramática comum para as interações dos usuários (*hashtags*, botão de “gostar” ou “curtir”, funções de compartilhamento etc.). Nesse sentido, Van Dijck e Poell (2013) indicam como fundamentos da lógica das mídias conectivas: programabilidade, popularidade,

conectividade e “dataficação” (*datafication*). Parece haver, então, margem para, em algum nível, abstrair características comuns em meio à antes intratável heterogeneidade da internet.

Já indicamos – ainda que superficialmente – alguns dos aspectos comuns compartilhados pelas plataformas em seu modo de operação. Cabe, porém, tecer considerações acerca de como abordá-las metodologicamente, inclusive a fim de traçar possibilidades de comparação. Uma perspectiva é proposta por José Van Dijck (2013), que sugere combinar as matrizes teóricas da Teoria Ator-Rede (Bruno Latour) e da Economia Política (Manuel Castells) a fim de articular duas escalas de análise. Numa escala micro, vinculada à primeira matriz, a análise se atém às plataformas como construtos socioculturais, observando três aspectos principais: a tecnologia (estruturação de dados, algoritmo, protocolo, interface, configurações padrão); os usuários e seus usos (incluindo os sujeitos e os sentidos que mobilizam nas interações); e os conteúdos (os textos e as textualidades próprias a cada plataforma). Numa escala macro, que a autora vincula à economia política, a análise se interessa por três outros aspectos: as relações de propriedade (quais os proprietários e quais suas relações com outras empresas e plataformas), os modelos de governança (que grupos estabelecem as políticas e regulamentos, como se dá a negociação) e os modelos de negócio (como a plataforma se financia, se há e quem são seus clientes etc.).

Certamente, a matriz proposta por Van Dijck não é exaustiva nem exclusiva ao domínio das plataformas (especialmente na parte da economia política, que bem se aplicaria à televisão, por exemplo). Contudo, parece ser importante desenvolver métodos de abordagem específicos a este contexto, capazes de descrever o ponto de contato entre, de um lado, um gesto estruturante das plataformas e, de outro, a agência dos usuários em seus usos e apropriações. Tal tarefa torna-se especialmente desafiadora em função da dinamicidade das transformações das plataformas (em larga medida possibilitadas por seu caráter programável) e pela sofisticação das mediações técnicas neste domínio, por vezes composta por múltiplas camadas de *software* cuja natureza é, frequentemente, mantida em segredo. Justamente por isso, e tendo em vista a necessidade de se compreender a vinculação entre as transformações tecnológicas e sua constituição sociocultural e política, parece adequada e mesmo necessária a vinculação dos Estudos de Plataforma aos Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia (STS, em inglês) (D’ANDRÉA, 2018). Apenas assim, nos parece, seria possível abordar a dualidade do sentido da mediação apontada por Hjarvard (2015), em que não se trataria apenas de um processo de influência de um meio sobre o corpo social, mas também de formação e institucionalização do próprio meio. Talvez isto se mostre com ainda maior proeminência no âmbito do que viemos discutindo, em que esse processo seria perceptivelmente contínuo.

Gostaríamos de argumentar, então, que, inclusive tendo em vista a transição histórica entre uma ecologia diversa da internet nos anos 1990 e uma quase monocultura das plataformas que vem se consolidando nos últimos dez anos, talvez fosse possível ler esse processo como uma *mediação da internet*. Teria sido assim, afinal, que a internet teria se institucionalizado e constituído uma lógica ou um conjunto de lógicas próprias no sentido que Hjarvard (2015) propõe, condensando dimensões estéticas, normativas, tecnológicas e administrativas. Num sentido ainda mais estrito da instituição da mídia, é igualmente relevante que a publicidade tenha ganhado papel preponderante no modelo das plataformas e que estas tenham reconfigurado os próprios modos de funcionamento da publicidade pela sofisticação dos anúncios direcionados e da construção de perfis de consumo, via dataficação. Seria por meio das plataformas que a internet teria, efetivamente, se *mediatizado*, isto é, se institucionalizado e, em especial, no terreno próprio às mídias. Se, na virada dos anos 2000, conglomerados de mídia buscavam investir e guiar os rumos da internet, no final dos anos 2010, são empresas “nativas” da

internet que parecem disputar terreno em meio aos conglomerados de mídia e às práticas culturais que a eles se vinculam – haja visto as disputas entre Google ou Facebook e empresas jornalísticas, ou entre Netflix e produtoras de cinema e televisão. Neste sentido, argumentamos que as plataformas poderiam ser compreendidas como resultantes do processo de mediação e que o conceito de plataforma oferece uma contribuição fundamental enquanto categoria analítica para o tratamento da internet nos estudos voltados a esse tema.

### Plataformização

Desdobramento direto do conceito de *plataforma*, a *plataformização* foi primeiro descrita por Anne Helmond (2015) como um processo de emergência e consolidação das plataformas enquanto “modelo econômico e infraestrutural dominante das redes sociais online” (HELMOND, 2015: 1, tradução nossa). Nesse sentido, portanto, a *plataformização* designaria o processo de emergência e consolidação das plataformas no âmbito da internet, o qual descrevemos na seção anterior. Há um segundo sentido do termo, contudo, que se manifesta em apropriações posteriores, segundo o qual sealaria não de uma “*plataformização da web*”, mas, de modo mais abrangente, de uma “*plataformização do social*” (VAN DIJCK, 2016). Nesta acepção, trata-se de um processo que não se limita ao domínio da web em particular, mas se estende a diversos setores econômicos e práticas sociais que passariam a ser mediadas por plataformas (genéricas ou específicas para aquele setor ou atividade). Seria, então, um processo de amplo alastramento da “*lógica das plataformas*” a diferentes instâncias da vida social.

José Van Dijck (2016) avança esta tese em sua proposição de que estaríamos no curso de nos tornarmos uma “*sociedade da plataforma*” (*platform society*). Por tal noção, a pesquisadora denomina a situação, hipotética, de “*uma sociedade cujo tráfego social, econômico e interpessoal é largamente mediado por uma plataforma online global (esmagadoramente corporativa), que é conduzida por algoritmos e abastecida por dados*” (Ibid.: n. p., tradução nossa). Ela indica exemplos a este respeito, como a *plataformização do transporte público pelo Uber*, da hospedagem pelo *Airbnb*, do ensino superior pelo *Coursera*, além de diferentes casos menos consolidados no Brasil de *plataformização da saúde*. Poderíamos, ainda, indicar processos similares na produção acadêmica, com plataformas como o *Academia.edu*, além, é claro, da ampla *plataformização da sociabilidade pelo Facebook*, entre outros aplicativos. Um aspecto crucial da proposição da autora está na vinculação das plataformas a um processo de *dataficação* generalizado, pelo qual haveria a tentativa de traduzir toda forma de atividade social em dados que podem ser processados algoritmicamente de modo a produzir valor (Ibid.). Este seria, para ela, o princípio fundamental das plataformas que todos estes exemplos trariam em comum – juntamente à programabilidade e à conectividade –, impactando sobre sua constituição tecnológica, sobre seus modelos de negócio e sobre as características das interações sociais possibilitadas ou estimuladas pela conformação das plataformas. A *plataformização da sociedade* diria respeito, então, ao alastramento desses aspectos a diversas outras esferas da vida social.

Tendo em vista o horizonte totalizador da tendência observada pela pesquisadora, sua principal preocupação é a de que tal processo viria a retirar do controle público – ou da baliza de valores publicamente compartilhados – uma série de serviços que passariam a ser regulados pelas políticas de determinada empresa ou grupos de empresas. Este é, em larga medida, um dos pontos de tensão que podemos observar na controvérsia do Uber em diversas cidades brasileiras. Embora o debate tenha sido muitas vezes dominado pela questão da qualidade do serviço dos táxis ou da arrecadação de impostos, a discussão também implicava a alienação do Estado como agente regulador do transporte e das relações de trabalho. No setor de hospedagem, cidades turísticas como Amsterdã ou Barcelona tomaram frente da regulamentação do Airbnb como resultado do aumento do custo do aluguel para

residentes dessas cidades em função do direcionamento dos imóveis para o aluguel para turistas. Uma das consequências da plataforma de setores econômicos é, portanto, de um lado, a desregulamentação econômica, e, de outro, a tendência ao monopólio ou oligopólio de determinado setor – inclusive transnacionalmente.

Ademais, observa-se, em cada um desses casos, a replicação de gramáticas de interação próprias às plataformas, que passam a reger as interações nos contextos mediados – tanto no Airbnb quanto no Uber encontramos, por exemplo, a demanda de atribuição de “notas” e avaliações por escrito aos prestadores de serviço e aos consumidores. Além disso, tem-se um alastramento da prática de “dataficação”, pelas quais as atividades são convertidas em “inteligência” comercial para as empresas – que inclusive podem, em muitos casos, comercializar estas informações a terceiros. Nada disso é exclusivo de plataformas de intermediação de serviços e pode ser encontrado em plataformas de relacionamento como o Tinder ou de publicação acadêmica como o Academia.edu. A transposição generalizada de uma mesma lógica que passa a permear instâncias tão distintas da vida social seria, então, um ponto de intersecção entre as teses da *plataformização* e a da *midiatização*.

Por esta argumentação, talvez poderíamos chegar a compreender a plataforma como um processo mais abrangente do que a midiatização, ao menos se considerarmos esta última por uma concepção tradicional da mídia, com sua origem nos meios de comunicação de massa na primeira metade do século XX. Afinal, a plataforma amplia-se para abarcar toda uma série de setores da vida social, tendo um impacto econômico de larga escala para além dos textos, sentidos e representações, que seriam objetos centrais da mídia em seu sentido tradicional. Contudo, gostaríamos de argumentar que, ao invés de restringir a concepção da mídia a esta perspectiva tradicional, a relação que traçamos entre os processos de midiatização e plataforma parece nos demandar uma ampliação de sua concepção – a qual talvez seja, justamente, uma das consequências mais profundas do processo de midiatização.

Esta ampliação conceitual encontra salvaguarda no duplo sentido da midiatização que propõe Hjarvard (2015), compreendida tanto pela influência da mídia sobre a sociedade quanto por sua própria consolidação institucional. Como já dito, tal complexificação vem superar a suposição de um processo unidirecional, com a mídia ampliando seu escopo de atuação sobre a vida social sem ser, ao mesmo tempo, transformada nesse processo. Defendemos, contudo, a necessidade de se pensar a midiatização em uma perspectiva complexa, em que não apenas setores da vida social são transformados por sua moldagem ou referência em relação à mídia, mas também a própria mídia seria transformada, adotando outros modos de funcionamento e incorporando outros mecanismos. Supor a imutabilidade da mídia seria, talvez, uma modalidade de determinismo técnico ou mediocêntrico, o qual apenas pode ser superado – sem incorrer em seu inverso, o determinismo social – pelo reconhecimento de uma via de mão dupla. Tal perspectiva ancora-se, inclusive, no princípio da *simetria* que constitui um dos postulados dos Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia e, por conseguinte, dos Estudos de Plataforma (MARRES; MOATS, 2015).

Levando às últimas consequências o exercício de aproximação entre os processos de plataforma e de midiatização, portanto, talvez seja possível conciliá-los sob uma mesma perspectiva – ao menos em um recorte interessado nos processos de midiatização contemporâneos. Isto não equivale, porém, à equiparação de ambos. Até porque seria reducionista ignorar frentes de midiatização que não se restringem às plataformas. No contexto brasileiro, por exemplo, a midiatização de diversos domínios só poderia ser compreendida com referência à televisão. Resguardados tais cuidados, gostaríamos de argumentar que se trata de processos correlacionados, cuja consideração em conjunto é fundamental para situar a internet – ou os meios digitais, de modo mais abrangente – em um panorama da midiatização.

### Considerações finais

Propusemos, neste artigo, um exercício de aproximação do tema da *midiação* à problemática do conceito de *plataforma*. Em sua consequência mais radical, este gesto apontou para a transformação de ambos os campos conceituais mobilizados, em particular pela sugestão de se considerar a tese da *plataformização* como pertinente a um processo de midiação mais amplo, o que possivelmente implica, como discutimos, a necessidade de uma revisão do escopo do que consideraríamos como *mídia*. De outro lado, quando considerada sob a perspectiva da midiação, a *plataformização* também se mostrou como, possivelmente, relacionada a um processo de midiação da internet, com a emergência de padrões de organização e modelos de negócio generalizáveis que, inclusive, guardam semelhanças com a instituição tradicional da mídia. Se, neste viés, o artigo contribui para aumentar ainda mais a complexidade de ambos os fenômenos (da *midiação* e da *plataformização*), acreditamos que haveria, ainda, uma contribuição menos ousada, mas de maior impacto imediato para o estudo da midiação. Esta se relaciona à sugestão do conceito de *plataforma* e, de modo mais amplo, do referencial teórico-metodológico dos *Estudos de Plataforma* como instrumental capaz de auxiliar em uma consideração mais precisa da internet nos estudos da midiação – qualquer que seja a perspectiva adotada. Esperamos haver apontado caminhos produtivos neste sentido, os quais permitam tanto abstrair uma “lógica das plataformas” consistente quanto estratificar os diferentes modos de engajamento interacional com estes meios em sua diversidade.

### Referências

- BENAKOUCHE, T. Tecnologia é sociedade: contra a noção de impacto tecnológico. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 17, p. 1-28, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2IWE8dK>. Acesso em: 27 abr. 2017.
- BRAGA, J. L. Mediação como processo interacional de referência. *Animus*, Santa Maria, v. 5, n. 2, p. 9-35, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2IPCST7>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- BRAGA, J. L. Circuitos versus campos sociais. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; MATTOS, M. Â.; JACKS, N. (org.). *Mediação e midiação*. Salvador: Edufba, 2012. p. 31-52.
- COULDRY, N. Mediatization: what is it? In: KRAMP, L. et al. (org.). *Media practice and everyday agency in Europe*. Bremen: Lumière, 2014. p. 33-39.
- D'ANDRÉA, C. F. B. Rumo a uma *plataformização* do social. In: *Letras*, ano XII, n. 53, jul. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2kAqj4l>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- D'ANDRÉA, C. F. B. Cartografando controvérsias com as plataformas digitais: apontamentos teórico-metodológicos. *Galáxia*, São Paulo, n. 38, p. 28-29, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2IRw1Py>. Acesso em: 11 set. 2018.
- GALLOWAY, A. *Protocol: how control exists after decentralization*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- GILLESPIE, T. The politics of ‘platforms’. *New Media & Society*, Thousand Oaks, v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2m61D3L>. Acesso em 23 abr. 2017.
- HELMOND, A. The platformization of the web: making web data platform ready. *Social Media+ Society*, Thousand Oaks, v. 1, n. 2, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2ITztJk>. Acesso em: 23 abr. 2017.

HEPP, A. *Cultures of mediatization*. Cambridge: Polity, 2013.

HEPP, A. As configurações comunicativas de mundos miatizados: pesquisa da miatização na era da “mediação detudo”. *Matrizes*, São Paulo, v.8, n.1, p.45-64, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2kkzFB3>. Acesso em: 12 jul. 2017.

HJARVARD, S. Miatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. *Matrizes*, v. 5, n. 2, p. 53-91, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2m1Dlbr>. Acesso em: 23 abr. 2017.

HJARVARD, S. Da mediação à miatização: a institucionalização das novas mídias. *Parágrafo*, São Paulo, v.3, n.2, p.51-62, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2Ka3MUI>. Acesso em: 12 jul. 2017.

JURNO, A. C.; D’ANDRÉA, C. Agenciamentos e redes textuais no Facebook: uma cartografia do “feed de notícias”. *Revista Comunicare*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 22-36, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2mfWSEY>. Acesso em: 20 ago. 2017.

KUBICEK, Herbert Kubicek. Das Internet auf dem Weg zum Massenmedium? Ein Versuch, Lehren aus der Geschichte alter und neuer Medien zu ziehen. In: WERLE, Raymund; LANG, Christa (ed.). *Modell Internet? Entwicklungsperspektiven neuer Kommunikationsnetze*. Frankfurt: Campus; New York: ISF München, 1997. p. 213-239.

LATOUR, B. Um coletivo de humanos e não-humanos: no labirinto de Dédalo. In: LATOUR, B. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: Edusc, 2001. p. 169-200.

LATOUR, B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LUNDBY, K. Notes on interaction and mediatization. In: KRAMP, L. et al. (ed.). *Media practice and everyday agency in Europe: the researching and teaching communication series*. Bremen: Lumière, 2014. p. 41-53.

MARRES, N.; MOATS, D. Mapping controversies with social media: the case for symmetry. *Social Media + Society*, Thousand Oaks, v. 1, n. 2, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2mjGnla>. Acesso em: 13 ago. 2018.

O’REILLY, T. What Is Web 2.0. Disponível em: <https://bit.ly/13vrGTD>. Acesso em: 7 abr. 2017.

PLANTIN, J.-C. et al. Infrastructure studies meet platform studies in the age of Google and Facebook. *New Media & Society*, Thousand Oaks, v. 20, n. 1, p. 293-310, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2kla3ON>. Acesso em: 23 abr. 2017.

TURNER, F. *From counterculture to cyberculture: Stewart brand, the whole earth network, and the rise of digital utopianism*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VAN DIJCK, J. *The culture of connectivity: a critical history of social media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

VAN DIJCK, J. The platform society. Berlin: Alexander von Humboldt Institut für Internet und Gesellschaft, 2016. 1 vídeo (83 min). Publicado pelo canal Alexander von Humboldt Institut für Internet und Gesellschaft. Disponível em: <https://bit.ly/2zvf7tk>. Acesso em: 7 dez. 2017.

VAN DIJCK, J.; POELL, T. Understanding social media logic. *Media and Communication*, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 2-14, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2kptqvS>. Acesso em: 17 set. 2018.

# Automatismo fotográfico e retorno ao manual: modos de existência e prática de fotografia através do *smartphone*

## Leonardo Pastor

Doutorando e bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Mídia Digital, Redes e Espaço (Lab404). Membro do Núcleo de Estudos em Ciências Sociais, Ambiente e Saúde (ECSAS).

E-mail: leopbr@gmail.com

**Resumo:** Busca-se neste artigo perceber as oscilações entre uma continuidade automática dos processos fotográficos e as possibilidades de “retorno ao manual” – suspensões momentâneas do próprio automatismo fotográfico. Para esta análise, utiliza-se como guia a antropologia dos modernos de Bruno Latour, por meio da qual desenvolve-se a noção de automatismo fotográfico enquanto um cruzamento entre os modos de existência da técnica e do hábito. Apresentamos tais práticas por meio do relato de sete pessoas acostumadas a utilizar o *smartphone* para fotografar, demonstrando como elas, além de suspenderem momentaneamente o automatismo do aparelho, possibilitam novos direcionamentos para as mediações em torno dos processos fotográficos.

**Palavras-chave:** Fotografia; *Smartphone*; Modos de Existência.

## **Photographic automatism and manual restart: modes of existence and practice of photography through the smartphone**

**Abstract:** In this article, we aim to understand the oscillations between an automatic continuity of the processes regarding photography and the possibilities of “manual restart” – momentary suspensions of the photographic automatism. As a guide, Bruno Latour’s anthropology of the moderns is used, through which we develop the notion of photographic automatism as a crossing between the ways of technique existence and habit. Those practices are demonstrated through the narrative of seven people accustomed to use the smartphone to photograph, demonstrating how, in addition to momentarily suspend the photographic automatism, they make new mediations possible to the photographic processes.

**Keywords:** Photography; Smartphone; Modes of Existence.

## Introdução

Apesar de ser uma prática bastante comum e incorporada ao cotidiano, a utilização do *smartphone* para fotografar traduz um processo que apresenta alguns formatos inéditos em relação a técnicas de produção imagética anteriores: são geradas imagens processadas, visualizadas e compartilhadas em rede instantaneamente, através do mesmo dispositivo. Amplia-se o automatismo na produção de imagem fotográfica até incluir o próprio compartilhamento no processo. Esta prática, dessa forma, atribui maior valor comunicacional à fotografia a partir das tecnologias digitais. Com o *smartphone* a câmera ganha *status* de conexão, já que, como escreve André Gunthert (2009: 193, tradução nossa), “Hoje em dia, o verdadeiro valor de uma imagem é de ser compartilhada”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>“Aujourd’hui, la véritable valeur d’une image est d’être partageable”. Até o final deste trabalho, os trechos traduzidos terão nota de rodapé indicando seu correspondente no original.

<sup>2</sup>Tendo como base o termo “modos de existência” proposto pelo filósofo Étienne Souriau (2009), Latour busca compreender as experiências que conectam as diferentes formas de ser dos modernos. Apesar de Latour apresentar quinze diferentes modos de existência, trabalhamos neste artigo com dois: hábito [HAB] e técnica [TEC]. Utilizamos como forma de abreviação a mesma nomenclatura indicada pelo autor na versão original em francês, com as três primeiras letras apresentadas entre colchetes.

<sup>3</sup>Fizemos a seleção dos entrevistados a partir dos respondentes de uma *survey* sobre a utilização do *smartphone* para produzir fotografias. Entre 6 de julho e 5 de agosto de 2015 foram coletadas 1061 respostas válidas a partir de um formulário *online* com 25 questões sobre o tema. Foram filtrados os resultados a partir de dois critérios: prática fotográfica constante e cotidiana através do *smartphone*; intensidade de reapropriação e desaceleração do automatismo do aparelho. Dentre aqueles que responderam ao questionário, onze foram selecionados para participar de uma segunda etapa de pesquisa na qual entrevistas aprofundadas foram realizadas através de plataformas de videoconferência. Dentre eles, selecionamos relatos de sete pessoas para o desenvolvimento do artigo: Tereza, Beatriz, Sara, Bruno, Matilde, Tomas e Max. Trocamos seus nomes para dificultar possíveis identificações.

<sup>4</sup>Os cruzamentos entre modos são apresentados neste padrão, entre colchetes e com um ponto entre eles, seguindo a nomenclatura da EME.

Segundo Edmond Couchot (2007, 2011), a evolução das técnicas figurativas e da imagem se desenvolvem em um sentido de automatização crescente. Para ele, a fotografia digital substitui um automatismo analógico das técnicas televisuais por um automatismo calculado, a partir de um “tratamento numérico da informação relativa à imagem” (COUCHOT, 2011: 39). No caso deste artigo, entendemos o automatismo da imagem fotográfica não apenas como desenvolvimento tecnológico, mas também como uma ampliação considerável e crescente da rede de mediadores formada em torno do processo fotográfico. Pensando em termos do automatismo na fotografia, analisamos práticas capazes de suspendê-lo momentaneamente – trazer formas de retorno ao manual –, pautadas, inclusive, por experiências associadas ao lúdico.

Para investigação desse tipo de automatismo e suas possíveis práticas de retorno ao manual, utilizamos como guia principal a antropologia dos modernos desenvolvida por Bruno Latour (1997, 2012). Enquanto os modernos lidavam com um mundo fundamentado em duas únicas categorias de sujeito e objeto, o caminho percorrido pela *Enquete sobre os modos de existência* (EME), de Bruno Latour (2012), é o de se basear em formas pluralísticas – a partir de um empirismo radical, como propõe William James (1912, 2000) – de compreender o mundo; trabalhar, portanto, com diversos tipos de existência. Nesse sentido, os modos do hábito e da técnica – dois dos quinze modos de existência<sup>2</sup> descritos por Latour (2012) – ajudam a perceber o desenvolvimento do automatismo na fotografia.

Para análise empírica nesta investigação, conduzimos entrevistas<sup>3</sup> aprofundadas com sete pessoas habituadas a utilizar o *smartphone* para fotografar e que apresentaram prática intensa de “retorno ao manual”. Seus relatos e práticas serão apresentados e discutidos através da ótica do cruzamento entre os modos de existência do hábito e da técnica (LATOUR, 2012), além das possibilidades de interação com o modo do lúdico (LEMOS, 2015).

## Automatismo fotográfico e retorno ao manual

Bruno Latour (2012), em meio à investigação dos modos de existência, sugere que os modernos ignoraram a necessidade de pensar, analisar e interpretar suas próprias práticas de fabricação e desenvolvimento técnico. Ou seja: há pouca reflexão sobre a técnica. Para compreender, portanto, as particularidades dos seres da técnica, deve-se, assim como para os outros modos, buscar as diferenças, os saltos, as pequenas transcendências que, em meio às continuidades, trazem condições próprias de alteração.

Especialmente para tratar da prática moderna envolvendo a técnica, percebe-se a importância de aliá-la a uma análise em rede. Seguindo a própria Teoria Ator-Rede (TAR), por exemplo, percebemos como a interação entre rede e técnica [TEC.RES]<sup>4</sup> sugere a possibilidade de funcionamento de algum aparato técnico

específico; ou, então, pode-se entender que as redes sociotécnicas se formam justamente a partir do cruzamento entre esses modos.

Para Bruno Latour (2012), os seres da técnica funcionam em termos de presença e ausência; no entanto, a técnica procura sempre se fazer esquecer – seria ela que busca se esconder, e não a natureza. Trata-se, de certa forma, da ideia de estabilização da TAR: um aparato técnico está em pleno funcionamento quando age de forma silenciosa, quando entra em estabilização.

O caminho percorrido por Bruno Latour para pensar os seres da técnica distancia-se em parte daquele proposto por Martin Heidegger (2006) – Latour (2012, 1994), inclusive, deixa claro esse distanciamento. O filósofo alemão, por exemplo, busca uma essência para a técnica, e esta essência estaria atrelada a um *desencobrimento*. Este, por sua vez, é determinado pelo *Gestell*<sup>5</sup>, regendo a própria técnica moderna. Para Heidegger, não há nada de técnico na essência da técnica. Por outro lado, assim como Latour, ele busca uma visão que fuja à instrumentalidade – mesmo com muitas diferenças, algumas aproximações<sup>6</sup> entre os dois autores são possíveis. Para Latour, os seres da técnica oscilam entre ausência e presença, enquanto para Heidegger a técnica atrela-se ao desencobrimento. A questão é que um caminha em direção à busca por uma verdade da técnica apenas acessível através de sua essência, enquanto o outro, rejeitando qualquer tipo de substância própria, busca as particularidades dos seres da técnica através de suas associações, e não a partir do próprio objeto. Sendo assim, ela não se relaciona simplesmente a um resultado, mas ao movimento. Trata-se de pensar no deslocamento e não no objeto.

Além dos seres da técnica, outro modo de existência importante para trabalharmos com a ideia de um automatismo fotográfico é registrado como hábito [HAB]. Trata-se de um modo capaz de amenizar os equívocos acumulados toda vez que é colocada a questão sobre a essência – como faz Heidegger, por exemplo, em relação à técnica. Diferentemente de Sócrates, explica Latour, que traz a ideia de um esquecimento do ser após perceber a incapacidade dos praticantes de definir a essência de suas próprias práticas, busca-se um caminho mais atrelado à experiência e uma filosofia empírica capaz de, ao contrário, acolher tais práticas. O erro é se questionar sobre a essência a partir de um só modo, quando, na verdade, deve-se pensar na pluralidade de modos de existência. Ou seja, não se trata de um esquecimento da essência, mas dos seres.

De acordo com a EME, o hábito coloca-se como uma espécie de modo próprio à imanência. Enquanto cada um foi recuperado graças a uma “forma particular de hiato, de descontinuidade, de transcendência”<sup>7</sup> (LATOUR, 2012: 268, tradução nossa), o [HAB] transparece não necessitar desse tipo de descontinuidade, não exigir certas transcendências. Tudo opera como se, diferentemente dos outros modos, ele não exigisse pequenas diferenças que os definem, já que, na verdade, o hábito seria esse fio de continuidade a ligar suas trajetórias. Dessa forma, é justamente o hábito que vai evitar colocar tudo em termos de descontinuidades; ou seja, permitir um curso de ação.

No entanto, o hábito não pode ser compreendido enquanto uma automatização plena. Por isso, junto ao hábito, deve-se compreender também a possibilidade de retorno ao manual (*reprise en manuel*). As máquinas automatizadas [HAB.TEC], por exemplo, são projetadas de forma a permitir ajustes manuais, ou uma função de controle por um operador humano em caso de pane do sistema automático. Trata-se da possibilidade de “fazer à mão” aquilo que estava em processo automático. Sendo assim, o hábito nunca é total e irrestrito; é um modo que, apesar de se basear na continuidade a partir de efeitos de imanência, exige também pequenas descontinuidades para poder manter seu próprio trajeto. Paradoxalmente, mesmo o modo produtor de continuidades exige certos hiatos para manter essa mesma continuidade. Sem retorno ao manual, só haveria o piloto automático no avião, movimentaríamos nosso corpo por inércia, fotografaríamos sempre no automático, as trajetórias já estariam todas definidas previamente.

<sup>5</sup> “Com-posição, ‘Gestell’, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Com-posição (*Gestell*) denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada de técnico.” (HEIDEGGER, 2006, p. 24).

<sup>6</sup> Kasper Schiølin trata, em seu artigo (2012), sobre algumas possíveis aproximações entre Heidegger e Latour, especialmente em termos de técnica e tecnologia.

<sup>7</sup> “forme particulière d’hiatus, de discontinuité, de transcendence”.

A relação entre a prática da fotografia, tendo em vista o cruzamento entre hábito e técnica [HAB.TEC], e as estabilizações das mediações em torno do próprio dispositivo, exemplifica o que se propõe chamar aqui de automatismo fotográfico. A partir dele, permite-se um auxílio para compreensão do desenvolvimento das técnicas fotográficas ao longo da história e, também, dos aparelhos e práticas atuais. Dessa forma, o automatismo fotográfico é o resultado e simultaneamente fator impulsionador do efeito de imanência do hábito nas diversas mediações em torno dos seres da técnica relacionados ao processo fotográfico – em uma ampliação dos mediadores não-humanos. São seres da técnica que, através do hábito, estendem seus movimentos de ausência, permitindo maiores estabilizações e a formação de uma rede cada vez mais complexa e silenciosa.

No entanto, assim como o próprio hábito programa-se de maneira a permitir formas de retorno ao manual, o automatismo fotográfico nunca poderá ser pleno e irrestrito. Ou seja, mesmo em uma produção imagética amplamente mediada por não-humanos, mantém-se a possibilidade de fazer à mão algum processo que estava automatizado. As formas de retorno ao manual estão sempre presentes, seja com a opção de uso manual de certas funções do aparelho até a possibilidade de *re-apropriações* – em sintonia com *re-prise* – da imagem já pronta. Permite-se, portanto, suspensões do automatismo fotográfico, capazes de, aparentemente de forma paradoxal, permitir novos usos da fotografia, interrompendo momentaneamente a trajetória deste automatismo, ao mesmo tempo em que o transforma e amplia.

Buscando uma maior compreensão das diferentes formas de retorno ao manual na fotografia cotidiana associada ao *smartphone*, a investigação a seguir foi dividida em dois momentos, agregando dois tipos de práticas: aquelas que suspendem momentaneamente o automatismo fotográfico antes da produção da imagem e após sua realização.

### **Suspensão do automatismo: antes da imagem**

Gambiarras e apropriações sempre existiram na fotografia. Como explica Walter Benjamin (2008), nos tempos em que era necessária uma longa exposição os fotógrafos utilizavam pedestais ou mesas ovais, por exemplo, para manter seus modelos imóveis. Atualmente, uma das possíveis práticas de suspensão do automatismo fotográfico consiste em incorporar itens externos ao aparelho, a exemplo de lentes específicas. Diferentemente das câmeras DSLR, com dedicação única à produção de imagens e de uso geral por profissionais, os *smartphones* normalmente possuem uma única objetiva fixa. Para ampliar as possibilidades de experiência fotográfica, algumas pessoas pausam a direção de instantaneidade de “clique-imagem-compartilhamento” para, de forma mais lenta, escolher um tipo de lente a ser acoplada à câmera. Trata-se, na verdade, de uma prática de incorporar uma nova objetiva posicionada à frente da fixa do aparelho. Ou, então, existem outros tipos de apropriações – espécies de gambiarras –, através das quais criam-se lentes improvisadas utilizando-se de materiais reaproveitados, como lentes de câmeras analógicas antigas<sup>8</sup>, ou até componentes de um “olho mágico” para portas depois de desmontado<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2lTuqxs>. Acesso em: 19 mar. 2019.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2lQEdQ6/>. Acesso em: 19 mar. 2019.

Toda a dinâmica de instantaneidade proporcionada pelo automatismo fotográfico do *smartphone* é pausada para, cautelosamente, serem escolhidas lentes de acordo com o objeto a ser fotografado. A trajetória do automatismo, através do cruzamento [HAB.TEC], é momentaneamente suspensa antes mesmo da produção da imagem, proporcionando um resultado diferente daquele prometido inicialmente pelo próprio automatismo do aparelho.

Dentre as fotografias publicadas no Instagram por Tereza, uma de nossas entrevistadas, ela aparece sentada em um gramado, segurando duas canecas com formato de personagens de *Star Wars*. De óculos escuros e olhando diretamente

para a pessoa que a fotografou, ela sorri encostando as canecas próximo ao rosto. A imagem aparece um tanto distorcida, como se estivesse sido colocada dentro de uma bolha. “Foi com aquelas lentes de... deixa eu pegar”, diz Tereza, levantando-se. Ela vai diretamente a uma estante e pega duas pequenas lentes. “Acho que eu tinha acabado de comprar essas lentes, aí estava animada, só tirava foto com a lente. Andava com elas para lá e para cá”, explica. Nesse modelo de lente, ela precisou incorporar um ímã na parte traseira do celular para acoplá-la quando necessário. No caso da imagem compartilhada no Instagram, segurando as duas canecas, Tereza utilizou uma lente “olho de peixe”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Trata-se de um tipo de lente que proporciona um ângulo de 180 graus, gerando uma imagem com grande distorção óptica.

Já Beatriz possui outro tipo de lente. Basta acoplá-la a um objeto que se prende ao *smartphone*, como uma espécie de pregador de roupa. Ela diz no entanto que, como está fotografando menos agora, acabou perdendo um pouco “essa ânsia de experimentar com elas”, deixando-as a maior parte do tempo guardadas. Beatriz chegou a utilizá-las para fazer algumas imagens de uma corrida da *Stock Car*, vendo o efeito da distorção no asfalto; já brincou com o sobrinho, fazendo caretas e vendo como a imagem se transformava através das lentes; e, ainda, testou uma das lentes, a macro<sup>11</sup>, para fotografar objetos muito próximos. Assim como Beatriz, Sara testou algumas lentes externas para *smartphone*, apesar de não ter criado o hábito de utilizá-las constantemente. “Na verdade eu não uso tanto porque acabo [me] esquecendo [d]elas”, explica. Diferentemente do telefone celular, que está sempre à mão, tais lentes precisam ser lembradas; a fotografia, portanto, volta a ser mais planejada. Por causa disso, Sara as utilizou apenas quando lembrou de levá-las e pensava em experimentar algum tipo de foto diferente – em viagens, por exemplo.

<sup>11</sup> As objetivas macro permitem focar em distâncias muito curtas.

Bruno, por outro lado, costumava utilizá-las com mais frequência, mas acabou deixando-as de lado após trocar de *smartphone* e as lentes se tornarem incompatíveis. “É um kit que vem com três lentes, uma macro, uma olho de peixe e uma grande angular”, ele explica. Sobre a lente macro, ele diz: “fiquei brincando bastante com coisinhas pequenas, e comida, e folhinha, e pele, e risco de tinta de tatuagem na pele, essas coisas assim, e tecido, várias dessas coisas”. Já com a grande angular, por exemplo, chegou a fazer alguns testes. Mas “nada muito elaborado”, explica. Para Bruno, esse tipo de lente se relaciona a experimentações e brincadeiras.

Entre aqueles que indicaram ter praticado este tipo de retorno ao manual, os termos “experimentar”, “testar” e “brincar” estiveram presentes. A suspensão do automatismo fotográfico, neste caso, mostra-se associada a elementos de ludicidade. Dessa forma, a pausa na instantaneidade da fotografia através do *smartphone* acaba cooperando para um momento lúdico, de experimentações e brincadeiras.

Não há, entre os modos de existência descritos por Bruno Latour (2012), aquele capaz de envolver tais particularidades do lúdico. Como explica o próprio autor, no entanto, os modos de existência não são fechados em si mesmos – a EME é um projeto aberto e outros modos podem ser verificados. Dessa forma, partindo de cruzamentos entre os modos da metamorfose [MET], da ficção [FIC] e da técnica [TEC], André Lemos (2015) identifica aqueles que seriam os seres do jogo – um possível modo de existência do lúdico [LUD]. Como sugere o autor,

os seres do jogo se parecem com os seres da ficção (FIC) e da metamorfose (MET), já que nos convocam e nos constituem. E eles têm algo dos seres da técnica (TEC), já que precisam de dobras, desengates, desvios e apropriações para atingir suas condições de felicidade. Embora nem todos os jogos mobilizem artefatos, todos possuem, dos seres da técnica, o “saber fazer” [...]. Passar por artefatos para criar um mundo à parte para brincar e jogar em um “círculo mágico” é a condição de felicidade do modo de existência do lúdico e dos seres do jogo. (LEMOS, 2015: 28-29)

De acordo com Lemos, o modo do lúdico nos convoca ao jogo através de técnicas, objetos e mídias. Entramos, através dele, em um sentido de divertimento, brincadeira, ou em termos de competição e desafios a serem conquistados.

No caso das lentes utilizadas pelos entrevistados, há a mediação de um novo dispositivo – não digital, mas óptico –, através do qual os seres do jogo solicitam uma suspensão momentânea do automatismo fotográfico, permitindo experimentações e brincadeiras que extrapolam a lógica de rápida produção e compartilhamento de imagens do *smartphone*.

Beatriz, por exemplo, ao invés de apenas se fotografar com seu sobrinho, utiliza uma lente externa para, junto a ele, experimentar os efeitos gerados na imagem. Trata-se de uma brincadeira associada ao dispositivo – as caretas em frente à câmera – e às experimentações de imagem através das distorções da lente. O próprio *smartphone*, aliás, coloca-se como um possível mediador para momentos de brincadeira [TEC.LUD] – não apenas nos jogos digitais disponíveis nas lojas de aplicativos, mas entendendo o telefone celular como uma câmera fotográfica capaz de entreter e gerar momentos lúdicos. A imagem fotográfica coloca-se então como mídia convocada pelos seres do jogo.

Formas de retorno ao manual, como a incorporação de lentes externas ao *smartphone*, parecem tornar mais evidentes tais momentos lúdicos, constituindo mais facilmente um espaço-tempo do jogo – uma particularidade do modo do lúdico, como coloca Lemos –, devido justamente à pausa na rapidez do automatismo fotográfico. Se o lúdico está incorporado a certos momentos do cotidiano, o retorno ao manual pode ser uma forma de resgatá-lo mais facilmente.

Existem formas, no entanto, de suspender momentaneamente o automatismo fotográfico sem utilizar diretamente algum dispositivo acoplado ao *smartphone*. Matilde, por exemplo, publicou uma imagem no estilo *selfie*, bem próxima ao rosto, na qual o enquadramento corta toda a testa, começando nos olhos e terminando logo abaixo dos ombros. Com o cabelo preto jogado para frente, Matilde olha de forma suave para a câmera, com a boca entreaberta. Os lábios, assim como o contorno dos olhos, estão pintados com uma cor azul brilhante, além de, bem discretamente na parte inferior deles, apresentar algo pequeno afixado em formato de coração. No pouco espaço que sobra nas laterais do rosto, uma parede também azul complementa a imagem, combinando com sua maquiagem. Ela diz que, nesse processo de se maquiar e se fotografar, acabou se atrasando e perdendo uma apresentação musical que tinha programado para ir:

*Não tinha nada para fazer de tarde, o que era raro no momento, então eu comecei a testar maquiagens. Isso na minha boca é a mesma coisa que tem no meu olho, sombra e lápis. Não é batom, então para chegar nisso aí eu precisei mexer bastante, inclusive arriscar a qualidade de minha pele [risos]. Chegou em um tempo mais ou menos como eu queria, uma coisa meio sereia. E aí eu coleí na boca ainda um negócio que é para colocar na unha, enfim, coleí com uma cola, foi uma coisa bem maluca, mas gostei do resultado. E aí fiquei fotografando, tirando várias fotos. E me atrasei totalmente fazendo isso, me divertindo com essas fotos e com essa maquiagem.*

Nesses experimentos no próprio rosto, a fotografia acaba se colocando de maneira definidora. Funciona para acompanhar o resultado, assim como ampliar o momento lúdico e, por fim, permitir o compartilhamento da imagem.

Seja Tereza utilizando uma lente olho de peixe para se fotografar segurando canecas de *Star Wars* ou Matilde experimentando maquiagens diferentes, a lógica de instantaneidade da produção, visualização e compartilhamento foi pausada antes mesmo da imagem ser realizada. De maneira cuidadosa, Matilde escolhe o tom de azul e a roupa que irá vestir, experimentando produzir uma fotografia de si diferente; Tereza, já antecipadamente, precisa lembrar de levar suas lentes e, na hora da foto, selecionar qual a mais adequada. Nessas diferentes formas de retorno ao manual, em posturas, ideias e experimentações realizadas antes mesmo da imagem, a instantaneidade proporcionada pelo automatismo

fotográfico é pausada. Em seguida, após a pausa, ela é retomada e a fotografia é compartilhada em redes sociais.

### **Suspensão do automatismo: depois da imagem**

O processo fotográfico atrelado ao *smartphone* analisado neste trabalho coloca-se potencialmente como aquele capaz de englobar a difusão das imagens através de diferentes redes. Por isso, o automatismo fotográfico na produção atual de fotografias cotidianas auxilia em uma ampliação do valor comunicacional da imagem digital – ela se torna “mídia de comunicação instantânea”, como sugere Carole Rivière (2006), ou uma “imagem conversacional”, segundo André Gunthert (2014).

Em torno desse múltiplo e constante compartilhamento, no entanto, emergem práticas voltadas para transformação de imagens mesmo após sua produção. Elas costumam estar atreladas, inclusive, à ação de compartilhamento de fotografias através de aplicativos desenvolvidos para *smartphones*, a exemplo do Instagram – aplicativo bastante utilizado por todos os entrevistados. Além de funcionar como uma interface para produção de fotos e como uma rede social, permite a aplicação de filtros e a edição de características mais específicas da imagem. Surge, dessa forma, uma suspensão do automatismo fotográfico logo após a realização da foto, abrindo possibilidades para formas de alterá-la, seja no próprio Instagram, por exemplo, ou nos diversos aplicativos de edição que surgem constantemente, cada um com funcionalidades ou níveis de complexidade diferentes.

Uma prática comum e bastante disseminada é o uso de filtros – edições prontas para a fotografia, transformando balanço de branco, cores, saturação e diversas outras características da imagem de forma a trazer resultados específicos. Tais efeitos geralmente são diversos, desde simulação de câmeras analógicas antigas até distorções na imagem.

Outra prática bastante comum de retorno ao manual é a modificação mais detalhada de cada aspecto da fotografia, fazendo o que se chama usualmente de tratamento de uma imagem. Ao invés de compartilhá-la diretamente após o “clique”, há a possibilidade de modificá-la de maneira minuciosa – sendo o nível de detalhe variado de acordo com o tipo de aplicativo e os conhecimentos de tratamento de imagem por parte daquele que fotografa. A suspensão momentânea do automatismo, nesses casos, é ainda mais evidente. Há, portanto, um controle muito maior do resultado fotográfico, exigindo ao mesmo tempo mais lentidão e cuidado manual durante o processo. A fotografia pode passar por um ou mais aplicativos antes de, por fim, ser difundida em uma rede social ou enviada diretamente a alguém ou algum grupo de Whatsapp, por exemplo. O conceito de instantâneo do próprio Instagram é ressignificado.

*“Eu sempre edito as fotos, sempre”,* diz Sara. Antes de compartilhar qualquer imagem, ela se preocupa em selecionar um filtro adequado, de acordo com seu gosto. Além dos filtros, Sara gosta às vezes de fazer uma edição completa na foto, utilizando aplicativos diferentes de acordo com o interesse. O Aviary e o Cymera, por exemplo, ela utiliza para modificar algumas características da imagem, *“tipo contraste, nitidez, brilho, saturação, corte”*. Enquanto isso, utiliza o VSCO Cam para selecionar alguns filtros e o BlendPic para fazer dupla exposição. *“Eu não tenho tantos”,* diz Sara, *“porque na verdade meu celular não suporta. Então, quando fica mais do mesmo, eu tiro, fico só com os que eu gosto”*. Ainda assim, ela costuma usar mais de um aplicativo para modificar uma imagem: *“por exemplo, o VSCO Cam que eu gosto muito dos filtros então eu edito o básico nele, só uso filtro, e aí eu edito no Aviary”*. Ou seja, abre um aplicativo específico e salva a foto após selecionar o melhor filtro; em seguida, transfere essa imagem salva para um segundo aplicativo, fazendo edições mais detalhadas; por fim, conecta-se ao Instagram e compartilha a foto.

Ao ser perguntado se costuma fazer edição de suas fotos antes de publicá-las, Tomas, outro entrevistado, responde: *“Sim, acho que é muito raro eu subir*

*alguma foto que eu não tenha editado. Desde edição básica de luz, exposição, a aplicar algum filtro, embora não costume usar muito filtro, gosto mais de trabalhar mesmo... de editar, enfim. Temperatura, nitidez, outras características da foto".* Tomas diz ter pelo menos cinco aplicativos para edição de foto, além do Instagram, o qual utiliza apenas para compartilhar a imagem – *"raramente eu uso, sei lá, algum filtro ou alguma ferramenta de edição dele mesmo"*.

Uma das fotografias publicadas por Tomas no Instagram é um autorretrato mais elaborado e bastante editado. Trata-se, na verdade, de uma imagem composta por duas fotos recortadas horizontalmente. Na parte de cima, o corte é feito logo abaixo dos olhos, mostrando apenas a testa; na de baixo, o corte está acima dos olhos, fazendo aparecer o nariz e a boca. Nas duas partes, Tomas segura com a ponta dos dedos marcadores de texto diferentes, colocando-os na linha dos olhos: um com grafismos formando, aparentemente, olhos de um animal, enquanto o outro apresenta uma palavra escrita com uma fonte incomum. As duas fotos formam uma única imagem misturando a parte de cima e a parte de baixo da cabeça de Tomas, separadas por uma moldura branca discreta. *"Essa era uma brincadeira aqui em casa",* ele explica, *"eu e meu namorado tentando fazer um pouco desses splits de tela, e utilizando alguns grafismos que eu gosto bastante"*. Segundo Tomas, tratou-se de um processo mais elaborado em relação a outras fotos que costuma publicar: *"de tirar provavelmente uns oito cliques de cada uma das fotos para compor, tentar fazer ficar mais ou menos simétrico ali"*.

Tomas, além de produzir várias fotos da cena, não fez nenhuma edição na hora. Ele produziu as imagens durante a semana, deixando para editá-las e publicá-las apenas no fim de semana, *"quando tive mais tempo para editar e para pensar"*. As transformações nas fotos, para gerar um efeito interessante, não apenas foram realizadas posteriormente – já quebrando um pouco com a instantaneidade da imagem conversacional do *smartphone* – como exigiram paciência, experimentações e dedicação. Nesse sentido, o retorno ao manual tornou-se parte do momento lúdico de se fotografar várias vezes e experimentar diferentes edições, até decidir compartilhar o resultado.

Matilde, diferentemente de Tomas, não costuma fazer modificações nas características da foto através das ferramentas disponíveis em aplicativos. Por outro lado, ela adora selecionar filtros diferentes de acordo com a situação – e, ainda assim, usa mais de um aplicativo para isso. *"Geralmente eu edito em dois aplicativos pelo menos",* ela explica, *"coisa de filtro mesmo, e de deixar regulado em termos de altura, para deixar reto mesmo. É uma coisa que eu sempre tento mexer"* – Matilde indica com sua mão a variação de ângulo e como ela prefere alinhar a imagem. *"E coloco um ou dois filtros",* complementa.

Nessa lógica de fazer experimentações com filtros diferentes, Matilde publicou algumas imagens bastante coloridas em seu Instagram. São três fotos iguais, porém editadas de maneiras completamente diferentes uma da outra. É possível observar o que parece ser uma grande antena de rádio ou televisão. Em uma delas, a antena está laranja e o céu azul, enquanto em outra ela está completamente rosa e o céu lilás, e em uma terceira o céu está completamente amarelo. Assim como as fotos, as legendas também se completam, formando, ao juntar as três, a frase *"todo mundo na montanha russa sentimental"*. A depender do posicionamento da foto, *"parece até uma montanha russa",* ela diz, explicando as legendas. *"Achei que ficaria bonito porque estava mexendo no aplicativo, no Aviary, e tinha uns filtros doidos assim, aí comecei a mexer, mexer, e gostei desse, aí depois mexi e gostei do outro",* diz Matilde.

O uso dos filtros varia muito de acordo com as imagens e as diferentes práticas dos personagens. Bruno, por exemplo, gosta de aplicá-los de maneira aleatória. Ou seja, antes de compartilhar a imagem, ao invés de selecionar algum filtro específico, ele costuma utilizar uma função do aplicativo Instamatic de indicar

aleatoriamente algum efeito. “Normalmente eu faço uns três ou quatro, mandando randomizar em cada uma para ficar cada uma diferente. E aí se alguma ficar legal eu compartilho. Às vezes não fica nenhuma legal, aí eu publico outra foto. É mais na brincadeira mesmo, uma roleta russa”, ele explica. Nesse tensionamento entre retorno ao manual e automatismo, Bruno brinca de selecionar filtros. Trata-se, novamente, de uma influência dos seres do jogo [LUD] na oscilação entre uma suspensão momentânea do automatismo fotográfico, a partir da escolha por modificar a imagem antes de compartilhá-la, e no divertimento ao selecionar um efeito de maneira aleatória – e, portanto, mais automatizada. De qualquer forma, as práticas de retorno ao manual são exercidas em níveis diferentes, algumas suspendendo mais rapidamente ou discretamente a lógica do automatismo – como neste caso –, enquanto outras demonstram possibilidades de suspensões mais lentas, em trabalhos manuais mais complexos.

É o caso de Max, por exemplo. Apesar de não utilizar tantos aplicativos para *smartphone*, costuma editar cuidadosamente suas imagens, especialmente quando pensa em trocar a foto de perfil em suas redes sociais. “Eu faço diversas opções de foto durante vários dias”, além de se inspirar em imagens publicadas por outras pessoas no Tumblr e Pinterest; ou seja, costuma buscar ideias para suas edições. Ao ser questionado sobre seu processo de fotografia, ele responde o seguinte:

*Primeiro eu teria que estar com muita vontade de tirar, inspirado, teria que tomar um banho, passar uma coisa. Ia me produzir assim, ver a referência que eu tinha [de alguma imagem no Tumblr ou Pinterest]. Ia me trancar no quarto, ir para a parede branca e começar a tirar várias fotos. E aí tentando imitar a pose que eu vi no site. Depois eu tento fazer edição pelo celular mesmo. Meu celular tem um editor muito bom de fotografia, que já veio nele. Às vezes eu faço por lá mesmo. Não tem muito mistério não. Eu corto a foto para ver o melhor enquadramento, para ver se está bom mesmo. Aí se eu não gostar vou para o computador. Eu vou procurar algo mais elaborado, tentar aplicar efeitos, texturas, sei lá, colocar sobreposição, fazer qualquer coisa. E aí depois disso eu faço o enquadramento direitinho e depois eu posto.*

Habitado a fazer edições desse tipo, Max acaba por, mesmo sem demorar muito nesse processo, trazer uma suspensão considerável no automatismo fotográfico relacionado ao *smartphone*. Procura a melhor posição, o melhor enquadramento, escolhe um local em seu quarto e se fotografa várias vezes; seleciona a melhor imagem e faz uma edição básica no próprio aparelho, aplicando filtro ou lidando com ferramentas de edição; em seguida, ainda transfere a imagem para um computador e, com o auxílio do Photoshop, faz tratamentos e modificações mais específicas.

Em uma de suas imagens publicadas no Instagram, Max aparece bem ao centro, com a cabeça recortada e usando um chapéu. Uma luz bem forte destaca o lado esquerdo de seu rosto, enquanto o direito fica parcialmente na sombra. Ao fundo, essa sua mesma cabeça recortada aparece multiplicada – porém em tons de amarelo, laranja e verde –, preenchendo todo o restante da imagem. Na legenda: “Um monte de eu”.

*Essa era pra ser outra coisa, não era pra ser essa foto. [...] E eu tinha visto uma foto no Tumblr meio parecida e tal, só que eu editei a foto e ficou muito ruim. Não ficou nada parecido com a do Tumblr. Aí eu falei ‘vou ter que inventar, porque minha foto do perfil já está velha, vou postar uma nova’. E aí comecei a fazer várias experimentações assim, mexendo em matiz, tom e tal.*

Max primeiro fez uma edição pelo *smartphone*, mas não gostou do resultado e resolveu fazer experimentações no computador. O primeiro rascunho foi a imagem de fundo, com várias cabeças grudadas uma na outra. Ainda assim, não gostou do resultado e resolveu colocar essa sua mesma cabeça recortada, porém sem as cores fortes, bem no centro da imagem, em destaque.

Apesar de, na maioria das vezes, compartilhar imagens muito atreladas ao cotidiano, com edições mais simples – como registros de comida, por exemplo –, em outras Max resolve fazer transformações mais radicais, chegando até a editá-las fora do próprio *smartphone*. Ao invés de toques em uma pequena tela, ele mexe no mouse de seu computador, experimenta ferramentas diversas e, por fim, envia novamente esta imagem ao telefone para poder compartilhá-la. Esse tipo de edição, mais complexa, torna-se hábito para Max, mas ao mesmo tempo representa uma maior suspensão do automatismo fotográfico.

### Considerações finais

Inserida em uma lógica de instantâneas produção, visualização e compartilhamento, a fotografia realizada através do *smartphone* amplia potencialmente seu valor comunicacional ao impulsionar um constante e disseminado compartilhamento de imagens através de redes sociais. Sejam autorretratos, imagens de gatos em poses curiosas, do prato de comida que acabou de ficar pronto, daquele encontro agradável com amigos ou um detalhe de um objeto, essas imagens do cotidiano geradas através do *smartphone* remetem a um novo tipo de automatismo fotográfico.

Por outro lado, através de práticas como as de Tereza, Beatriz, Sara, Bruno, Matilde, Tomas ou Max, possibilidades de retorno ao manual emergem de maneiras diferentes, em níveis diversos, de forma mais rápida ou prolongada. A lógica de produção, visualização e compartilhamento pode ser suspensa em qualquer momento do processo. O retorno ao manual faz parte da própria trajetória do automatismo. O processo fotográfico, mesmo vinculado à instantaneidade do *smartphone*, inclui momentos, reapropriações, experimentações, testes e até brincadeiras capazes de suspender momentaneamente o automatismo fotográfico.

A própria prática da fotografia demonstra como a aparente continuidade pode ser amenizada ou temporariamente suspensa através de formas diversas de retorno ao manual. Surgem lentes acopláveis ao *smartphone*, aparecem aqueles que adiam ou fazem pequenas produções antes de se fotografar, criam-se experimentações de manipulação da imagem, aplicam-se filtros diferentes... São diversas possibilidades – transformadas, inventadas e reconfiguradas a cada dia. Tais formas de retorno ao manual, inclusive, podem tornar mais evidentes momentos lúdicos associados ao uso do *smartphone* para fotografar, a exemplo de Beatriz brincando com seu sobrinho, Bruno testando a lente macro em sua pele ou Max editando suas fotos no computador.

Funcionando como brincadeira, hábito ou experimentação, as práticas diversas de retorno ao manual podem redirecionar as estabilizações e ampliações das mediações não-humanas na fotografia. Em outras palavras, as próprias interrupções do automatismo fotográfico, ao permitir formas diversas de apropriações, realimentam e modificam posteriormente esse mesmo automatismo. É uma alternância entre automatismo e sua suspensão momentânea capaz de transformar as práticas e dispositivos.

### Referências

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 91-107.

COUCHOT, E. *Des images, du temps et des machines: dans les arts et la communication*. [Paris]: Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, p. 37-48, 2011.

GUNTHER, A. L'image partagée: comment internet a changé l'économie des images. **Études photographiques**, Paris, n. 24, p. 182-209. nov. 2009.

GUNTHER, A. L'image conversationnelle: les nouveaux usages de la photographie numérique. **Études photographiques**, Paris, n. 31, p. 1-16, abr. 2014.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 11-38.

JAMES, W. *Essays in radical empiricism*. London: Longmans, Green and Co, 1912.

JAMES, W. *Pragmatism and other writings*. London: Penguin Books, 2000.

LATOUR, B. On technical mediation: philosophy, sociology, genealogy. *Common knowledge*, Durham, v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.

LATOUR, B. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte, 1997.

LATOUR, B. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris: Éditions La Découverte, 2012.

LEMOS, A. Em busca dos seres do jogo: comunicação, games e teoria "ator-rede". In: ANDRADE, L. A. *Jogo digitais, cidade e (trans)mídia: a próxima fase*. Curitiba: Appris, 2015. p. 13-32.

RIVIÈRE, C. A. Téléphone mobile et photographie: les formes des sociabilités visuelles au quotidien. *Sociétés*, Bruxelles, n. 91, p. 119-134, 2006.

SCHIØLIN, K. Follow the verbs! A contribution to the study of the Heidegger–Latour connection. *Social Studies of Science*, [Thousand Oaks], v. 42, n. 5, p. 775-786, 2012.

SOURIAU, É. *Les différents modes d'existence*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

# O discurso da felicidade no contexto das organizações: considerações introdutórias<sup>1</sup>

## Luciana Bukszejn Gomes

Doutoranda (Bolsista Parcial/Capes) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PPGCOM/PUCRS. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos Avançados em Comunicação Organizacional – Geacor/CNPq. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (PUCRS).  
E-mail: lucianabg.adv@gmail.com

## Cleusa Maria Andrade Scroferneker

Pós-Doutorado em Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professora titular da Escola de Comunicação, Artes e Design (Famecos) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PPGCOM/PUCRS. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Avançados em Comunicação Organizacional – Geacor/CNPq e Bolsista PQ/CNPq 2.  
E-mail: cscrofer@gmail.com

## Francielle Benett Falavigna

Doutoranda e mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PPGCOM/PUCRS. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos Avançados em Comunicação Organizacional – Geacor/CNPq. Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas (PUCRS).  
E-mail: francielle.falavigna@gmail.com

**Resumo:** À luz do “pensamento complexo”, este artigo objetiva refletir, mesmo que provisoriamente, sobre a perspectiva de felicidade na contemporaneidade, bem como identificar a presença (ou não) de elementos que remetam ao discurso da felicidade, enquanto “estratégias sensíveis”, nos portais e nas *fanpages* das cinco organizações eleitas no Brasil como as melhores empresas para se trabalhar segundo o *Great Place to Work*.

**Palavras-chave:** Felicidade; Estratégias; Organizações.

**The discourse of happiness in the context of organizations: introductory considerations**

**Abstract:** In the light of complex thinking, this article aims to reflect, even if provisionally, on the perspective of happiness in contemporaneity, as well as to identify the presence (or not) of elements that refer to the discourse of happiness as “sensitive strategies”, in websites and fan pages of the five organizations elected in Brazil as the best companies to work, according to the *Great Place to Work*.

**Keywords:** Happiness; Strategies; Organizations.

<sup>1</sup> Este artigo revisto foi apresentado durante o IV SICO – Seminário Internacional de Comunicação Organizacional, realizado em Belo Horizonte, na UFMG, de 7 a 9 de novembro de 2018.

## À guisa de introdução

Algumas iniciativas em torno da felicidade indicam que esse tema vem assumindo certa relevância nas agendas internacional e nacional. Indicadores, como a Felicidade Interna Bruta (FIB) e novas vertentes, como a Economia da Felicidade materializam essa afirmação. O assunto também foi pauta na Conferência das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável Rio+20, realizada em junho de 2012, ano em que foi elaborado o primeiro Relatório Mundial da Felicidade<sup>2</sup>. O dia 20 de março é considerado Dia Internacional da Felicidade. De acordo com o portal ONU News (2018) “A data foi criada pela Assembleia Geral da ONU, em reconhecimento à relevância da felicidade e do bem-estar como metas universais nas vidas das pessoas e a importância da felicidade ser reconhecida nas políticas públicas”.

<sup>2</sup> Vale destacar que em 2018, o Brasil ocupou o 28º lugar no ranking geral (HELLIWELL; LAYARD; SACHS, 2018).

Para Birman (2010: 27), “o *mandato de ser feliz*, custe o que custar, se coloca hoje efetivamente, na cena da contemporaneidade, como uma demanda inequívoca”. Para o autor, a felicidade se transformou num imperativo, e a demanda da felicidade passou a ocupar a posição estratégica que outrora era da lei moral no discurso ético de Kant (1724-1804). Ainda, ao discorrer sobre a felicidade, Birman (2010) destaca a existência de três registros semânticos: satisfação, sorte e realização. As noções de plenitude, assim como esses três registros semânticos, se inscrevem em “temporalidades históricas diferentes, não pertencendo à mesma matriz de conhecimento e de discursividade” (BIRMAN, 2010: 30). Sob essa perspectiva, a experiência de satisfação (que é a marca do estado de ser feliz para o indivíduo, conforme o autor) se inscreve em um campo discursivo diferente em cada época.

Recorrendo a Lao Tsé, filósofo da China Antiga, para quem felicidade e infelicidade caminham lado a lado, Morin (1999) alerta-nos sobre o desafio de conceber a dialogicidade, o paradoxo, a ontologia (dos conceitos, inclusive) e a ilusão, dado que “o que é absoluto, é simultaneamente, incerto” (MORIN, 1999: 29).

A dialogicidade, no que se refere à felicidade, concebe que as emoções são, continuamente, organizadoras/organizadas, produtoras/produtivas, criadoras/criação, em um espectro de mundo complexo que leva em conta a tensão dialógica entre as dimensões complementares e as concorrentes/antagônicas entre si (MORIN, 2015), como é caso da infelicidade e da felicidade.

Tais argumentos, embora sejam aproximações iniciais, justificam nosso interesse em refletir sobre o discurso da felicidade, como estratégia (ou não) sensível (SODRÉ, 2006), ancorado no pensamento complexo (MORIN, 2013, 2015). Neste artigo, o discurso é assumido em sua dimensão da fala organizacional, comprometida com a possibilidade da realização de desejos. Para Lima e Oliveira (2014: 90), “Embora o discurso organizacional seja sempre elaborado de uma intencionalidade prévia, ele não se restringe apenas a ela, uma vez que o discurso só se realiza quando posto em circulação para ser interpretado pelo interlocutor”. Sob nossa perspectiva, os textos que constituem (e são constituídos) os portais e *fanpages* das melhores empresas para se trabalhar colocam em circulação o discurso da felicidade.

## Por que falar de felicidade...

Freire Filho (2010: 13) entende que a felicidade se apresenta no imaginário individual popular e científico como uma espécie de “projeto de engenharia individual” e que se propaga, juntamente com a corrida pelo corpo perfeito, a indústria do bem-estar e do aprimoramento pessoal<sup>3</sup>. O autor recorre à expressão “mantras da positividade” e sugere que pensemos sobre as representações da felicidade preponderantes na atualidade, visto que, “na era da felicidade compulsiva e compulsória, convém aparentar-se bem-adaptado ao ambiente, irradiando confiança e entusiasmo” (FREIRE FILHO, 2010: 17).

<sup>3</sup> Nesse sentido, podemos perceber o aumento das palestras motivacionais, das ofertas de serviços de *coaching* e terapias alternativas.

<sup>4</sup> Para Han (2014: 55) “Illouz não consegue ver que a conjuntura presente na emoção se deve, em última instância, ao neoliberalismo. O regime neoliberal pressupõe as emoções como recursos para aumentar a produtividade e o rendimento”.

Vale lembrar que Illouz (2007) considera que o capitalismo emocional reorganizou as culturas emocionais<sup>4</sup>, motivo pelo qual Freire Filho (2010: 6) observa que “nos ambientes corporativos mais afinados com o novo espírito do ‘capitalismo emocional’, todos são incentivados a serem autônomos [...] e autênticos”. Nessa perspectiva, Castro (2013) discorre sobre a mobilização afetiva como estratégia de negócios, analisando a comunicação e o consumo como vetores das dinâmicas sociais e da produção de subjetividades. Ao mesmo tempo, a psicologia positiva, a neurociência e os guias de autoajuda ganham espaço, visto que a “felicidade desponta como recurso estratégico para a *otimização* da saúde, da sociabilidade e da produtividade” (FREIRE FILHO, 2010a: 50, grifo do autor).

Isso nos faz pensar se o desenvolvimento e a propagação de discursos da felicidade por parte das organizações contribuem na construção de um imaginário da felicidade, que por vezes pode ser usado com uma finalidade estratégica.

Acreditamos que a relação que se estabelece entre a produção discursiva e a construção do imaginário é, portanto, recursiva. Sobre a ideia de recursividade, Morin explica ainda que existe uma “ruptura com a ideia linear de causa/efeito, de produto/ produtor [...] uma vez que tudo o que é produzido volta sobre o que produziu num ciclo [...] autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor” (MORIN, 2008: 108).

A propagação do discurso da felicidade, no contexto das organizações, apresenta, portanto, certa autonomia e dependência em relação ao processo de construção de um imaginário (possível) da felicidade. Entendemos que, com base em movimentos dialógicos, a linguagem, sobre a qual os discursos organizacionais são empreendidos, “depende das interações entre indivíduos, as quais dependem da linguagem. [...] É logo, necessário que a linguagem seja concebida ao mesmo tempo como autônoma e dependente” (MORIN, 2015: 201).

É dessa concepção, que nos permite compreender a interdependência e relação de auto-eco-produção, que partem nossas reflexões sobre o discurso da felicidade. As (re)ligações avançam, ainda, no sentido de apreender o discurso (e a linguagem) como algo maior, dotado de uma ‘vida’ própria que se evidencia em níveis distintos de interação organizacional, (re)criando novas ordenações e organizações em âmbitos sociais, culturais e econômicos.

Em dissertação intitulada “O poder econômico da felicidade organizacional” Andrade (2013) reflete sobre essas (novas) possibilidades que se inserem no campo da felicidade e explica que em Portugal, a “felicidade organizacional” gera vantagens competitivas na produtividade e na motivação e que é possível observar a implementação de uma política/estratégia de “felicidade organizacional” (ANDRADE, 2013).

Nesse contexto de novas configurações, portanto, identificamos uma série de mudanças, entre elas, do discurso da felicidade e/ou de um imaginário de felicidade que perpassa o ambiente social e conseqüentemente, as esferas individuais, coletivas e organizacionais.

Nesse sentido, as organizações atuam como sistemas complexos, permanentemente postos em disputa e significação, (re)tecidos pelas relações/interações, sistemas vivos auto-organizados e auto-organizadores, autoprodutores e autoproduzidos (MORIN 2011), que buscam formas de (eventualmente) propagarem suas estratégias a partir da materialização de discursos, possibilitando uma (re)organização do espaço/tempo para a promoção de situações, por exemplo, de felicidade.

### **É preciso ser feliz...**

Amparado pelo pensamento complexo (MORIN, 2013, 2015), este artigo tem por objetivos refletir sobre a perspectiva da felicidade na contemporaneidade,

<sup>5</sup> Plataforma comum às cinco organizações selecionadas.

<sup>6</sup> O GPTW publica anualmente mais de quarenta rankings, premiando as Melhores Empresas para Trabalhar em âmbito nacional, regional, setorial (como TI e Saúde) e temático (Melhores Empresas para Mulheres) <https://gptw.com.br/ranking/melhores-empresas/>.

<sup>7</sup> Duas, das três empresas analisadas, fazem parte do ranking de 2018: a Magazine Luiza ficou em 2º lugar e a Gazin passou a ocupar o 7º lugar.

bem como identificar a presença (ou não) de elementos que remetam ao discurso da felicidade, enquanto “estratégias sensíveis” (SODRÉ, 2006), nos portais e nas *fanpages* do Facebook<sup>5</sup> das cinco organizações eleitas no Brasil as melhores empresas nacionais para se trabalhar, conforme relação disponibilizada pelo *Great Place to Work*<sup>6</sup> da Revista Época, de 2017: Elektro, Laboratório Sabin, Kimberly Clark Brasil, Magazine Luiza e Gazin<sup>7</sup> (Quadro 1).

Organização	Especificidades	Plataformas disponibilizadas
Elektro	A Elektro, distribuidora de energia elétrica, foi considerada pela quinta vez consecutiva (2013, 2014, 2015, 2016 e 2017), a Melhor Empresa para se trabalhar no país pela pesquisa <i>Great Place to Work</i> , na categoria Grande Porte (com mais de 1.000 funcionários)	Facebook, YouTube e LinkedIn
Laboratório Sabin	Sabin Medicina Diagnóstica – serviços de saúde, gestão de pessoas, responsabilidade socioambiental e pesquisas técnico-científicas.	Facebook, Twitter, YouTube e Instagram
Kimberly-Clark Brasil	Produtos de higiene e bem-estar	Facebook, Instagram e LinkedIn
Magazine Luiza	Loja de departamento	Facebook, Twitter, YouTube, Pintors e blog da Lú.
Gazin	Atacado, Varejo, Indústria e Distribuição de Mercadorias	Facebook, YouTube e LinkedIn

Quadro 1: As cinco melhores empresas para se trabalhar

Fonte: Elaborado pelas autoras com base nas informações disponíveis no GTPW2017/Folder

Movidos pelo desafio de des(en)cobrir o novo, nossa pesquisa é de natureza exploratória e qualitativa (GIL, 2002), desenvolvida mediante técnicas de levantamento bibliográfico, exploração e análise de conteúdo *online* relacionado à felicidade nos portais e nas *fanpages* do Facebook das organizações selecionadas. No artigo, apresentamos fragmentos da análise, destacando algumas imagens que nos permitiram evidenciar as materialidades desse discurso, relacionado ao ‘uso’ das emoções, em especial o ‘uso da felicidade como uma estratégia discursiva organizacional’. Para Sodré (2006: 49) “a emoção resulta do desejo [...], podendo mesmo ser a linguagem prioritária do desejo. [...] A emoção positiva [corresponde ao desejo de alguma coisa] tem como contraparte uma negativa [eu não tenho essa coisa, o que me causa mágoa]”.

Com base nessas considerações, iniciamos a pesquisa observando os portais e as *fanpages*<sup>8</sup> dessas organizações, buscando identificar a presença (ou não) de elementos que nos remetessem ao discurso da felicidade. Das cinco organizações selecionadas, encontramos “marcas” do discurso da felicidade na Elektro, Magazine Luiza e Gazin. No portal da Elektro (Figura 1), a expressão felicidade está relacionada aos funcionários.

Já na *fanpage* da Elektro no Facebook (Figura 2), a felicidade se evidencia pelas pessoas sorrindo. O texto traz a palavra felicidade, numa frase que apresenta as ideia de colegas de trabalho como um time e de energia (que abre diversas possibilidades de interpretação, além da vinculação ao próprio negócio da empresa).

Nessa mesma *fanpage* observamos que a vaga de estágio aparece como uma oportunidade para o jovem “sonhar, realizar, ser feliz” (Figura 3), ou seja, não é apenas um trabalho, mas uma possibilidade de realização pessoal.

<sup>8</sup> A pesquisa que vem sendo desenvolvida por Scroferneker (2017) engloba também as cinco melhores empresas para se trabalhar, conforme o ranking do GPTW e faz parte do projeto *As organizações brasileiras e a (re)significação das ouvidorias virtuais: as mídias sociais como (im)possibilidade de/para diálogos virtuais*. Sobre esta pesquisa, é possível encontrar mais informações no artigo apresentado no Intercom Nacional 2017, conforme resumo disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-3342-1.pdf>.



<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.elektro.com.br/>. Acesso em: 20 set. 2017.

Figura 1: Print do portal da empresa Elektro<sup>9</sup>



Figura 2: Print da fanpage no Facebook da Elektro

Fonte: Fanpage no Facebook da Elektro. Data: 15 ago. 2017

O discurso da felicidade, nesse caso, é ao mesmo tempo explícito (pelo uso da expressão), como implícito (pela mensagem que a foto e a composição do texto carregam).

Na fanpage da Gazin (Figura 4) a referência à felicidade está associada à ideia do fazer o bem.



Figura 3: Print da fanpage no Facebook da Elektro sobre vaga de estágio

Fonte: Fanpage no Facebook da Elektro. Data: 01 set. 2017

Entendemos que essa abordagem aproxima a emoção e o sentimento, buscando instrumentalizar o sensível. De acordo com Damásio (2017: 161) “qualquer que seja a sua origem, as imagens podem produzir uma resposta emotiva que ao transformar o estado de fundo do organismo, tem como resultado um sentimento emocional provocado”. No mesmo sentido, Sodré afirma que “na maioria das vezes, tudo isso não passa de condições não apreensíveis pela consciência” (2006: 11).

Diferentemente da Elektro e da Gazin, cujo foco está no funcionário/empregado, a Magazine Luiza volta-se para o consumidor/cliente com um convite explícito à felicidade. A empresa agregou já há algum tempo, junto da marca, a frase “vem ser feliz”, que consta na lateral superior esquerda da Figura 5.

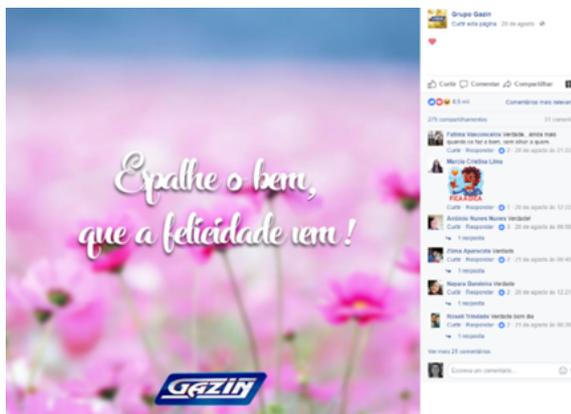


Figura 4: Print da fanpage no Facebook da Gazin  
 Fonte: Fanpage no Facebook da Gazin, publicada em 20 ago. 2017

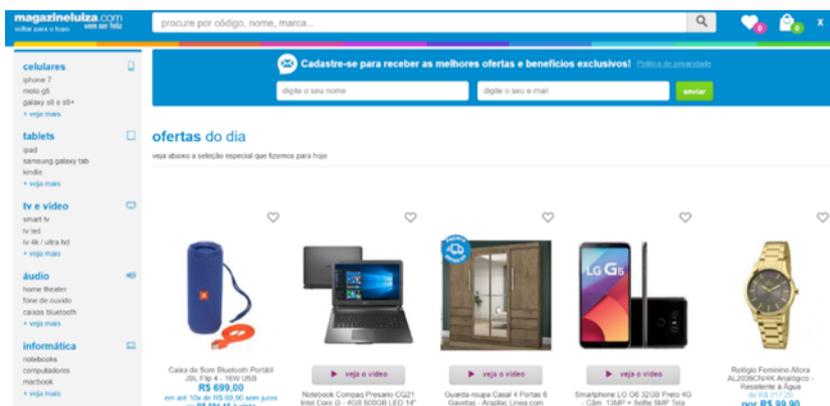


Figura 5: Print do portal da empresa Magazine Luiza<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.magazineluiza.com.br/>. Acesso em: 20 set. 2017.

Esse convite explícito vai ao encontro da afirmação de Lima e Oliveira (2014: 91), ou seja,

Muito mais que transmitir seus valores em discurso impositivo e unilateral, percebe-se nas práticas de comunicação mais avançadas a tentativa de criação de um quadro de significados comum a partir do qual os sentidos poderão ser compartilhados. Por isso, [...] as organizações, especialmente as empresariais, falam mais de estilos de vida, valores e crenças, que de seus próprios serviços.

As imagens e suas mensagens reverberam o discurso da felicidade, no chamamento para ser feliz, na relação entre fazer o bem e atrair a felicidade. Para além do consumidor, esse discurso também se constitui um diferencial como opção de escolha do ‘lugar’ para se trabalhar e/ou estagiar, ao aproximar sonho, realização e felicidade, e/ou atribuir à felicidade a energia do time da empresa. Imagens enquanto representações são acionadas em movimentos recursivos. Segundo Maturana (2000), representação é sinônimo de imagem mental ou padrão neural. Para o autor, portanto,

as imagens que cada um de nós vê em sua mente são cópias do objeto específico, mas imagens das interações entre cada um de nós e um objeto que mobilizou o nosso organismo. [...] O objeto é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto uma coisa pode ser. (MATURANA, 2000: 406)

Esses acionamentos, por sua vez, podem ser entendidos como estratégias racionais não espontâneas, como possibilidade de instrumentalizar o sensível, manipulando os afetos (SODRÉ, 2006). Para Sodré (2006: 10), “são muitas as estratégias discursivas no jogo da comunicação. [...] Na relação comunicativa, além da informação veiculada pelo enunciado, [...] há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores”. Sob essa abordagem,

as estratégias sensíveis, expressão cunhada pelo autor, referem-se “[...] aos jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação no interior da linguagem” (Ibid.: 10).

Numa tentativa de tensionar o questionamento de Gouveia e Tavares (2014: 116) sobre “Por que as empresas têm feito uso de uma linguagem cada vez mais marcada por expressões e ícones de amor, felicidade e humor?”, recorremos novamente a Sodré (2006). Para o autor “a emoção está aí a serviço da produção de um novo tipo de identidade coletiva e de controle social, travestido de felicidade pré-fabricada” (SODRÉ, 2006: 51). Acreditamos que esse novo tipo de identidade se revela nas imagens de felicidade nos portais e nas *fanpages* das organizações analisadas.

### Considerações finais

As análises realizadas nos portais e *fanpages* de três das cinco melhores empresas para se trabalhar de acordo com o ranking de 2017, empresas que se mantiveram entre as melhores até a divulgação do novo ranking em maio de 2019<sup>11</sup>, evidenciam que o discurso da felicidade se constitui em uma estratégia, que busca acionar/instrumentalizar o sensível, tendo como elemento central a emoção. Han (2018: 61) reitera que “A emoção não dura. [...] Ela é dinâmica, situacional e performativa”. Essas características, que para o autor são exploradas pelo capitalismo da emoção, são evidenciadas nas mensagens/imagens que constituem as abordagens das três empresas em relação à felicidade: estar/ser feliz é fazer o bem, é pertencer a uma equipe diferenciada, potencializada pela energia.

Para Morin (1999), as palavras e enunciados, de qualquer natureza, são fruto de duas linguagens produzidas pelos seres humanos: a prosaica, racional, empírica, prática e técnica e, a segunda, poética, simbólica, mítica e mágica. Ambas podem ser “justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados” (Ibid.: 35). Acreditamos que a felicidade (assim como, como a infelicidade), insere-se nas duas dimensões. Na prosaica conseguimos percebê-la em sua dimensão estratégica planejada com intuito de “capturar corações e mentes”, como ação voltada para atingir objetivos específicos. Mas é na linguagem poética que essa cooptação se revela como um ensaio que prevê a tradução de subjetividades e significações dos indivíduos. Os anúncios analisados são, em nossa opinião, o que Freire Filho (2010) define como “a representação estilizada do Homo felix” que é sinalizada pela possibilidade de fazer parte de equipes (ou quem sabe, uma família) das empresas indicadas como as melhores para se trabalhar.

Para Bauman (2009: 17) “Na pista que leva à felicidade, não existe linha de chegada. Os pretensos meios se transformam em fins [...]: o único consolo disponível em relação ao caráter esquivo do sonhado e ambicionado ‘estado de felicidade’ é permanecer no curso”. Para o autor, “enquanto se está na corrida, sem cair exausto nem receber um cartão vermelho, a esperança de uma vitória futura se mantém viva” (Ibid.). O sonho da felicidade assim, vai sendo (re)construído pelos (nos) discursos publicitários e organizacionais como possibilidade concreta do estar naquele lugar, naquela empresa, no convite para ser feliz, pois acima de tudo é preciso ser feliz.

Seja com foco no funcionário/empregado (como no caso das imagens da Elektro e da Gazin), ou no consumidor/cliente (como no caso da Magazine Luiza), acreditamos que os acionamentos propostos tenham uma finalidade estratégica, servindo como forma de instrumentalização do sensível. Para Castro (2013), mais do que produtos e serviços “consomem-se estilos de vida, formas de sociabilidade e modos de ser” também no mundo empresarial, o que resulta na construção de uma retórica corporativa que utiliza a seu favor questões presentes na contemporaneidade – como no caso deste estudo, o discurso da felicidade. No entanto, essa mobilização

<sup>11</sup> Um novo ranking foi divulgado em maio de 2019, no qual apenas a Magazine Luiza permaneceu como uma das melhores empresas para se trabalhar, de acordo com o *Great Place To Work*.

afetiva não é uma imposição unilateral que parte das organizações. Muitas vezes, o que elas buscam é criar um quadro de significados comuns para partilha de sentidos.

As imagens selecionadas evidenciam algumas perspectivas possíveis do “uso” da felicidade como estratégia de marketing nos discursos organizacionais, com a finalidade de produção de estímulos favoráveis à organização. Ao mesmo tempo, podemos considerar que há elementos incorporados a esses discursos relacionados à ideia de dialogicidade (MORIN, 2015), envolvendo as emoções, que são simultaneamente organizadoras/organizadas, produtoras/produzidas, criadoras/criação nos diversos discursos. Nesse sentido, observamos que em duas, das três imagens, pessoas estão sorrindo, evidenciando uma relação “feliz” com (e na) empresa. Para Birman (2010), a felicidade teria passado à categoria de “mandato”, como algo imperativo, portanto, sem que se tenha livre escolha a respeito. Mas isso não é de crédito exclusivo das organizações, como explica Morin (2011: 108) ao afirmar que existe uma “ruptura com a ideia linear de causa/efeito, de produto/produtor [...] uma vez que tudo o que é produzido volta sobre o que produziu num ciclo [...] autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor”. Ou seja, os discursos produzidos pelas organizações (inclusive o da felicidade) são causa e efeito, ao mesmo tempo, dos discursos produzidos socialmente.

Os movimentos reflexivos a que nos propusemos neste artigo nos remetem a um dos aforismos-chave mencionados por Maturana e Varela (2001: 31) em *Árvore do Conhecimento*: “Todo o fazer é um conhecer e todo o conhecer é um fazer”. Há, portanto, muito ainda a conhecer sobre a (in)felicidade.

## Referências

ANDRADE, M. F. M. *Opodereconômico da felicidade organizacional*. 2013. Dissertação (Mestrado em Gestão) – Universidade Portucalense, Porto. Disponível em: <https://bit.ly/2oyiFZI>. Acesso em: 20 set. 2017.

BAUMAN, Z. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BIRMAN, J. Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade. In: FREIRE FILHO, J. (org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 27-47.

CASTRO, G. G. S. Entretenimento, subjetividade e consumo nas redes digitais: mobilização afetiva como estratégia de negócios. In: BARBOSA, M.; MORAIS, O. J. de. *Comunicação em tempos de redes sociais: afetos, emoções, subjetividades*. São Paulo: Intercom, 2013. p. 177-195.

DAMÁSIO, A. *A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Temas e Debates, 2017.

FREIRE FILHO, J. A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo “pessoas cronicamente felizes”. In: FREIRE FILHO, J. (org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010a. p. 49-82.

FREIRE FILHO, J. Fazendo pessoas felizes: o poder moral dos relatos midiáticos. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010b, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2plrO8h>. Acesso em: 8 mar. 2018.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GOUVEIA, T. M. A.; TAVARES, F. O imperativo das emoções positivas na comunicação das empresas na internet. *Esferas*, Brasília, n. 5, 2014, p. 115-125. Disponível em: <https://bit.ly/2n0V7wj>. Acesso em: 25 set. 2018.

HAN, B.-C. *Psicopolítica: neoliberalismo e novas técnicas de poder*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

HAN, B.-C. *Psicopolítica: neoliberalismo e novas técnicas de poder*. Tradução: Maurício Liesen. Belo Horizonte: Áyiné, 2018.

HELLIWELL, J. F.; LAYARD, R.; SACHS, J. D. *World Happiness Report 2018*. Nova York: United Nations, 2018.

ILLOUZ, E. La ética comunicativa como espíritu de la empresa. In: ILLOUZ, E. *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz, 2007. p. 47-62.

LIMA, F.; OLIVEIRA, I. L., O discurso e a construção do sentido no contexto organizacional midiaticado. In: MARCHIORI, M. (org.). *Contexto organizacional midiaticado*. São Caetano do Sul: Difusão; Rio de Janeiro: Editora Senac-RJ, 2014. (Coleção faces da cultura e da comunicação organizacional, v. 8).

MATURANA, H. R. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MORIN, E. *Amor, poesia, sabedoria*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. 3. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.

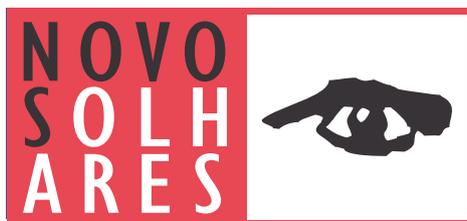
MORIN, E. *O Método 1: a natureza da natureza*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MORIN, E. *O Método 3: o conhecimento do conhecimento*. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SCHNEIDER, E. Dia Internacional da Felicidade é celebrado neste 20 de março. *ONU News* Genebra, 20 mar. 2018. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2018/03/1615052>. Acesso em: 5 mar. 2019.

SCROFERNEKER, C. M. A. et al. As organizações brasileiras e a (re)significação das ouvidorias virtuais: as interações no Facebook. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40., 2017, Curitiba. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2VwbNso>. Acesso em: 5 mar. 2019.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.



Volume 8 - Número 2

2º SEMESTRE DE 2019

**IDENTIDADES E SUBJETIVIDADES: LEGITIMIDADE SOCIAL E VISIBILIDADE PÚBLICA EM COLETIVOS DE COMUNICAÇÃO DE MULHERES**

ROSANA DE LIMA SOARES

**SERIAM AS *FAKE NEWS* MAIS EFICAZES PARA CAMPANHAS DE DIREITA?**

EUGÊNIO BUCCI

**AS ASSIMETRIAS DE GÊNERO NO MERCADO DE TRABALHO EM JORNALISMO: UM ESTUDO SOBRE A PARTICIPAÇÃO FEMININA EM REDAÇÕES DO AMAPÁ**

AULA MELANI ROCHA  
ABINOAN SANTIAGO DOS SANTOS

**FRANZ KAFKA NO CINEMA ANIMADO: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO JAPONESA E DO CONTO *UM MÉDICO RURAL***

LUÍSA RIZZATTI  
CIDA GOLIN

**MEMÓRIAS E ENLACES: ARTICULAÇÕES ENTRE DITADURA E FAMÍLIA NO CINEMA ARGENTINO**

SANDRA FISCHER  
ALINE VAZ

**ADOLESCENTES E O LIVRO: INTERNET COMO MEDIADORA DE NOVAS PRÁTICAS DE LEITURA**

MARINA MACHIAVELLI  
LILIANE DUTRA BRIGNOL

**CORPO, PERCEÇÃO E VALOR NO PENSAMENTO CURATORIAL CONTEMPORÂNEO**

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR

**O PROCESSO COMO OBRA: DE ANTON TCHEKHOV A ENRIQUE DIAZ E EDUARDO COUTINHO, CAMINHOS PARA *MOSCOU***

LUCAS MARTINS NÉIA

**MIDIATIZAÇÃO E PLATAFORMIZAÇÃO: APROXIMAÇÕES**

ANDRÉ GOES MINTZ

**AUTOMATISMO FOTOGRÁFICO E RETORNO AO MANUAL: MODOS DE EXISTÊNCIA E PRÁTICA DE FOTOGRAFIA ATRAVÉS DO *SMARTPHONE***

LEONARDO PASTOR

**O DISCURSO DA FELICIDADE NO CONTEXTO DAS ORGANIZAÇÕES: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS**

LUCIANA BUKSZTEJN GOMES  
CLEUSA MARIA ANDRADE SCROFERNEKER  
LUCIANA BUKSZTEJN GOMES  
FRANCIELLE BENETT FALAVIGNA

ISSN: 2238-7714

apoio:



realização:

