

MATRIZes

ISSN 1982-8160

DOSSIÊ:

*Novas Perspectivas em
Teorias da Comunicação*

John B. Thompson

Marcio Serelle

Carlos A. Scolari

Florence Dravet

Luíza Alvim

ENTREVISTA:

Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Sumário

- 3** EDITORIAL
A Inteligência Artificial, a inteligência humana e a pesquisa em comunicação
MARIA IGNES CARLOS MAGNO
RICHARD ROMANCINI

DOSSIÊ

- 11** **O futuro dos livros**
JOHN B. THOMPSON
- 21** **A adaptação como ficção expandida na série contemporânea**
MARCIO SERELLE
- 37** **Nos estudos de mídia(tização), adoramos metáforas**
CARLOS A. SCOLARI
- 57** **Imaginário do aborto e comunicação medial**
FLORENCE DRAVET
- 77** **Cinema Novo e música de vanguarda do século XX**
LUÍZA ALVIM

ENTREVISTA

- 103** **Maria Immacolata Vassallo de Lopes e os 30 anos do Centro de Estudos de Telenovela da USP: uma jornada narrada pela teleficção**
MARCEL ANTONIO VERRUMO
LOURDES ANA PEREIRA SILVA
RENATA PINHEIRO LOYOLA

EM PAUTA NAS PESQUISAS DE COMUNICAÇÃO

- 115** **Notas sobre o papel do som imersivo no cinema contemporâneo**
RODRIGO CARREIRO
- 141** **Desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação: o teto de vidro no quintal**
MILENA FREIRE DE OLIVEIRA-CRUZ
LAURA WOTTRICH

- 165 **Teorizar com a *Grounded Theory*:
um caminho metodológico
para as pesquisas em comunicação**
FRANCISCO LEITE
- 193 **Lógicas da propagação da informação e da desinformação
no contexto da pandemia de covid-19: abordagem semiótica**
CONRADO MOREIRA MENDES
GEANE CARVALHO ALZAMORA
- 223 **Disputas e impasses nas representações midiáticas
da skatista Rayssa Leal**
CLAUDIA DA SILVA PEREIRA
- 251 **Memórias, metáforas e imaginação
em narrativas orais de história de vida**
BARBARA HELLER
TERESA CRISTINA DA COSTA NEVES
PRISCILA FERREIRA PERAZZO
ANA PAULA GOULART
- 269 **Da estatística aos dados: ordenamentos da vida em cidades**
ADRIANA LIMA DE OLIVEIRA
LUCAS DE VASCONCELOS TEIXEIRA
TÂNIA MÁRCIA CEZAR HOFF
- RESENHAS 291 **A comunicação e as teorias narrativas**
LARISSA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

A Inteligência Artificial, a inteligência humana e a pesquisa em comunicação

A revolução digital teve um grande impacto nos formatos e suportes da mídia. Antes do surgimento da internet e dos dispositivos eletrônicos, a maioria das informações e conteúdos eram transmitidos através de mídias tradicionais, como jornais, revistas, rádio e televisão. No entanto, com a popularização da internet e dos dispositivos móveis, novos formatos e suportes de mídia surgiram, transformando a maneira como as pessoas consomem informações e entretenimento.

Uma das maiores mudanças foi a transição do formato físico para o formato digital. Jornais e revistas agora têm versões on-line, que podem ser acessadas através de computadores, tablets e smartphones. Isso permitiu que esses veículos de comunicação alcançassem um público maior e mais diverso, além de permitir que as notícias e conteúdos sejam atualizados em tempo real. ...

Em resumo, a revolução digital mudou significativamente os formatos e suportes da mídia, permitindo que as pessoas consumam informações e entretenimento de maneiras novas e diferentes. Isso tem mudado a forma como as empresas e os indivíduos se comunicam, se conectam e se relacionam.

OS TRÊS PARÁGRAFOS que introduzem este **Editorial** são o que o programa de Inteligência Artificial (IA) ChatGPT retorna quando se solicita que ele “Disserte sobre alterações nos formatos e suportes da mídia devido à revolução digital”. Esses fragmentos são convenientes para esse início da edição de **MATRIZES**, por dois motivos.

Em primeiro lugar, por sugerirem, provocativamente, questões com que o mundo acadêmico e a publicação científica deverão se defrontar nos

¹No original: “in a variety of tasks, including data analysis, literature reviews, and even writing research papers”. Esta e demais traduções, dos autores.

próximos anos, entre elas: a IA poderá ser coautora de texto científico – algo admitido e já praticado por alguns (Curtis & ChatGPT, 2023), mas negado ou criticado por outros (Holden Thorp, 2023; Stokel-Walker, 2023)? Poderá atuar como uma espécie de assistente de pesquisa “em uma variedade de tarefas, incluindo análise de dados, revisões de literatura, e até mesmo a redação de artigos de pesquisa”¹ (Marchandot et al., 2023, para. 2)? Poderá auxiliar editores científicos, em atividades de revisão e tratamento textual, na elaboração de melhores metadados para os trabalhos publicados, favorecendo a disseminação das pesquisas (Lund et al. 2023) ou mesmo nas avaliações de artigos e decisões sobre o que editar (van Dis et al., 2023)?

Ao lado de questões controversas ou promissoras relacionadas à Inteligência Artificial na ciência, na editoração e na educação acadêmicas, há pontos claramente problemáticos e negativos, como os possíveis prejuízos à transparência científica (“Tools Such”, 2013), o enviesamento dessa atividade (van Dis et al., 2023) e o modo inaccurado como os *chatbots* atuais referenciam fontes (Chen, 2023). Além disso, essa tecnologia pode ser utilizada em más condutas, como o plágio – tema de preocupação dos educadores, em particular (de Vries, 2023), pois isso afetará a formação dos estudantes e novos investigadores. Isso poderá, inclusive, envolver alterações curriculares, dada a necessidade que parece se impor de um “letramento em IA” (Anders, 2023).

Observa-se, assim, que a Inteligência Artificial terá, na sociedade em geral e na ciência em particular, impactos significativos. No momento, as transformações sociais advindas de tecnologias desse tipo são apenas vislumbradas. Por isso, elas colocam uma série de questões de pesquisa, como notam Quintans-Júnior e colegas (2023) e van Dis e colegas (2023), entre outras: quem seria responsável por regulamentar o uso de *chatbots* na ciência, como isso seria feito e com quais critérios; de que modo essa ação poderia favorecer a equidade na pesquisa, evitando riscos de acentuar desigualdades, bem como se relacionar com princípios da ciência aberta? Questões como essas poderão conformar novas linhas de pesquisa.

Interessa aqui destacar que os estudos da comunicação poderão dar uma contribuição relevante a esse esforço científico. Na verdade, a Inteligência Artificial e a humana não devem ser vistas como independentes, pois a primeira é produto da segunda, de modo que uma afirmação constante da teoria e da investigação em comunicação ganha relevo: o sentido social dos produtos culturais se elabora a partir de usos e apropriações – em determinado contexto de mediações –, nem sempre previsíveis. Compreender e dar direcionamento ético e humanista às práticas e à pesquisa que envolve a IA exigirá reflexão e investigação. **MATRIZes**,

que já teve a satisfação de colaborar com a discussão do tema, por meio de artigo de Pierre Lévy (2022) publicado no ano passado, espera continuar a receber e publicar estudos que aprofundem o entendimento do assunto.

Ao mesmo tempo, a IA não é uma panaceia, pois, como observam Quintans-Júnior e colegas (2023, para. 2), “seus recursos são valiosos na ciência, mas não podem substituir o pensamento crítico e reflexivo do pesquisador, ou sua capacidade de interpretar os resultados O ChatGPT se apoia em conteúdo pré-existente e carece das capacidades analíticas dos humanos”². A partir desse mote, é possível concluir o primeiro ponto a respeito das observações feitas pela IA que iniciam este **Editorial**, notando que o texto gerado, embora não incorreto ou desprovido de sentido, é até certo ponto banal, sem novidade. Esse parece ser, no momento, o limite desse tipo de tecnologia na criação intelectual mais rigorosa.

Ao contrário, e assim vamos ao segundo aspecto sobre essa citação, o texto que inicia este número da revista, **O Futuro dos Livros**, de John B. Thompson, tem como pano de fundo um questionamento parecido com o que foi feito ao ChatGPT. Entretanto, um pesquisador que utiliza a inteligência humana, a sagacidade teórica e metodológica do pesquisador maturo alcança, evidentemente, melhores resultados: novos conhecimentos, saberes inovadores, até mesmo contraintuitivos. Desse modo, os dados e discussões do autor evidenciam que, apesar do potencial disruptivo da revolução digital, a indústria editorial de livros tem se saído notavelmente bem, incluindo o setor dos “antiquados” livros impressos.

A seção **Dossiê** deste número tem continuidade com o artigo **A Adaptação como Ficção Expandida na Série Contemporânea**, de Marcio Serelle, que discute como a ficção seriada contemporânea realiza adaptações que apresentam características novas, que a aproximam da sensibilidade e da condição de recepção contemporâneas. Depois, em **Nos Estudos de Midia(tização), Adoramos Metáforas**, Carlos A. Scolari aborda as metáforas e modelos utilizados na longa história dos estudos da comunicação massiva, discorrendo sobre os riscos e benefícios dos argumentos metafóricos, num tipo de reflexão também afeita à criatividade e reflexividade inovadora e humana.

Abordando uma questão social candente, o texto seguinte da seção, **Imaginário do Aborto e Comunicação Medial**, de Florence Dravet, opta por discutir o tema sob um enfoque diferenciado, ou seja, o aborto como uma experiência estética em que um fluxo de comunicação medial é interrompido, o que permite mostrar como a medialidade ocorre no corpo feminino. Encerrando o **Dossiê** deste número, o artigo **Cinema Novo e Música de Vanguarda do Século XX**, de Luíza Alvim, realiza mapeamento e discussão do uso da música

²No original: “its resources are valuable in science, but they cannot replace the researcher’s critical and reflective thinking, or their ability to interpret results ChatGPT relies on pre-existing content and lacks the analytical capabilities of humans”.

de vanguarda em filmes dos cineastas brasileiros Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Joaquim Pedro de Andrade, apontando o papel da produção fonográfica da época para a escolha desse tipo de som.

Maria Immacolata Vassallo de Lopes e os 30 anos do Centro de Estudos de Telenovela da USP: Uma Jornada Narrada pela Teleficção é o título da **Entrevista** realizada por Marcel Antonio Verrumo, Lourdes Ana Pereira Silva e Renata Pinheiro Loyola. Nela, a pesquisadora relembra a trajetória da criação do primeiro centro de estudos de telenovela do Brasil, o CPTV, em 1992, discorrendo sobre os percalços e conquistas relacionados à constituição de acervo e pesquisa do tema. Ela rememora, ainda, o entrelaçamento entre sua história pessoal, marcada pelo forte interesse no objeto, e acadêmica, como pesquisadora que tem procurado investigar e teorizar o assunto ao longo de décadas.

A seção **Em Pauta** abre com o artigo **Notas Sobre o Papel do Som Imersivo no Cinema Contemporâneo** de Rodrigo Carrero, que realiza uma revisão conceitual da ideia de *imersão no cinema*, descrevendo e discutindo algumas das principais ferramentas estilísticas utilizadas por *sound designers* para construir ou reforçar o senso de imersão sensorial por meio do som. Em seguida, Milena Freire de Oliveira-Cruz e Laura Wottrich, no artigo **Desigualdades de Gênero no Subcampo Científico da Comunicação: O Teto de Vidro no Quintala**, partindo de um mapeamento de Programas de Pós-graduação em Comunicação, Bolsas de Produtividade em Pesquisa, entidades e periódicos científicos, abordam as desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação no Brasil, sugerindo a existência do *teto de vidro*, também identificada em outros campos do conhecimento. Em **Teorizar com a Grounded Theory: Um Caminho Metodológico para as Pesquisas em Comunicação**, Francisco Leite discute as diretrizes metodológicas da *grounded theory*, ressaltando o potencial que ela oferece para a edificação de pesquisas em comunicação.

No textos seguintes, Conrado Moreira Mendes e Geane Carvalho Alzamora, no artigo **Lógicas da Propagação da Informação e da Desinformação no Contexto da Pandemia de Covid-19: Abordagem Semiótica**, apresentam os resultados de uma pesquisa sobre as dinâmicas de propagação e construção de sentido de textos no contexto da pandemia de covid-19, enquanto Cláudia da Silva Pereira, em **Disputas e Impasses nas Representações Midiáticas da Skatista Rayssa Leal**, efetua uma Análise Interpretativa de Conteúdo de matérias jornalísticas sobre a skatista Rayssa Leal antes, durante e depois das Olimpíadas, discutindo o processo de subjetivação que se estabelece por meio das representações.

Histórias de vida, memórias, subjetividades e imaginação são aspectos tratados no trabalho seguinte da seção: **Memórias, Metáforas e Imaginação em Narrativas Oraís de Histórias de Vida**, assinado por Barbara Heller,

Teresa Cristina da Costa Neves, Priscila Ferreira Perazzo e Ana Paula Goulart. No artigo, as autoras discutem o caráter imaginativo de narrativas de histórias de vida, articulando revisão teórica e estudo de caso, considerando as imagens mentais como mídias veiculadoras de memórias. Já as questões que envolvem as cidades, o consumo, os modos de vida fazem parte do artigo **Da Estatística aos Dados: Ordenamentos da Vida em Cidades**, de Adriana Lima de Oliveira, Lucas de Vasconcelos Teixeira e Tânia Márcia Cesar Holf, que abordam as transformações dos ordenamentos do consumo a partir das mudanças ocorridas na passagem da cidade moderna para a pós-moderna.

A seção **Resenha** que encerra esta edição de **MATRIZES**, traz o texto **A Comunicação e as Teorias Narrativas**, de Larissa Conceição dos Santos, no qual a autora apresenta o livro *Diccionario de Teorías Narrativas 2: Narratología, Cine, Videojuegos, Medios*, editado e organizado pelo espanhol Lorenzo Vilches Manterola, cujos verbetes trazem à luz não apenas conceitos fundamentais das Teorias Narrativas contemporâneas, mas também aplicações e metodologias que indicam diálogo com os estudos de comunicação.

Encerramos esse **Editorial** desejando que um leitor humano aprecie a edição e que utilize sua inteligência específica, capaz de gerar novas reflexões e conhecimentos. ■

*Maria Ines Carlos Magno
Richard Romancini*

REFERÊNCIAS

- Anders, B. A. (2023). Is using ChatGPT cheating, plagiarism, both, neither, or forward thinking? *Patterns*, 4(3), 100694. <https://doi.org/10.1016/j.patter.2023.100694>
- Chen, T.-J. (2023). ChatGPT and other artificial intelligence applications speed up scientific writing. *Journal of the Chinese Medical Association*, 86(4), 351-353. <https://doi.org/10.1097/JCMA.0000000000000900>
- Curtis, N., & ChatGPT. (2023). To ChatGPT or not to ChatGPT? The impact of Artificial Intelligence on academic publishing. *The Pediatric Infectious Disease Journal*, 42(4), 275. <http://doi.org/10.1097/INF.00000000000003852>
- de Vries, W. (2023). Como (no) combatir el fraude académico: Lecciones internacionales. *Revista Mexicana de Investigacion Educativa*, 28(97), 637-650. <https://bit.ly/3KOn01x>
- Holden Thorp, H. (2023). ChatGPT is fun, but not an author. *Science*, 6630(379), 313. <https://doi.org/10.1126/science.adg7879>
- Lévy, P. (2022). IEML: rumo a uma mudança de paradigma na Inteligência Artificial. *MATRIZES*, 16(1), 11-34. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p11-34>

E

- Lund, B. D., Wang, T., Mannuru, N. R., Nie, B., Shimray, S., & Wang, Z. (2023). ChatGPT and a new academic reality: Artificial Intelligence-written research papers and the ethics of the large language models in scholarly publishing. *Journal of Association for Information Science and Technology*, 74, 570-581. <https://doi.org/10.1002/asi.24750>
- Marchandot, B., Matsushita, K., Carmona, A., Trimaille, A., & Morel, O. (2023). ChatGPT: The next frontier in academic writing for cardiologists or a pandora's box of ethical dilemmas. *European Heart Journal Open*, 3(2), oead007. <https://doi.org/10.1093/ehjopen/oead007>
- Quintans-Júnior, L. J., Gurgel, R. Q., Araújo, A. A. de S., Correia, D., & Martins-Filho, P. R. (2023). ChatGPT: The new panacea of the academic world. *Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical*, 56, e0060-2023. <https://doi.org/10.1590/0037-8682-0060-2023>
- Stokel-Walker, C. (2023). ChatGPT listed as author on research papers: Many scientists disapprove. *Nature*, 613, 620-621. <https://doi.org/10.1038/d41586-023-00107-z>
- Tools such as ChatGPT threaten transparent science; here are our ground rules for their use [editorial]. (2013). *Nature*, 613(7945), 612. <https://doi.org/10.1038/d41586-023-00191-1>
- van Dis, E. A. M., Bollen, J., van Rooij, R., Zuidema, W. & Bocktin, C. L. (2023). ChatGPT: Five priorities for research. *Nature*, 614(7947), 224-226. <https://doi.org/10.1038/d41586-023-00288-7>

DOSIÊ

Novas Perspectivas em Teorias da Comunicação



O futuro dos livros

The future of books

■ JOHN B. THOMPSON^a

Universidade de Cambridge, Cambridge, Inglaterra.

RESUMO

A revolução digital teve, e continua tendo, um impacto dramático em muitos setores da mídia e indústria criativa, mas qual é seu impacto na nossa mais antiga indústria midiática – o mercado editorial? No início dos anos 2000, muitos observadores ponderaram que o livro impresso seria eclipsado por livros eletrônicos e outras formas de entrega de conteúdo digital, assim como o vinil fora substituído pelo *download* digital e serviços de *streaming*. Thompson, no entanto, mostra que o livro impresso provou ser mais resiliente do que muitos comentaristas assumiram, argumentando que as consequências mais importantes da revolução digital para o mercado editorial devem ser buscadas alhures.

Palavras-chave: Livros, editoração, revolução digital, livro digital, Amazon

^a John B. Thompson é Professor Emérito de Sociologia na University of Cambridge e Membro Emérito do Jesus College. O material para este artigo foi retirado de seu livro *Book Wars: The Digital Revolution in Publishing* (Cambridge: Polity, 2021).

ABSTRACT

The digital revolution has had, and continues to have, a dramatic impact on many sectors of the media and creative industries, but what impact has it had on the oldest of our media industries – the book publishing industry? In the early 2000s, many observers thought it likely that the print-on-paper book would be eclipsed by ebooks and other forms of digital content delivery, just as the vinyl LP was displaced by digital downloads and streaming services. However, Thompson shows that the print-on-paper book has proven to be much more resilient than many commentators assumed, and he argues that the most important consequences of the digital revolution for the book publishing industry lay elsewhere.

Keywords: Books, publishing, digital revolution, ebooks, Amazon

D

O futuro dos livros

NESTA ERA DE *smartphones*, *tablets*, videoconferências e da internet, temos plena consciência de que muitos dos meios de comunicação tradicionais, outrora tidos como certos, têm estado sob crescente pressão de novas formas de comunicação e novos padrões de uso da mídia. Muitos jornais foram forçados a fechar as portas, e aqueles que sobreviveram tiveram que reduzir o tamanho de seu jornal impresso e demitir alguns de seus funcionários, já que a combinação de circulação reduzida e perda de receita publicitária levou a um sangramento do seu valor na indústria. Da mesma forma, a indústria da música foi virada de cabeça para baixo na década de 1990 e início dos anos 2000, quando CDs e discos de vinil foram rapidamente ofuscados por downloads digitais e serviços de *streaming* como o Spotify. À medida que essas mudanças se firmaram, a indústria da música experimentou um colapso dramático de sua receita na primeira década do século XXI, com a queda de mais da metade do faturamento total das vendas de música gravada nos EUA. O disco de vinil fez um retorno modesto nos últimos anos, mas agora representa apenas uma pequena fração do faturamento total da indústria da música.

Não há dúvida de que a revolução digital teve, e continua a ter, um impacto dramático em muitos setores da mídia e das indústrias criativas, mas que impacto ela teve na mais antiga de nossas indústrias de mídia – a indústria editorial de livros? O livro impresso existe há mais de cinco séculos, desde que Johann Gutenberg começou a experimentar com uma prensa de tipos móveis, por volta de 1440. Desde então, os livros passaram a desempenhar um papel fundamental na criação, acumulação e transmissão de conhecimento, especialmente nas ciências humanas e sociais, e enriqueceram nossas vidas sociais, culturais e políticas de inúmeras maneiras. Apesar das muitas mudanças nas formas como os livros são impressos e vendidos desde que o mercado do livro surgiu pela primeira vez na Europa do século XV, o seu formato básico permaneceu praticamente inalterado: persistiu ao longo dos séculos como um objeto físico no qual a tinta é impressa em papel e as páginas são unidas para formar o livro. Mas, seria ainda esse o caso na era digital? Será que o livro impresso sofrerá o mesmo destino dos discos de vinil? Afinal, o conteúdo textual dos livros é tão facilmente digitalizado quanto a música, e o livro físico pode perder espaço para formas mais baratas e eficientes de entregar o conteúdo. E, se isso acontecer, o que significaria para nossa cultura e para nossas práticas de produção e troca de conhecimento?

Como sociólogo que trabalha em organizações de mídia, essas são questões que me interessavam desde o início dos anos 2000, quando comecei a trabalhar nas estruturas em transformação da indústria editorial de livros. No início dos anos 2000, muitas das pessoas que trabalhavam na indústria editorial de livros olhavam ansiosamente para o que estava acontecendo na indústria da

música e questionavam se a mesma coisa aconteceria com elas: seria a música um anúncio do futuro dos livros? Seus medos começaram a se materializar em novembro de 2007, quando a Amazon lançou o Kindle. O Kindle não foi de forma alguma o primeiro dispositivo de leitura digital – havia muitos antes disso. Mas o Kindle estava em um patamar diferente. Não só foi um dispositivo de leitura excepcionalmente bem projetado, com tecnologia de e-ink (em vez de telas retroiluminadas) e conectividade 3G sem fio para que os leitores pudessem baixar ebooks diretamente da loja Kindle da Amazon, como também deu aos leitores acesso a uma gama muito maior de ebooks a preços muito atraentes, incluindo muitos *best-sellers* do *New York Times* e outros novos lançamentos a US \$ 9,99. Em 2008, as vendas de e-books decolaram nos EUA e, para muitos, este parecia ser o momento iPod da indústria editorial de livros. O crescimento nas vendas de e-books nos anos imediatamente após a introdução do Kindle foi mais dramático do que qualquer coisa que a indústria editorial de livros tenha visto em sua longa história de 500 anos. Em 2012, os e-books estavam respondendo por cerca de 25% da receita de muitas editoras comerciais nos EUA, e o crescimento parecia estar em um caminho ascendente. Para muitas pessoas que trabalhavam na indústria editorial na época e para muitos observadores externos, parecia que este era o começo do fim para o antiquado livro impresso em papel.

Mas então algo igualmente dramático aconteceu: o crescimento de repente parou. Ninguém esperava isso: para a maioria dos observadores, essa súbita reversão da sorte foi uma surpresa completa. Em 2013 e 2014, as vendas de e-books nos EUA se estabilizaram e depois começaram a diminuir; em 2018, os e-books representavam cerca de 15% do total de vendas comerciais dos EUA – bem abaixo de onde estavam apenas cinco anos antes. O padrão foi bem semelhante no Reino Unido, embora houvesse um intervalo de tempo de um ano ou dois, e os e-books nunca atingiram os mesmos níveis que atingiram nos EUA. Como explicar essa inversão? Por que os e-books não continuaram a crescer e a se desenvolver da mesma forma que os downloads digitais e os serviços de *streaming* na indústria da música, e por que os livros impressos se mostraram mais resilientes do que muitos pensavam e temiam?

Antes de responder a esta pergunta, temos de ver que o quadro não é tão simples como os números que acabei de fornecer podem sugerir. As porcentagens médias escondem uma grande variação na medida em que diferentes tipos de livros mudaram para formatos digitais. Ao olhar mais de perto, vemos que alguns tipos de livros, especialmente ficção de gêneros, como romance, mistério e ficção científica, na verdade migraram bastante para formatos digitais: para muitas dessas categorias, os e-books estavam respondendo por cerca de 40-50% das vendas até 2014, e essa porcentagem não caiu muito desde então.

D

O futuro dos livros

Mas para outras categorias de livros, incluindo muitos de não ficção, como história e biografias, os e-books representaram uma porcentagem muito menor das vendas gerais. E em algumas categorias, como livros infantis, livros de viagens e livros de receitas, os e-books nunca decolaram.

Existem vários fatores que ajudam a explicar por que a transição de livros impressos para ebooks tem sido muito mais limitada e mais errática do que a transição para formatos digitais na indústria da música. Em primeiro lugar, a indústria da música e o mercado do livro lidam com diferentes tipos de bens simbólicos. Na indústria da música, o álbum sempre foi um produto um tanto artificial. Em geral, era uma coleção de músicas diferentes, agrupadas e vendidas como um único álbum, mas do ponto de vista do ouvinte, nem todas essas músicas eram de igual valor. Para os consumidores, não era uma experiência incomum comprar um álbum por conta de uma ou duas músicas que você realmente gostava para depois descobrir que o resto do álbum estava cheio de outras dez ou doze músicas que não faziam nada por você. Uma das grandes inovações da iTunes Store da Apple é que ela desempacotou o álbum e vendia músicas individuais por US\$ 0,99: agora você não era mais obrigado a adquirir as outras dez ou doze músicas que você nunca quis ouvir. Isso era extremamente atraente para os consumidores, que agora podiam construir suas próprias listas de reprodução sem ter que ouvir uma série de músicas indesejadas. Porém, na indústria editorial de livros, a desagregação nunca teria o mesmo tipo de apelo, simplesmente porque a maioria dos livros não são coleções arbitrárias de capítulos, mas sim textos integrados em que um capítulo segue outro em uma sequência estruturada à medida que a narrativa ou o enredo se desenrola. Não faria sentido comprar um capítulo de um romance de Agatha Christie e descartar o resto.

Talvez, o mais importante é que havia mais desvantagens para os leitores de livros na mudança do impresso para o digital do que para os ouvintes de música, na mudança do analógico para o digital. Ouvir discos de vinil requer um tocador específico e dá ao ouvinte muito pouca flexibilidade; Os discos riscam facilmente, eles não podem ser ouvidos em movimento, e você não pode facilmente pular as faixas que você não quer ouvir. Os CDs dão ao ouvinte alta fidelidade e maior flexibilidade e mobilidade, e os downloads digitais dão ao ouvinte ainda mais flexibilidade e mobilidade, além de permitir que o álbum seja desagregado para que as músicas possam ser compradas à parte ou ouvidas através de um serviço de *streaming* como o Spotify – em suma, a transição para a música digital trouxe muitas vantagens para o ouvinte com pouquíssimas desvantagens. No caso dos livros, no entanto, a situação era muito menos clara. A leitura de textos de formato longo em uma tela, sem dúvida, trouxe algumas vantagens – os livros podem

ser comprados facilmente e baixados rapidamente, o preço é geralmente menor, o tamanho das letras pode ser ajustado para se adequar ao leitor, muitos livros podem ser transportados em um único dispositivo, etc. Mas, também trouxe algumas desvantagens para muitos leitores, sendo a mais significativa delas o fato de que a experiência de ler textos longos em uma tela não é tão boa quanto a experiência de lê-los na página impressa. Essa desvantagem pode ter sido menos pronunciada para os leitores de romance comercial, mas para muitos leitores de romance literário e de não ficção – e especialmente de livros que exigiam muita concentração, livros que eram ilustrados e livros que são usados como obras de referência – havia vantagens claras em ler na página impressa em vez de uma tela: é mais fácil para os olhos, é mais fácil mover-se para frente e para trás no texto ou mergulhar em um determinado lugar por uma determinada razão, e há um certo prazer – tátil e estético – envolvido na leitura de um livro impresso que é bem projetado e bem produzido. É claro que algumas dessas vantagens visíveis podem estar enraizadas no costume e no hábito: indivíduos acostumados a ler livros de uma certa maneira podem achar difícil mudar, e as novas gerações podem estar menos presas aos costumes e práticas daqueles que cresceram com o livro impresso. Mas também é provável que a notável resiliência do livro impresso decorra em parte pelas vantagens e benefícios muito reais que derivam da leitura em livros impressos. O livro impresso é um excelente dispositivo de leitura que permite uma experiência de alta qualidade – melhor, aos olhos de muitos, do que a experiência de ler texto de formato longo em uma tela – e um objeto cultural esteticamente agradável que é valorizado por si só, como algo a ser manuseado, admirado e apreciado. Qualquer que fosse o valor que o disco de vinil tivesse (sem dúvida, também tem um valor estético, com o design da capa se tornando uma forma de arte em si), o saldo de vantagens e desvantagens no caso da música pesou muito a favor da transição para o digital; ao passo que, no caso dos livros, os prós e contras eram muito mais equilibrados e, para alguns tipos de livros, pesavam a favor da impressão.

Há um fator relacionado que é relevante aqui: o que eu chamo de “valor de posse” dos livros. O que quero dizer com isso é que alguns livros são objetos que um indivíduo quer não apenas para ler, mas também para ter, colocar em sua prateleira ou em sua estante, para que possa retornar em um momento posterior no tempo, compartilhar com os outros, talvez presentear, ou até exibir em sua sala de estar ou estudo como um signifiante, um objeto simbólico representativo do gosto e dos valores de seu dono (ou representativo do que os donos gostariam que os outros pensassem que são seus gostos e valores). Como objetos culturais que têm certos traços estéticos valorizados – uma bela capa, um interior bem projetado, uma materialidade sensual – os livros impressos são valorizados tanto

D

O futuro dos livros

por seu conteúdo quanto pela forma material através do qual esse conteúdo é transmitido. Os e-books carecem desses traços estéticos e dos direitos de propriedade que fazem parte do valor de posse do livro impresso. Quando compramos um livro impresso, podemos fazer com ele o que quisermos (ler, exibir, compartilhar, doar, até mesmo revender), enquanto quando compramos um e-book, o licenciamos e as condições de licenciamento normalmente restringem o que podemos fazer com o conteúdo (por exemplo, o número limitado de dispositivos para acessar, não permite compartilhamento, etc.). Assim, possuir um livro como um objeto físico tem benefícios e vantagens reais. A música também tem valor de posse, mas de uma maneira diferente. Os indivíduos têm suas coleções musicais, seja na forma de sua biblioteca do iTunes ou de suas coleções de CDs ou discos de vinil, mas CDs e LPs não são exibidos da mesma maneira que os livros, e música pode ser facilmente compartilhada ou dada como presentes em formatos digitais (por exemplo, como CDs). Além disso, à medida que os serviços de *streaming* de música como Spotify e Apple Music se tornam mais populares, ter o acesso pode, para muitos ouvintes, estar se tornando mais importante do que a posse: possuir música pode valer menos do que ter acesso contínuo sob demanda a ela. O fato de os livros impressos serem objetos culturais que muitas pessoas querem possuir, manter, exibir, compartilhar e dar aos outros – ou seja, eles têm um alto valor de posse – tem, com toda a probabilidade, contribuído para a resiliência do livro impresso.

Esses vários fatores explicam por que os acontecimentos se deram de forma tão diferente na indústria editorial de livros em comparação com a indústria da música, apesar dos medos daqueles na indústria editorial que pensavam que teriam o mesmo destino da indústria da música. Isso deixa claro o porquê de ser tão perigoso e potencialmente enganoso aceitar que o que acontece em um setor da mídia e das indústrias criativas sirva como um guia do que acontecerá em outros. É comum pensar que a mudança tecnológica tem uma certa inevitabilidade sobre ela, e que as novas tecnologias, em virtude de suas características intrínsecas, acabarão prevalecendo, mas isso está longe de ser verdade; a história da tecnologia está repleta de invenções que falharam. A mudança tecnológica sempre fez parte de um contexto social muito mais amplo e complexo, no qual muitos outros fatores estão em jogo, desde os objetivos e interesses dos empresários e organizações até os hábitos e gostos dos consumidores; generalizar de um setor da mídia e das indústrias criativas para outro ignora essa complexidade. Se quisermos entender o impacto das novas tecnologias em uma indústria como a de publicação de livros – e de qualquer indústria, midiática ou não – temos que mergulhar na complexidade dessa indústria e olhar cuidadosamente para as instituições sociais e práticas que são específicas a ela.

Esses fatores também sugerem que a forma como as coisas evoluem na indústria editorial de livros nos próximos anos pode ser bastante diferente da maneira como as coisas têm ido na indústria da música e em outros setores da mídia e indústrias criativas. É claro que prever o futuro é um jogo de azar: o futuro é incognoscível, e simplesmente não sabemos e não temos como saber como as coisas evoluirão nos próximos anos. Mas podemos refletir sobre os padrões dos últimos anos e extrapolar a partir deles, embora mesmo assim devamos reconhecer que essas extrapolações nunca serão mais do que um palpite informado. Com base em padrões recentes, minha opinião é que o futuro da publicação de livros, pelo menos nos próximos anos, não será uma mudança unidirecional do impresso para o digital, mas sim uma economia mista de impresso e digital. O que provavelmente veremos no mundo dos livros é uma *cultura de coexistência entre o impresso e o digital*: os livros na era digital prosperarão em uma cultura híbrida em que a impressão e o digital coexistem lado a lado, em vez de um ofuscar o outro, e as proporções de vendas contabilizadas pelo impresso e pelo digital devem variar de acordo com o tipo de livro. O melhor é considerar o e-book como apenas mais um formato em que o conteúdo dos livros pode ser fixado e entregue aos leitores – não é diferente, a esse respeito, do livro de bolso, que também foi uma inovação radical quando foi introduzido pela primeira vez por Allen Lane, na década de 1930, mesmo que hoje seja tão comum que não pensemos nele como especial ou de qualquer forma incomum. Assim como o livro de bolso, os e-books encontrarão seu lugar na panóplia de formatos disponíveis para editores e outros criadores produzirem livros que o público possa comprar, emprestar ou, de alguma outra maneira, adquirir para ler. Mas, no futuro próximo, é improvável que eles ofusquem o livro impresso, que provavelmente se manterá como o formato preferido de muitos leitores.

Então, será que isso significa que a indústria editorial de livros não foi afetada pela revolução digital que assolou tantos outros setores da mídia e das indústrias criativas? Não, essa não seria uma conclusão correta, mas se quisermos entender como a indústria editorial de livros está sendo transformada pela revolução digital, precisamos procurar em outro lugar. A revolução digital na publicação nunca foi apenas, nem mesmo principalmente, sobre e-books: os e-books atraíram a atenção de jornalistas e outros comentaristas, mas foram apenas um aspecto de uma série muito mais complexa e variada de transformações que vinha interferindo com o mundo editorial – e que continuam a fazê-lo. Dentre essas transformações, três se destacam como particularmente significativas. Primeiro, houve a ascensão da Amazon e a transformação do varejo no mercado de livros. A Amazon é filha da revolução digital – não teria existido sem a digitalização e a internet. Em um período de tempo surpreendentemente

D

O futuro dos livros

curto, a Amazon cresceu de suas origens humildes como uma pequena startup de tecnologia em uma garagem de Seattle para se tornar a organização mais poderosa que o mundo dos livros já conheceu. Hoje, a Amazon é responsável por cerca de 45% de todas as vendas de livros impressos nos EUA e mais de 75% de todas as vendas de e-books, e para muitas editoras, cerca de metade de suas vendas – em alguns casos, até mais – são representadas por um único cliente, a Amazon. Nunca antes, nos 500 anos de história da publicação de livros, houve um varejista com esse tipo de participação de mercado. E com a participação de mercado vem o poder, incluindo o poder de negociar termos favoráveis com fornecedores e de chamar a atenção dos leitores. É difícil extrapolar o que esse desenvolvimento significa: suas consequências são profundas, não apenas para as editoras e para livreiros que se esforçam para competir com a Amazon, mas também para toda a ecologia do mundo editorial, incluindo os meios pelos quais os livros são visíveis para os leitores e são descobertos por eles.

Uma segunda grande mudança foi a explosão da autopublicação. É claro que a autopublicação não é nova: ela pode ser rastreada até as editoras comerciais que surgiram no início e meados do século XX. Mas a nova era de autopublicação que foi inaugurada pela revolução digital é muito diferente das velhas editoras comerciais. A ideia-chave que sustenta essa nova era é a de que os autores que querem autopublicar seu trabalho não devem ter que pagar pelo privilégio, e as organizações que facilitam a autopublicação não devem ganhar dinheiro cobrando taxas aos autores. Pelo contrário, as organizações ou plataformas de autopublicação devem estar lá para ajudar os autores a publicarem seus trabalhos, e essas plataformas pagariam aos autores se e quando seu trabalho for vendido, recebendo uma comissão sobre as vendas para cobrir seus custos. Foi essa ideia simples, mas fundamental, subvertendo a antiga relação entre autor e organização de autopublicação, que sustentou a explosão na autopublicação que ocorreu a partir do início dos anos 2000, começando com organizações pioneiras como Lulu e Smashwords, e continuando com o estabelecimento das plataformas de autopublicação da Amazon, a CreateSpace e Kindle Direct Publishing, além de muitas outras plataformas e serviços. O mundo da autopublicação é agora um mundo enormemente complicado por si só – um universo paralelo que existe ao lado do mundo da publicação tradicional e que cresceu enormemente nos últimos anos. Além do grande volume de autopublicações, o crescimento deste setor alterou as estruturas tradicionais de poder do mundo editorial. Os editores e agentes já estabelecidos, e que há muito atuam como guardiões no mundo editorial – decidindo quais autores e projetos devem ser publicados e em que termos – agora poderiam ser contornados por caminhos inteiramente novos de publicação que foram

abertos pela revolução digital. É claro que publicar um livro é uma coisa, fazer com que as pessoas conheçam e comprem é outra bem diferente, e as editoras tradicionais continuam a ter muito mais influência de marketing e vendas do que a grande maioria dos autores autopublicados. Mas há muitos autores independentes que conseguiram captar quantias significativas de dinheiro com sua escrita, ainda que esses autores comercialmente independentes e bem-sucedidos continuem a representar uma pequena fração do total. Além das recompensas financeiras, o crescimento da autopublicação aumentou muito a gama de opções disponíveis para os escritores, criando um ambiente de publicação mais variado no qual os autores podem ir e voltar entre a publicação tradicional e a autopublicação, dependendo do que desejam alcançar e das opções disponíveis para eles no momento.

A terceira mudança é, em muitos aspectos, a mais fundamental: a revolução digital ampliou o ambiente de informação e comunicação dentro do qual a publicação existia, criando assim a necessidade e a oportunidade para os editores se adaptarem a um mundo novo de rápida mudança de fluxos de informação e comunicação. Durante séculos, as editoras pensaram em si mesmas mais como empresas B2B: elas produziam livros e os vendiam a intermediários da cadeia de fornecimento de livros – varejistas e atacadistas. As editoras não tinham uma relação direta com os leitores e não sabiam muito sobre eles: o trabalho de lidar com os leitores era deixado para os livreiros. Mas esse modelo tradicional do negócio editorial foi radicalmente interrompido pela revolução digital. À medida que a concorrência da Amazon levou a mais e mais fechamentos de livrarias, as editoras perceberam que não podiam mais contar com livrarias físicas para fazer o que os intermediários da cadeia tradicional de fornecimento de livros sempre fizeram: tornar os livros visíveis e disponíveis aos leitores. Eles perceberam que tinham que abandonar o antigo modelo da editora como um negócio focado no livreiro e se tornar mais centrado no leitor: em outras palavras, eles tinham que reorientar seus negócios de tal forma que os leitores não fossem uma reflexão posterior, mas sim o foco central de suas preocupações. E assim como a revolução digital forçou essa mudança sobre os editores, ela também disponibilizou para eles uma variedade de novas ferramentas com as quais eles poderiam construir canais diretos de comunicação com os leitores, e ainda em grande escala. É essa mudança fundamental no auto-entendimento dos editores que provavelmente será uma das consequências mais significativas da revolução digital na publicação, que continuará a se desenrolar nos próximos anos.

Apesar do potencial disruptivo da revolução digital e da turbulência que caracterizou a indústria editorial de livros desde o início do terceiro milênio, a indústria editorial de livros se saiu notavelmente bem – e muito melhor do que

D

O futuro dos livros

muitos outros setores da mídia e das indústrias criativas. o faturamento de livros não entraram em colapso, os livros impressos não desapareceram e até as livrarias físicas começaram a fazer um retorno modesto; contrariamente às previsões de muitos profetas da desgraça, o apocalipse editorial do livro não se concretizou (ou pelo menos ainda não). Os livros, incluindo os antiquados livros impressos, parecem ter um lugar em nossas vidas do qual não serão facilmente desalojados, nem mesmo por uma revolução tecnológica tão radical e de longo alcance quanto a revolução digital. Mas não há motivos para complacência. A revolução digital criou uma organização que agora exerce um poder sem precedentes no campo editorial, enquanto muitas outras organizações sobrevivem com receitas tão pequenas e margens tão finas que uma mera desaceleração na economia, que dirá um grande *lockdown* ou recessão prolongada, poderia empurrá-las para a insolvência. As vendas de e-books podem ter se estabilizado, mas os e-books nunca foram a essência da revolução digital na publicação: eles eram apenas uma manifestação de uma transformação muito mais profunda que estava ocorrendo em nossas sociedades. Graças à revolução digital, as estruturas de informação e comunicação do nosso mundo estão em fluxo. As pessoas estão se comunicando e gastando seu tempo de forma diferente, velhas práticas que funcionavam bem em uma era anterior podem não ser mais tão eficazes neste novo mundo de fluxos digitalizados de informação e comunicação. Em contraste com aqueles que temem que a cultura da tela esteja destruindo nossa capacidade de concentração, suspeito que a leitura de formato longo continuará a desempenhar um papel vital em nossas vidas sociais, políticas e culturais por muitos anos e décadas vindouras: não desistiremos facilmente da rica exploração de mundos imaginários e da análise sustentada de mundos reais que a leitura de formato longo encoraja e torna possível. Mas se os editores continuarão a fazer parte da cadeia de comunicação através da qual a leitura de formato longo ocorre, que tipo de editores eles serão, e que papel eles desempenharão, em última análise, dependerá de quão eficaz e criativos eles serão para se adaptar ao novo ambiente de informação e comunicação que está sendo forjado pela grande revolução tecnológica do nosso tempo. **M**

Artigo recebido em 17 de agosto de 2022 e aprovado em 19 de outubro de 2022.

A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

Adaptation as expanded fiction in contemporary series

MARCIO SERELLE ^a

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte – MG, Brasil

RESUMO

Neste artigo, discuto como a ficção seriada contemporânea levou a adaptação a outro estágio, não mais marcado pela contração da trama ou da psicologia das personagens, mas pela expansão do universo ficcional. Por meio da análise da série *A maldição da mansão Bly*, criada por Mike Flanagan a partir de *A outra volta do parafuso*, de Henry James, busco compreender como a ficção expandida democratiza a população ficcional sem romper o fio da intriga, em diálogo com uma sensibilidade e condição de recepção contemporâneas.

Palavras-Chave: Adaptação, ficção seriada audiovisual, A maldição da mansão Bly, criada por Mike Flanagan

ABSTRACT

In this article, I discuss how contemporary serial fiction has led adaptation to another stage, no longer characterized by plot or characters condensation, but by the expansion of the fictional world. Based on the analysis of the series *The haunting of Bly manor*, created by Mike Flanagan from Henry James' work *The turn of the screw*, I aim at understanding how expanded fiction democratizes the fictional population without breaking the intrigue thread, in dialogue with a contemporary sensibility and reception condition.

Keywords: Adaptation, TV series, The haunting of Bly manor, created by Mike Flanagan

^aProfessor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social "Interações Midiáticas", da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com pós-doutorado na University of Queensland, Austrália. Pesquisador do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6124-5464> E-mail: marcio.serelle@gmail.com

D

A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

“Mas mesmo tendo os outros”, ele retrucou, ainda com as mãos nos bolsos e plantado à minha frente, “eles não contam muito, não é?”

Miles em *A outra volta do parafuso*, de Henry James

NO ENSAIO *L'ADAPTATION ou le cinéma comme Digeste* [A adaptação ou o cinema como digestivo], publicado em 1948, André Bazin refuta a crítica então corrente de que a transposição da literatura para o cinema, por reduzir a complexidade dos romances, resulta sempre em obra rebaixada artisticamente. Bazin, conhecido pela defesa da relação entre o cinema e as outras artes, posiciona-se, neste texto, a favor da adaptação condensada, que, segundo ele, facilita o acesso do público mais amplo à arte literária. Isso pode ocorrer pela simplificação da psicologia das personagens e das ações, mas também “pelo próprio modo de expressão, como se as gorduras estéticas diferentemente emulsificadas fossem mais bem toleradas pelo consumidor¹” (Bazin, 1948, p. 40).

Esse é um ensaio que, lido à luz da teoria contemporânea da adaptação, mostra-se preso a noções imprecisas como essência ou espírito da obra de arte e à retórica da fidelidade, mas possui o mérito de apontar o elitismo daqueles que propõem a hierarquia entre literatura e cinema a partir do esforço cultural como valor. “De nossa parte, não pensamos que a dificuldade de assimilação seja um critério *a priori* de valor cultural²” (Bazin, 1948, p. 40). O texto possui ainda a virtude de, ao romper com o entendimento da obra como artefato necessariamente singular, introduzir o pensamento acerca de universos ficcionais estendidos, compostos por diversas artes.

Isso posto, argumento que a ficção seriada audiovisual contemporânea – ou pelo menos parte dela – leva a adaptação a outra circunstância, não mais marcada pela condensação da narrativa, mas pela expansão dela. Se, por um lado, permanece o imediatismo do audiovisual como meio de expressão, como identificou Bazin (1948), por outro, a poética contemporânea das séries – marcada, como define Jason Mittell (2012, 2015), pela articulação entre o episódico e a serialidade – permite o desenvolvimento das personagens, inventando-lhes histórias de vida que adensam perspectivas e interioridades, e a democratização do protagonismo, em que uma personagem secundária (por vezes apenas mencionada na ficção literária) torna-se digna de capítulo todo seu. O campo dos eventos e das ações também é expandido.

Neste artigo, analisarei *A maldição da mansão Bly* (2020), do *showrunner* estadunidense Mike Flanagan, adaptação de *A outra volta do parafuso*, novela de Henry James, publicada originalmente também de forma seriada em 1898. Embora me detenha nesta série, a intenção é que as reflexões acerca da economia da narrativa contribuam para a compreensão da poética da ficção seriada audiovisual e sua relação com a literatura, manifesta também em obras

¹No original: “[...] mais plutôt par le mode d'expression lui-même, comme si les graisses esthétiques différemment émulsionnées étiraient mieux tolérées par l'esprit du consommateur”. Esta e demais traduções, do autor

²No original: “Nous ne pensons pas pour notre part que la difficulté de l'assimilation soit un critère *a priori* de la valeur culturelle”.

como *O conto da aia*, *A amiga genial*, *Big little lies*, entre outras adaptações de romances ou novelas realizadas nos últimos anos.

Não pretendo, ao investigar essa ficção expandida, propor outra categoria de valor baseada na capilaridade das personagens e das ações. Gostaria de citar aqui Italo Calvino (1990) que, no seu elogio à rapidez na literatura, nas *Seis propostas para o próximo milênio*, ponderou que não pretendia, com isso, negar as virtudes da lentidão. Evidentemente, também a concisão, como contraponto à expansão, possui sua relevância. Narrativas como as de Raymond Carver e Ernest Hemingway operam por supressão e, ao se retraírem, deixam ao leitor todo o peso de um acontecimento não dito³. A estratégia literária de manter a narrativa confinada na primeira pessoa de uma personagem possui seus efeitos específicos, que podem, por exemplo, instaurar ambiguidades em um relato cujo narrador é implicado naquilo que conta, minar a positividade de uma realidade objetiva ou mesmo provocar adesão afetiva.

Um crítico distinguiu, no uso desse recurso em *A outra volta do parafuso*, narrado em primeira pessoa pela *au pair* não nomeada, o traço da experimentação moderna:

A própria percepção, como somos levados a compreender graças à ênfase exclusiva no ponto de vista da governanta, tem um poder persuasivo que termina determinando a ação; e, ao demonstrar a verdade de que uma maneira de ver pode acabar se tornando contagiante, *A outra volta do parafuso* evoca outras narrativas perturbadoras, como “Young Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne (1835), e “A construção” (1924), uma alegoria de Kafka. Trata-se de um experimento caracteristicamente moderno, que mostra quanto a narrativa depende do ponto de vista. (Bromwich, 2011, p. 165).

Se a expansão da trama e o caráter pluripessoal não constituem valores inquestionáveis, os recursos bloqueiam, em relações às séries audiovisuais complexas, o argumento crítico da condensação e da simplificação. O artifício, tratando-se de uma forma industrial e formulaica, herdeira do folhetim do século 19 e de narrativas televisivas do século 20, reside em expandir a população ficcional sem sacrificar o fio da intriga. Interessa-me explorar aqui a poética dessa forma expandida e complexa e como ela se articula a uma sensibilidade e a uma condição de recepção contemporâneas.

Este artigo divide-se em três partes, para além desta introdução e das considerações finais. No primeiro segmento, abordo, na teoria da adaptação, o debate acerca da necessidade pragmática de redução do literário para a transposição fílmica e como o prolongamento narrativo na forma seriada abre possibilidades para extensão e complexificação de universos ficcionais. Início a segunda parte

³Ver sobre isso a “teoria do iceberg” tratada por Ricardo Piglia (2004) em “Teses sobre o conto”. A teoria é elaborada a partir da técnica da omissão de Ernest Hemingway, que suprime o final do conto deixando a forma ainda mais condensada a apontar para o não dito.

com uma paráfrase de *A outra volta do parafuso*, obra que serviu à teorização do gênero fantástico. Em seguida, comento algumas das adaptações fílmicas que mantiveram a focalização e a ambiguidade do texto de Henry James. Na terceira parte, analiso narrativamente a expansão da ficção na série *A maldição da Mansão Bly*, com ênfase em dois aspectos: a democratização da população ficcional, termo que retiro da análise de Jacques Rancière (2017) sobre o romance moderno; e a relação entre essa forma complexa (Mittell, 2012, 2015) e o contexto atual de recepção.

DA FICÇÃO DIGERIDA À EXPANDIDA

A redução das obras literárias é uma das críticas mais recorrentes ao processo da adaptação audiovisual, e parte de uma condição econômica e culturalmente estabelecida de produção e exibição. Na oposição à retórica da fidelidade, Robert Stam (2000) afirma que mesmo a lealdade à trama, um dos elementos considerados comuns entre romance e cinema, seria impossível em nível detalhado, uma vez que, para isso, uma versão em filme de uma obra como *Guerra e Paz* duraria 30 horas. “Virtualmente, todos os cineastas condensam acontecimentos de um romance numa adaptação, nem que seja para se adequar às normas da exibição convencional nos cinemas”⁴ (Stam, 2000, p. 57).

A necessidade pragmática de redução de uma obra literária no processo de adaptação fílmica, notadamente em caso de obras ricas em subtramas e núcleos de personagens, não leva inevitavelmente, de acordo com Bazin, a uma falta. A forma condensada está, antes, segundo ele, afinada com o tempo coevo. Assim como o rádio, que propiciou cultura para todos no conforto do lar, a adaptação “representa um ganho de tempo e uma redução de esforço que são marcas de nossa era [...]”⁵ (Bazin, 1948, p. 35). Para Bazin, a noção de que apenas a obra de arte que demanda esforço intelectual e concentração espiritual é culturalmente válida emana de uma perspectiva burguesa e elitista. Bazin rejeita ainda o pensamento dicotômico que reverencia a literatura em detrimento do cinema que a adapta. A defesa exaltada do romance nesses casos impede, segundo ele, uma relação profícua entre as artes. A adaptação fílmica, de acordo com Bazin, pode promover a literatura, divulgá-la e mesmo contribuir para introduzir um romance complexo a um público não familiarizado com a literatura e que depois pode passar à leitura da obra. Para James Naremore (2000), esse ensaio de Bazin traz argumentos que sustentam a conhecida reivindicação do crítico francês por um cinema impuro e nos permite ver o autor sob outro ângulo, a partir de um pensamento antielitista que bem poderia ter contribuído para os Estudos Culturais na segunda metade do século 20.

Outros dois pontos do ensaio de Bazin merecem atenção. O primeiro diz respeito à relação entre narrativa e estilo. Para Bazin, a narrativa não é o estilo,

⁴No original: “Virtually all filmmakers condense the events of the novels being adapted, if only to conform to the norms of conventional theatrical release”.

⁵No original: “Elle représente un gain de temps et d’efforts qui est le signe même de notre époque [...]”.

pois este está à serviço daquela. O estilo é o corpo, não a alma, “e não podemos excluir o fato de que a alma artística possa se manifestar por meio de outra encarnação”⁶ (Bazin, 1948, p. 37). Personagens desenvolvidas pela força do literário – uma arte criadora de mitos, segundo Bazin – erguem-se dos romances para circular na cultura. “Dom Quixote e Gargântua habitam de forma familiar a consciência de milhões de pessoas que nunca tiveram contato direto ou integral com as obras de Cervantes e Rabelais”⁷ (Bazin, 1948, p. 37). Umberto Eco (2013) constrói argumento semelhante ao supor que algumas personagens adquirem condição flutuante, pois se descolam das partituras que as originaram e passam a integrar a imaginação coletiva, por vezes migrando de texto para texto, o que inclui a adaptação para outros meios. Na perspectiva de Linda Hutcheon (2013), o processo de adaptação, como no caso das espécies, perpetua as narrativas, transformando-as e, ao mesmo tempo, carregando determinada memória cultural.

O segundo aspecto é o de dissolução das noções de autor e de unidade da obra de arte. De acordo com Bazin, a produção cultural caminhava, ao final da primeira metade do século 20, em direção a um reinado da adaptação, em que uma narrativa seria contada, ao mesmo tempo, no teatro, no cinema e na literatura. Essas artes seriam as faces de uma pirâmide, e a obra, um ponto ideal no topo dessa figura, sem que houvesse precedência de um texto sobre o outro. Bazin especula ainda sobre o apagamento das fronteiras da crítica, pois o crítico do futuro deveria ser interdisciplinar, interartes ou, para usarmos expressão mais recente, intermidiático.

Podemos apreender, contudo, pela revisão feita por Hutcheon (2013), que a crítica fundamentada na condensação acerca das adaptações de textos literários para o audiovisual prevaleceu. A questão, inclusive, abre o estudo de Hutcheon por meio de uma das epígrafes do primeiro capítulo – um excerto do romance *Shipwreck*, de Louis Begley. Nesse texto, a personagem de um romancista premiado considera que a escrita de um roteiro baseado em um grande romance é essencialmente um trabalho de simplificação, não só narrativo, mas também intelectual. As reduções são, portanto, da ordem da trama e dos personagens e sua psicologia. Elas implicam, ainda, o sacrifício das palavras e suas conotações, forjadas no estilo de um autor e substituídas pelas imagens – signos que corporificam e determinam (pessoas, cenários e coisas) o que na literatura é deixado à *mise-en-scène* imaginativa do leitor.

Hutcheon (2013) assinala que a condensação de uma trama literária pode, em alguns casos, deixar a narrativa mais potente. Ela cita o filme *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, que amarrou a estrutura difusa do romance picaresco de Thackeray, dando a ela linearidade contundente, e as destilações pelas quais alguns romances *noir* passaram, com a eliminação de redundâncias, o que resultou em tramas mais agudas. No entanto, Hutcheon reconhece que a discussão predominante acerca da simplificação das adaptações se dá em termos de perda em sentidos diversos.

⁶No original: “[...] et il n'est pas exclu que celle-ci puisse se manifester dans une autre incarnation”.

⁷No original: “Don Quichotte et Gargantua habitent familièrement la conscience de millions d'hommes qui n'ont jamais eu de contacts directs ou complets avec l'œuvre de Cervantes et de Rabelais”.

D

A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

⁸No original: “The visible body is our only evidence for the invisible mind”.

⁹Wolfe cita alguns recursos de que cineastas lançam mão para obter algo semelhante ao efeito literário do ponto de vista: *voice-over*, câmera subjetiva e *flashes* de memória. Segundo ele, nenhum deles é bem-sucedido. “Para mim, o que chega mais perto é o uso de apartes para a câmera de Michael Caine no filme *Alfie*; no começo eles são piadinhas, como no filme *Tom Jones*, mas acabam sendo momentos bastante comoventes, estranhamente mais eficientes que os apartes de uma peça de teatro” (Wolfe, 2005, p. 80). Ainda acerca da questão, ver o subcapítulo sobre personagens na obra *Stars*, de Richard Dyer (1998). O autor, que também considera o aspecto o mais dificultoso para a construção fílmica de uma personagem romanesca, comenta artifícios cinematográficos para expressar interioridade; entre eles, o *close-up* e a performance de atores/atrizes que podem sinalizar para a vida interior.

¹⁰Buonanno (2019) refere-se ao *binge-watching*, ato de “maratonar”, em português. Embora reconheça que essa prática não tenha sido inaugurada com a Netflix (há casos de romances vitorianos publicados em um único volume e depois fatiados) nem tampouco seja exclusividade da plataforma, Buonanno assim a rotula por considerar que esse modo de entrega está principalmente relacionado a esse serviço de *streaming*.

Como usualmente se diz sobre as mídias de natureza performática, o cinema, no privilégio da corporeidade, não alcançaria a complexidade da vida interior construída literariamente, com perda das motivações das personagens. “O corpo visível é nossa única evidência para a mente invisível”⁸, escreveu Leo Braudy (2002, p. 184). De acordo com Tom Wolfe (2005), o tratamento da psicologia de uma personagem é problema incontornável para o cinema quando se tem como referência o modo como a literatura desenvolve o ponto de vista, seja por intervenção do narrador ou por meio do monólogo interior. “Nenhum cineasta jamais conseguiu levar a plateia para dentro da mente ou do sistema nervoso central de um personagem – algo que mesmo maus romancistas são capazes de obter rotineiramente” (Wolfe, 2005, p. 80).⁹

O prolongamento da ficção seriada, em geral, remedeia a necessidade de simplificação da trama, e o modo complexo como as séries narram, hoje, pode contribuir para construção de personagens mais espessas. O fundamento da complexidade das séries contemporâneas está, segundo Jason Mittell (2012, 2015), no modo como as formas episódicas são redefinidas sob o teleológico da narrativa seriada. O episódico – a trama que se fecha ao final de cada parte e retorna ao equilíbrio –, é balanceado por uma forma acumulativa, por uma narrativa em andamento, em que cada evento contribui para o desenvolvimento da história. Ainda que Mittell analise séries mais longas, com mais de uma temporada, é possível reconhecer reflexos desse modo narrativo em obras como *A maldição da mansão Bly*, de apenas nove episódios – a não ser que vejamos *Bly* como o que ela também é: segunda temporada de uma antologia, *The haunting*, de Mike Flanagan. Para Mittell, esse balanço entre as formas episódica e seriada permite, entre outros recursos, desenvolver, por meio de analepses estendidas, o passado das personagens, que irá contribuir para o entendimento de suas psicologias manifestas no tempo presente da diegese.

É conhecida a analogia que Julio Cortázar (2004, p. 151) faz entre o conto e a fotografia, o romance e o filme, “na medida em que um filme é em princípio ‘uma obra aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada presuppõe uma justa limitação prévia [...]”. Mas o tempo de leitura de um romance ou mesmo de uma novela como *A outra volta do parafuso* – com sua duração, interrupção e penetração na vida do leitor – não equivale ao tempo de tela de um filme que, na exibição comercial, geralmente conduz narrativamente o espectador por cerca de duas horas. As práticas de se assistir a uma série variam muito de acordo com o espectador, e por vezes são condicionadas por diferentes formas de veiculação, do paradigma Netflix (em que todos os episódios são entregues de um vez) (Buonanno, 2019)¹⁰ à experiência do intervalo entre episódios, o que de fato caracteriza a serialização desde a literatura por fatias no século 19. A relação do espectador com o universo ficcional da série é uma experiência temporal

mais duradoura do que com o cinema, e nisso pode se aproximar da imersão em narrativa literária mais extensa, que, como na continuação da metáfora de Cortázar, ganha o leitor por pontos. Contudo, a série possui também suas especificidades, como a sedução do piloto e os possíveis ganchos (*cliffhangers*), e tem se tornado um fenômeno comunal de conversação social.

A HESITAÇÃO DO FANTÁSTICO

A outra volta do parafuso foi publicada originalmente em doze partes na revista estadunidense *Collier's Weekly*. Sua estrutura é a de uma narrativa-moldura cujo início segue a convenção literária da reunião ao redor da lareira em que histórias de fantasmas são contadas pelos hóspedes, que buscam superar, em espanto, a narrativa anterior. Um deles, Douglas, menciona que possui um manuscrito imbatível em monstruosidade, confiado a ele por uma antiga governanta de sua irmã. Ele afirma que uma história de fantasma envolvendo uma criança, como a contada na rodada anterior, possui “um toque especial”, para depois anunciar: “Se uma criança dá ao fenômeno outra volta do parafuso, o que me diriam duas crianças?” (James, 2011, p. 8). O hóspede manda trazer o texto da cidade para uma sessão de leitura. A narradora do manuscrito é uma jovem professora que aceita uma oferta de emprego para cuidar, em uma casa em Bly, interior fictício da Inglaterra, de dois órfãos, Miles e Flora, cujos pais morreram na Índia. Quem a contrata é o tio das crianças, que mora em Londres e não quer ser incomodado com notícias dos sobrinhos. Não sabemos o nome da governanta; apenas que é a filha mais nova de um pároco e que viera a Londres atraída pelo anúncio. Em Bly, ela conviverá com a sra. Grose, que até então administrava a casa, e com “uma cozinheira, uma criada, uma leiteira [...], um velho cavaleiro e um velho jardineiro” (James, 2011, p.14), personagens não desenvolvidas no relato.

A governanta começa a ter premonições na propriedade e, principalmente após a chegada antecipada de Miles, expulso da escola por motivos desconhecidos, visões de pessoas que, de acordo com descrições, são identificadas pela sra. Grose como Peter Quint, um antigo criado da propriedade morto de forma violenta em situação obscura, e a governanta anterior, a srta. Jessel, morta também por razões ignoradas. Convencida de que as crianças agem de modo estranho sob a influência dos fantasmas, a governanta, cada vez mais perturbada, envia Flora, juntamente com a sra. Grose, para fora de Bly, e fica sozinha com Miles, com a intenção de forçar o menino a admitir que também vê o fantasma de Peter Quint e assim afastar dele a entidade maligna. Pressionado a confessar – aqui a narradora se utiliza também da expressão “uma outra volta do parafuso” –, Miles tem um choque e morre nos braços da governanta. Este é o parágrafo final do romance:

Mas ele já se virara para trás num momento espasmódico, olhara outra vez e não vira senão o dia tranquilo. Com o golpe da perda de que eu tanto me orgulhava, ele emitiu o grito de uma criatura lançada num abismo, e o gesto com que o agarrei foi como se eu o houvesse apanhado em plena queda. Apanhei-o, sim, segurei-o – pode se imaginar com que paixão; mas no final de um minuto comecei a me dar conta do que eu na verdade tinha nas mãos. Estávamos sozinhos com o dia silencioso, e seu pequeno coração, não mais possuído, havia parado. (James, 2011, p. 159).

O texto não revela se Miles de fato viu o fantasma de Peter Quint e se essa cena final foi a de um exorcismo que culminou com sua morte, ou se o menino morreu de medo em face da agressividade e do terror da governanta. O relato permanece na tensão entre uma explicação racional (os fantasmas seriam projeções da mente perturbada da governanta) e a sobrenatural (que considera real, na diegese, a malignidade dos eventos). Em sua teoria do fantástico, Tzvetan Todorov (2007) propõe essa ambiguidade como elemento definidor do gênero: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2007, p. 31). Todorov considera *A outra volta do parafuso* exemplo notável de sua teoria pelo fato de o romance manter a ambiguidade até o final.

Entre as adaptações da obra para o cinema, pelo menos duas delas – *Os inocentes*, dirigida por Jack Clayton, em 1961, e *Através da sombra*, dirigida por Walter Lima Jr., em 2015 – mantêm o diálogo com a hesitação da novela. Ambas as obras suprimem, contudo, a narrativa em moldura de *A outra volta do parafuso* e se iniciam com imagens da governanta, interpretada por Débora Kerr, no filme estadunidense (o espectador saberá, depois, que, cronologicamente, se trata de uma cena do final da narrativa), e Virgínia Cavendish, na versão brasileira, como se marcassem, na abertura, a perspectiva da história a ser exibida. A cena final das duas adaptações também é semelhante: a frase “Apanhei-o, sim, segurei-o – pode se imaginar com que paixão” é adaptada por um abraço forte da governanta seguido de um beijo na boca do menino morto. Um sentido possível para esse desfecho é que a alucinação ou premonição da personagem é atravessada pelo desejo interdito. Provavelmente, o filme de Lima Jr. homenageia o de Clayton nessas imagens. Cenas antes, também nos dois filmes, a personagem de Miles (com o nome de Antonio, no filme de Lima Jr.) havia dado um beijo na boca da governanta, ato inadequado para uma criança, que aparentemente gera repulsa na governanta e contribui para sua suspeita de que o menino esteja possuído.

O filme de Lima Jr. é mais acentuadamente um processo de indigenização [*indigenization*], expressão que Hutcheon (2013) retira da antropologia para se referir ao movimento migratório de ideias, teorias e, na adaptação, de histórias.

Nesses casos, a narrativa não é somente transplantada a outra mídia, mas a outro contexto sociocultural, com que dialoga. Na distância atravessada, as narrativas sofrem alterações para melhor se adaptar aos novos públicos. No roteiro de Adriana Falcão, a propriedade de Bly torna-se uma fazenda cafeeira no Brasil da década de 1930, com mão de obra predominante negra, resquício da escravatura. A queima constante do café, ordenada pelo governo Getúlio Vargas após a crise de 1929, faz com que a bruma da manhã seja substituída pela fumaça na parte da tarde e da noite, tornando o cenário da fazenda constantemente fantasmático. Nele, a preceptora, jovem recém-saída de um convento, acredita ver o capataz Bento, morto numa queda de cavalo, e Isabel, a professora que a antecedeu. Como dito, a linha da hesitação acaba por predominar em *Através da sombra*, mas há, no filme, cenas que podem indicar a presença dos fantasmas, como aquela em que a menina Elisa parece também ver Bento no telhado, ou a brincadeira do copo, em que um espírito fala por meio do objeto que aponta letras colocadas em círculo na mesa.

DEMOCRATIZAÇÃO DA POPULAÇÃO FICCIONAL

A *maldição da mansão Bly* rompe com a hesitação para retomá-la em outra circunstância. Para isso, é fundamental o enredo espreado em nove episódios, de 45 a 60 minutos, aproximadamente. A coluna vertebral da narrativa é a mesma: a governanta Danielle Clayton – assim nomeada em homenagem ao diretor de *Os inocentes* – é contratada para educar os órfãos Miles e Flora Wingrave. Em *Bly*, ela é assombrada pelos fantasmas de Quint e Jessel. Na série, que se passa na Inglaterra dos anos 1980, o sobrenome da família Wingrave remete àqueles que vencem o túmulo, na indicação da maldição que paira sobre a propriedade: assim como na série anterior de Flanagan, *A maldição da residência Hill*, adaptação do romance de Shirley Jackson, todos que morrem na casa ficam aprisionados nela.

Entre a fantasmagoria real e a consciência alucinada, a série fica com os dois fenômenos. Os fantasmas integram a realidade objetiva das narrativas: as crianças e outros personagens os veem, e também o público. Num recurso recorrente no suspense de Flanagan, todos as personagens se retiram e a câmera continua a enquadrar o ambiente, quando algo fantasmagórico se move nele, apenas para nós, espectadores.

Mas, ao mesmo tempo – tanto na história pessoal da governanta Danielle Clayton como na do tio das crianças, Henry –, os fantasmas corporificam traumas, arrependimentos e culpas. Clayton sente-se responsável pela morte do amigo de infância, Edmund, que na juventude torna-se seu noivo. Ao se reconhecer homossexual, Clayton rompe com o noivo, que se retira bruscamente do carro onde conversavam e é atropelado. Desde então, a imagem de Edmund passa

a aparecer para a governanta como reflexo nos espelhos. Essa trama é desenvolvida no episódio 4, “*The way it came*”, em *flashback* que constrói camadas da personagem da governanta, explicativas de sua saída dos Estados Unidos e ingresso no interior da Inglaterra, da mente perturbada e das dificuldades afetivas. Só após atravessar o fantasma de Edmund, Clayton conseguirá se relacionar com a jardineira da casa, Jamie Taylor, que possui também sua história contada na série.

A fantasmagoria de Henry Wingrave é ele próprio, seu duplo maligno, que o visita todas as noites. O *topos* do duplo, desenvolvido no episódio 6, é retirado de outro conto de Henry James, “*The jolly corner*” [“A esquina feliz”]. Na série, o duplo é projetado na culpa da personagem por se envolver com a cunhada Charlotte, esposa de seu irmão Dominic. Henry sente-se principalmente culpado pela morte do casal, pais das crianças de Bly, que, após a revelação da traição (descobre-se que a menina Flora é filha de Henry), viaja para a Índia no intuito de retomar o casamento e morre em um acidente aéreo. Todos os títulos dos episódios da série fazem referências a outras obras de Henry James, e a narrativa insere eventos e personagens do universo do autor, tramando-os no fio narrativo de *A outra volta do parafuso*. No balanço entre o episódico e a serialidade, a concepção teleológica é colocada à frente. Na estrutura, episódios ganham autonomia para também desenvolver personagens que, na novela de James, são apenas mencionadas ou não existem.

Mas é o episódio 8, “*The romance of certain old clothes*” [“Um romance de certos vestidos velhos”], adaptação do conto também homônimo de James, que afirma mais vigorosamente a autonomia da parte. O episódio 7, “*The two faces, part 2*” [“As duas faces, parte 2”], termina com um *cliffhanger*, em que o fantasma da Dama do Lago ataca a governanta Clayton e a arrasta pelo pescoço. O episódio 8 inicia-se com o final da parte anterior, mas não dá prosseguimento a ele, abrindo um parêntesis recuado no tempo para narrar, em preto e branco, a história das irmãs Viola e Perdita – nomeadas assim pelo pai, segundo o narrador do conto de James, em homenagem a personagens de Shakespeare (James, 1999). O espectador terá que esperar o episódio 9, “*The beast in the jungle*” [“A fera na selva”], para a retomada do que ficou suspenso. A adaptação altera vários eventos do conto e a composição familiar, e inverte o nome das personagens irmãs. Mas o horror sobrenatural é preservado: Viola é a irmã que se casa, tem uma filha e adoce gravemente. Em um leito de morte que parece não ter fim, pede ao marido, Arthur, que guarde suas roupas e joias em um baú para ser aberto, como herança, quando a filha estiver mais velha. Perdita cuida de Viola, mas é constantemente humilhada por ela. Quando não mais suporta o sofrimento da irmã, a sufoca com um travesseiro até a morte. Ela se casa logo depois com Arthur e, anos mais tarde, em momento de dificuldades financeiras,

decide abrir o baú para vender os pertences da irmã morta. Viola está lá presa como um fantasma às suas coisas e, sentindo-se traída, mata a irmã e passa a vagar por Bly, por vezes assassinando aqueles que reconhece como ameaça. Como dito, todos os que morrem naquela casa têm seu espírito preso à propriedade e, com o tempo, vão perdendo os traços, a face e o senso de identidade.

O relato vindo do conto autônomo explica a maldição da casa e atua como o que Marie-Laure Ryan (2013) denomina *folklore*, componente do mundo narrativo que, por meio de histórias fundadoras e lendas, aponta para sua origem. O relato consolida o tom do romance gótico, em que o horror está tanto em uma agonia sobrenatural como no trauma e na culpa que não podem ser contornados e determinam a ruína das personagens. Esse é o destino da srta. Clayton. Entre a fantasmagoria da Dama do Lago e a vida levada na sobreposição de traumas, ela sucumbe, assombrada pelo reflexo do espelho e da água (dela mesma?), sem sabermos se, nas visões, opera o sobrenatural ou o psicológico. A mansão assombrada é um *topos* gótico e a leitura recorrente que se faz dela como metáfora é a da mente, com seus traumas e crenças. Em *A outra volta do paraíso*, Bromwich (2011) identifica a reverberação radical do pragmatismo de William James, irmão de Henry James. Para o filósofo, a crença pode determinar em parte nossa experiência no mundo empírico – tese discutida, por exemplo, em *Mansão Hill*, por meio da personagem do escritor Steven Crain. “Assim, um fantasma dificilmente pode aparecer na ausência de uma fé em fantasmas já existente na mente da pessoa que o vê” (Bromwich, 2011, p. 180). A casa assombrada, no sentido literal e metafórico, é a convenção narrativa que agrupa as narrativas da antologia criada por Mike Flanagan, cujo projeto inclui, ainda, a adaptação do conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe.

Todas as personagens mais próximas ao núcleo narrativo de *Mansão Bly* possuem parte de suas histórias contadas: o assistente Peter Quint, as *au pair* Rebecca Jessel e Danielle Clayton, a governanta Grosen, a jardineira Jamie, o cozinheiro Owen, as crianças Flora e Miles e seus pais, o tio Henry Wingrave. Por meio dessas histórias, o espectador compreende a psicologia e motivação da população ficcional. Os recursos narrativos para isso são principalmente dois: os episódios ou parte dos episódios em *flashback*, habilmente tramados no fio central, e os diálogos tornados monólogos, aspecto de um possível estilo de Mike Flanagan. Não raramente, na conversa entre personagens, um deles torna-se narrador, e o texto, então, faz-se preponderante. Esse *eu* que, em primeiro plano, assume a tela, como um ator teatral que vai à dianteira de um palco para um aparte, narra a vida já qualificada subjetivamente.

No conhecido ensaio “A meia marrom” sobre *Ao farol*, de Virginia Woolf, Erich Auerbach (2011) descreve como esse romance implode a realidade objetiva

D

A adaptação como ficção expandida na série contemporânea

e se desloca unicamente por fragmentos de percepções das personagens. “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são produzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]” (Auerbach, 2011, p. 483). Diante dessa profusão de percepções, o leitor nem sempre tem nas mãos “qualquer fio condutor determinado” (Auerbach, 2011, p. 491). Jacques Rancière (2017) compreende esse movimento iniciado com o romance realista moderno como a democratização da população ficcional, que instaura o regime a que denomina “estético”. Essa nova narrativa, por colocar grande número de personagens em pé de igualdade, apaga os elementos de distinção do herói que caracterizava a ficção desde a concepção aristotélica. “Essa população atravanca o relato. Ela não deixa lugar para a seleção de caracteres significativos e para o desenvolvimento harmonioso de uma intriga” (Rancière, 2017, pp. 22-23).

Estamos diante também, nesta ficção seriada expandida, de uma democratização da população ficcional, com diferenças. Em algumas séries, trata-se mesmo de uma democratização do protagonismo. A atriz Jamie Chung, de ascendência coreana, afirmou em entrevista que levou 10 anos para que assumisse um papel central na indústria audiovisual, o que ocorreu no episódio “Meet me in Daegu”, da série *Lovecraft Country*, adaptação do romance de Matt Ruff. Chung interpreta a enfermeira Ji-Ah durante a guerra da Coreia, quando conhece o protagonista da narrativa central, Atticus Freeman (Jonathan Majors), soldado que serve o exército estadunidense. O episódio é sobre a origem da maldição de Ji-Ah, que encarna a raposa de nove caudas, ser da mitologia oriental. O capítulo move a personagem da condição de coadjuvante para a de protagonista, rompendo com o estereótipo de papéis destinados a atrizes asiáticas (Andrews-Dyer, 2020).

Nesse sentido, a democratização do protagonismo é uma forma de deslocamento dos tipos de herói e de ampliação do espectro da representação e da representatividade. A forma acena para o reconhecimento de grupos subalternizados na ficção audiovisual, demanda sociocultural hoje posta sobre o entretenimento. Permanece a questão se a democracia política e social acompanha a democracia ficcional das séries ou se, pelo menos, esta contribuirá para modificar aquela e em que termos.

Mas é preciso ressaltar, ainda uma vez, que esta é uma forma industrial que preza o fio narrativo. Diferentemente do romance realista e do que ocorre de modo mais acentuado nas obras de Woolf, a série contemporânea, comprometida com o entretenimento, não esfacela a ação exterior, mas, antes, a mantém e a multiplica, e o modo como se abre em histórias de vida para recolhê-las na intriga consiste em objeto de prazer para o espectador, cada vez mais atento à enunciação.

Nesse diagrama, *Mansão Bly* recupera o que as adaptações de *A outra volta do parafuso* citadas anteriormente deixaram de lado: a narrativa-moldura. O primeiro

episódio se passa nos Estados Unidos, em 2007, quando um grupo se reúne para a preparação de um casamento. Uma mulher conta aos participantes a história sobre a governanta contratada para Bly. A narração em *voice-over* é intermitente, retornando em pontos-chave da série para introduzir e concatenar subtramas. O enquadramento narrativo desperta também o senso analítico do espectador, pois, no arremate da intriga das séries contemporâneas, espera-se que a história de fora, em algum momento, se cruze com as dentro de um modo até então imprevisível. No episódio final, é revelado que a jardineira Jamie é a narradora, Flora, a noiva, e outros membros de Bly também participam do casamento.

Se a forma aqui estudada democratiza a população ficcional sem abdicar da intriga, o que preserva o entretenimento e dialoga com políticas da representatividade e da representação de nosso tempo, ela também atualiza, a seu modo, a dialética da escritura e da leitura (Martín-Barbero, 1997). Há muito a ficção produzida por fãs tem desenvolvido, por sua conta, histórias para personagens de clássicos, continuações para protagonistas ou biografias para indivíduos secundários. Carlos Alberto Scolari (2009) considera, inclusive, essa criação dos fãs como uma estratégia de ampliação de universos narrativos. Ao que parece, a indústria incorporou a prática para expandir seus próprios produtos. Houve, ainda, forte mudança na maneira como as séries são assistidas, seja pela emergência de comunidades digitais que esquadriham as obras, seja pelos aspectos de distribuição que permitem ao espectador ver e rever as narrativas, ou ainda por um desenvolvimento da crítica de tevê, que tem contribuído para rastrear intertextualidades, destrinchar temporalidades imbricadas e organizar universos ficcionais que se apresentam em histórias dispersas. Sobre isso, Mittell assegura que:

Se a maioria das narrativas televisivas em suas primeiras décadas foi pensada para ser assistida em qualquer ordem por um espectador presumidamente distraído e acrítico – uma estratégia que muitos programas e espectadores desafiaram, mas que certamente foi encorajada pela indústria –, hoje as narrativas complexas são planejadas para um espectador exigente não somente prestar atenção uma vez, mas para que ele as assista novamente e possa apreender a profundidade das referências, se encantar com os artifícios e recursos de continuidade e apreciar detalhes que requerem a possibilidade de parar e voltar cenas¹¹. (Mittell, 2015, p. 38).

Em texto bastante citado nos estudos de ficção seriada, Eco (1989) especula sobre a emergência de um telespectador no século 20 que, já ciente da redundância do meio, torna-se um leitor de segundo nível, não ingênuo, interessado menos no desenrolar da história do que no esquema de repetição e suas variações mínimas. O espectador da série contemporânea também se tornou, para Mittell

¹¹ No original: "If most television storytelling for its first few decades was designed to be viewed in any order by a presumably distracted and indiscriminating viewer — a strategy that many programs and viewers challenged but was certainly encouraged by the industry — today's complex narratives are designed for a discerning viewer not only to pay close attention to once but to rewatch in order to notice the depth of references, to marvel at displays of craft and continuities, and to appreciate details that require the liberal use of pause and rewind."

(2015), um leitor de segundo nível, mas em outra condição, pois desafiado pela “estética operacional” das narrativas. Segundo Mittell, as séries, por meios da ironia, reflexividade, temporalidade e espacialidade múltiplas, personagens densas, reviravoltas, entre outros recursos, demandam do espectador engajamento com a forma, desafiando-o a pensar sobre o modo como a engrenagem funciona e a fruir narrativas intrincadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série contemporânea, caracterizada por confluências entre o episódico e o serial (Mittell, 2012, 2015), possibilita a expansão de universos literários por meio da estrutura narrativa audiovisual dilatada e intrincada, que desenvolve e entrelaça eventos e personagens muitas vezes apenas citados na novela ou no romance que serviu de fonte para a adaptação. Nisso, a série permite giros no protagonismo, aprofundamento da psicologia das personagens, criação e desenvolvimento de histórias fundadoras do mundo ficcional, jogos temporais, entre outros artifícios narrativos. Logo, a adaptação na série contemporânea confronta a percepção, ainda atual, de que transposições audiovisuais necessariamente reduzem romances e novelas, no que se refere ao enredo ou à complexidade das personagens.

No caso da série analisada neste estudo, *A maldição da mansão Bly*, a estratégia principal adotada para a expansão do universo ficcional foi a inserção de outras ficções de Henry James na intriga de *A outra volta do parafuso*, que permaneceu como eixo narrativo principal. Isso permitiu a reunião articulada, na série, de elementos góticos e temas dispersos na obra de James e a construção coerente do universo expandido, que democratiza a população ficcional e atualiza a pauta da novela. Para além dos protagonistas do livro, um conjunto de personagens próximas ao núcleo narrativo possui sua história contada em *Bly*, o que permite ao espectador compreender a psicologia e a motivação desses seres ficcionais, inclusive a dos antagonistas.

Essa é uma contribuição das articulações entre o episódico e o serial para a adaptação literária na série contemporânea. O caráter autônomo de alguns episódios, colocados em estrutura teleológica, facultam narrativas biográficas mais extensas que, para além de *flashbacks* breves e pontuais, conferem camadas às personagens e expandem a população ficcional. Essa democratização possui, no entanto, como demonstrei, diferenças em relação ao fenômeno no romance moderno, pois a ampliação de personagens e de perspectivas na série não rompe o fio narrativo. Convém ressaltar que se trata de uma forma industrial que, devedora das ficções seriadas dos séculos anteriores, valoriza a intriga e o entretenimento, fazendo uso, inclusive, de estratégias como a do *cliffhanger*.

A série não corrói, portanto, a ação, mas a ramifica em movimentos de dispersão e recolha que resultam em efeitos narrativos.

Para Mittell (2015), o espectador contemporâneo dessas séries envolve-se com a história narrada ao mesmo tempo em que está bastante atento à fatura dela. Acreditava-se que esse último modo era uma habilidade e um prazer reservados à crítica ou a um espectador/leitor dito cultivado – os *happy few*, na ironia de Umberto Eco (2003). Não arriscaria, contudo, afirmar que este é um cenário inaugural. Espectadores, mesmo diante do fluxo da televisão broadcast, sempre foram capazes de flutuar entre os níveis, embora as condições materiais, hoje, sejam, sem dúvida, mais propícias para o exame e discussão das séries.

O que está mais claramente em curso é uma mudança de pressuposto comunicativo. Quando a televisão foi tomada, no século 20, como um meio de comunicação de massa, a carga pejorativa que esse termo vindo da sociologia (“massa”) possui foi aplicada ao público, considerado rebaixado intelectualmente, vulgar e de mau gosto. Como crítica Williams (2016), grande parte da produção televisiva foi tributária dessa lógica. A série contemporânea, por sua vez, consolidou-se na pulverização dos canais, com públicos menores, mas engajados, com uma forma *cult* de acompanhamento, que se estendeu ao *streaming* (Mittell, 2015). A complexidade e a inventividade da ficção expandida são, portanto, tanto estimuladas por essa recepção como a projetam, o que constitui outro modo, por parte das indústrias, de interpretar as audiências. ■

REFERÊNCIAS

- Andrews-Dyer, H. (2020). Jamie Chung is used to playing guest roles. ‘Lovecraft Country’ made her want to lead. *The Washington Post*. <https://wapo.st/3MCMNvW>
- Auerbach, E. (2011). *Mimesis*. Perspectiva.
- Bazin, A. (1948). L’adaptation ou le cinéma comme Digeste. *Esprit*. Nouvelle série, 146 (7), 32-40.
- Braudy, L. (2002). *The world in a frame*. The University of Chicago Press.
- Bromwich, D. (2011) Posfácio. In H. James, *A outra volta do parafuso* (pp. 160-192.). Companhia das Letras.
- Buonanno, M. (2019). Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. *MATRIZES*, 13(3), 37-58
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio* (2 ed.) Companhia das Letras.
- Cortázar, J. (2004). *Valise de cronópio*. Perspectiva.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. British Film Institute.
- Eco, U. (1989). *Sobre espelhos e outros ensaios*. Nova Fronteira.
- Eco, U. (2003). *Ensaio sobre a literatura*. Record.

- Eco, U. (2013). *Confissões de um jovem romancista*. Cosac & Naify.
- Hutcheon, L. (2013). *Teoria da adaptação* (2 ed.). Editora da UFSC.
- James, H. (2011). *A outra volta do parafuso*. Companhia das Letras.
- James, H. (1999). *Complete stories – 1856-1874*. The Library of America.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Ed. UFRJ.
- Mittell, J. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZes*, 5(2), 29-52.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV*. New York University Press.
- Naremore, J. (2000). Introduction: film and the reign of adaptation. In J. Naremore (ed.), *Film adaptation* (pp. 1-16). Rutgers University Press.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves*. Companhia das Letras.
- Rancière, J. (2017). *O fio perdido*. Martins Fontes.
- Ryan, M.-L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361-388.
- Scolari, C. A. (2009). Transmedia Storytelling: implicit Consumers, narrative worlds, and branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication*, 3, 586-606.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In J. Naremore (ed.), *Film adaptation* (pp. 54-76). Rutgers University Press.
- Todorov, T. (2007). *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva.
- Williams, R. (2016). *Televisão*. Editora PUC Minas; Boitempo.
- Wolfe, T. (2005). *Radical chique e o novo jornalismo*. Companhia das Letras.

Audiovisuais

- Flanagan, M. (Criador) (2020). *A maldição da mansão Bly* [Série televisiva]. Netflix.
- Flanagan, M. (Criador) (2018). *A maldição da residência Hill* [Série televisiva]. Netflix.
- Lima Jr., W. (Diretor) (2015). *Através da sombra* [Filme]. Globo Filmes.
- Green, M. (Criador) (2020). *Lovecraft country* [Série televisiva]. HBO.
- Clayton, J. (Diretor) (1961). *Os inocentes* [Filme]. 20th Century Fox

Artigo recebido em 15 de julho e aprovado em 15 de dezembro de 2022.

Nos estudos de mídia(tização), adoramos metáforas^a

In media(tization) studies we love metaphors

CARLOS A. SCOLARI^b

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha

RESUMO

A longa história das teorias da comunicação de massa é cheia de metáforas: do “canal de transmissão” de Shannon e Weaver à “espiral do silêncio” de Noelle-Neumann. O objetivo deste capítulo é fornecer uma visão geral do uso das metáforas e modelos nos estudos de comunicação midiaticizada. Atenção especial é dada às metáforas que apoiam as representações de práticas de comunicação digital e interativa; neste contexto, este capítulo lida com as metáforas da internet, a Rede Mundial de Computadores (*World Wide Web*) e novas plataformas, e introduz as principais metáforas de mudança de mídia. Conclui-se com uma série de reflexões sobre os riscos e benefícios do raciocínio metafórico, além de incluir uma chamada para a “experimentação metafórica”.

Palavras-chave: Mídia, midiaticização, teoria, modelos, metáforas

ABSTRACT

The long history of mass communication theories is full of metaphors, from Shannon and Weaver’s ‘transmission channel’ to Noelle-Neumann’s ‘spiral of silence’. The objective of the chapter is to give an overview of the use of metaphors and models in mediaticized communication studies. Special attention is given to the metaphors that support the representations of digital and interactive communication practices; in this context, the chapter deals with the metaphors of the Internet, the World Wide Web, and new platforms and introduces the main metaphors of media change. The chapter concludes with a series of reflections on the risks and benefits of metaphorical reasoning and includes a call for ‘metaphorical experimentation’.

Keywords: Media, mediaticization, theory, models, metaphors

^a Artigo originalmente publicado em inglês em: Scolari, C. A. (2021) In *Media(tization) studies we love metaphors*. In S. Valdetaro (Ed.), *Mediatization(s) Studies: CIM 10th Anniversary* (p. 123-148). UNR.

^b Professor titular do Departamento de Comunicação da Universitat Pompeu Fabra – Barcelona e coordenador do programa de pós-graduação desde 2018. orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7792-0345> E-mail: carlosalberto.scolari@upf.edu

A LONGA HISTÓRIA DAS teorias de comunicação de massa (Rodrigo, 1995; McQuail e Deuze, 2020) está cheia de metáforas, desde o “canal de transmissão” de Shannon e Weaver, até a “espiral de silêncio” de Noelle-Neumann. Pode-se dizer que, por trás de qualquer modelo teórico de comunicação, há uma metáfora. Disciplinas paralelas como a semiótica não são exceção: da incorporação inicial do modelo informacional por Roman Jakobson (suas “funções” da linguagem foram inspiradas no modelo matemático de comunicação de Shannon e Weaver), à “rede” de semiose social de Verón, ou à visão de Eco do texto como um “campo de batalha” onde duas “estratégias” se confrontam. A disciplina que analisa os processos de produção e interpretação dos sentidos tem importado ou desenvolvido metáforas poderosas.

O objetivo deste capítulo é apresentar uma visão geral do uso de metáforas e modelos nos estudos de comunicação midiaticizada, entendidos como um campo amplo e transdisciplinar, ou como uma “zona de comércio intelectual” (Waisbord, 2019), no qual muitas disciplinas – linguística, semiótica, sociologia, psicologia, economia política, antropologia, design, engenharia etc. – participam das conversas teóricas (Scolari, 2009). Após uma introdução ao uso de metáforas em discursos científicos, que inclui minha experiência pessoal trabalhando com esses dispositivos retóricos (Seção 1), o capítulo analisa a tradição dos modelos de comunicação de massa (Seção 2). Uma atenção especial será dada às metáforas que sustentam as representações das práticas de comunicação digital e interativa. Nesse contexto, a Seção 3 tem como foco as metáforas da Internet, da Rede Mundial de Computadores (*World Wide Web*) e das novas plataformas. Finalmente, a Seção 4 introduz as principais metáforas de mudança de mídia. O capítulo conclui com uma série de reflexões sobre o uso de metáforas em estudos midiáticos e de comunicação midiática.

Visto que é impossível incluir todas as metáforas aplicadas em um século de pesquisa, o capítulo se concentrará apenas nas mais importantes e, embora concentremo-nos nas metáforas presentes nos discursos científicos, por vezes seu uso vai além do circuito acadêmico (especialmente nas conversas sobre novas mídias digitais). Tanto o tom do capítulo quanto os temas abordados são voltados para um jovem leitor/pesquisador que está iniciando na pesquisa em mídia e comunicação midiática, portanto, concluímos o capítulo com um convite à nova geração de pesquisadores.

Agora, no final desta seção introdutória, colocamos uma pergunta: por que é tão importante analisar a construção científica e o uso de metáforas? De acordo com Neil Postman,

. . .nossos melhores poetas e cientistas são aqueles que criaram as metáforas mais vívidas e duradouras (in Gozzi, 2001: xvi).

Se os pesquisadores de mídia e comunicação midiaticizada querem melhorar seus modelos teóricos, eles precisam saber criar e lidar com metáforas.

FAZENDO COISAS COM METÁFORAS¹

Se John L. Austin (1962) perguntou: “O que podemos fazer com as palavras?” em seu livro *Como fazer coisas com palavras*, também podemos perguntar: “o que podemos fazer com metáforas?” E, uma vez mais, Neil Postman vem em nosso auxílio:

. . .toda linguagem é metafórica, e muitas vezes das maneiras mais sutis. Na frase mais simples, às vezes na palavra mais simples, fazemos mais do que apenas nos expressar. Construimos a realidade entre algumas linhas. Fazemos o mundo de acordo com nosso próprio imaginário (in Gozzi, 2001: xv).

Os falantes não se expressam usando apenas metáforas: como qualquer outra construção de linguagem, eles criam realidades através de metáforas. O principal objetivo deste capítulo é refletir sobre como os pesquisadores de mídia e de comunicação midiaticizada “constroem realidades (teóricas)” usando metáforas. De uma perspectiva linguística-cognitiva, a metáfora foi definida como a compreensão de um domínio conceitual a partir de outro domínio conceitual; por exemplo, quando os oradores dizem: “a vida é um caminho”. Nesse contexto, a metáfora consiste em:

. . .dois domínios conceituais, nos quais um domínio é entendido a partir de outro. Um domínio conceitual é qualquer organização coerente da experiência. Assim, por exemplo, temos um conhecimento coerentemente organizado sobre as jornadas em que nos apoiamos na compreensão da vida (Kövecses, 2010: 4).

O domínio conceitual do qual o falante extrai expressões metafóricas para entender outro domínio conceitual é chamado de domínio “fonte”, enquanto o domínio conceitual que é compreendido, é o domínio “alvo”. No caso de “a vida é uma jornada”, o domínio de origem é “jornada” e o domínio alvo é “vida”. O livro clássico de Lakoff e Johnson (1980), *Metáforas da vida cotidiana*, apresenta muitos exemplos clássicos de metáforas em conversas cotidianas. Vejamos um

¹ Este artigo faz parte de uma pesquisa em andamento sobre metáforas de mídia e processos de midiaticização. Para mostrar que não podemos fazer menos do que aplicar metáforas em nossos discursos, ao longo do texto indiquei as metáforas que usei com “aspas”. É muito provável que muitas delas tenham passado despercebidas, até mesmo pelo autor.

D

Nos estudos de mídia(tização), adoramos metáforas

deles: se “um argumento é guerra”, diferentes expressões linguísticas poderiam ser geradas sob o guarda-chuva desta metáfora específica:

Suas reivindicações são *indefensáveis*.
Ele *atacou* todos os *pontos fracos do meu* argumento.
Ele *acertou em cheio* com suas críticas.
Destruiu o argumento dele.
Eu nunca *ganhei* uma discussão com ele.
Você discorda? Então, *manda bala!*
Se você usar essa *estratégia*, ele vai *acabar com você*.
Ele *derrubou* todos os meus argumentos.

De acordo com Kövecses,

. . . as expressões linguísticas (isto é, modos de falar) explicitam, ou são manifestações, das metáforas conceituais (isto é, modos de pensar). Em outras palavras, são as expressões linguísticas metafóricas que revelam a existência das metáforas conceituais (Kövecses, 2010: 7).

Uma das características desses “dispositivos” retóricos é que as metáforas conceituais “tipicamente empregam um conceito mais abstrato como alvo e um conceito mais concreto ou físico como fonte” (Kövecses, 2010: 7). Se quisermos entender um conceito abstrato (como “vida” ou “argumento”), faz sentido conectá-lo a um conceito mais concreto, físico ou tangível (“jornada” ou “guerra”, respectivamente). Esta relação não é reversível: não entendemos uma “viagem como uma vida” ou uma “guerra como um argumento”. Isso é chamado de princípio da unidirecionalidade: a relação metafórica só vai do concreto ao abstrato.

As metáforas nunca vêm sozinhas. Ao “comprarmos” uma metáfora, levamos também um conjunto colateral de expressões. Se “a vida é uma viagem”, então devemos incluir no mesmo pacote os viajantes, o veículo, a distância percorrida, os obstáculos, o destino e os outros componentes presentes no ato de viajar de um lugar para outro. Esse conjunto sistemático de correspondências é conhecido como “mapeamento”.

Como foi visto ao longo dos parágrafos anteriores, é quase impossível não usar metáforas. Ao explicar os princípios fundamentais de seu funcionamento, apliquei várias metáforas, desde a metáfora como um “dispositivo” até metáforas de “compra”. Pensamos em metáforas e dependemos de metáforas para explicar o mundo a nossa volta. Nesse contexto, a produção de conhecimento científico

não é uma exceção. Voltemos a Lakoff e Johnson (1980). Esses autores analisaram a “construção de teorias” a partir de uma perspectiva metafórica. Se “teorias são edifícios”, então não é tão estranho ouvir expressões como:

Essa é a *base* da sua teoria?

A teoria precisa ter mais *suporte*.

Precisamos *construir* um argumento *forte* para isso.

Precisamos *reforçar* a teoria com argumentos *sólidos*.

A teoria se *sustentará* ou *cairá por terra* dependendo da *força* desse argumento.

Até agora reunimos apenas a *estrutura* da teoria.

Além do uso de metáforas quando falamos de “construção de teoria”, esses “dispositivos” retóricos estão presentes nos discursos científicos desde seus primeiros e hesitantes passos há mais de 25 séculos, desde os filósofos clássicos (a “caverna” de Platão) até as fronteiras contemporâneas da ciência (“buracos negros”, teoria das “cordas”, etc.). Segundo Gozzi (2001),

...quando as metáforas são usadas como pontes para o desconhecido, elas ganham poder ao nos mostrar semelhanças estruturais e sugerir caminhos a serem seguidos para descobrir novos *insights* sobre o domínio desconhecido (Gozzi, 2001: 57).

Os pesquisadores continuamente criam, recuperam, negociam, discutem, refinam e aplicam metáforas. Essa criação e aceitação de metáforas nunca é um processo neutro ou sem atrito. Mas uma vez que a metáfora é “materializada” em um modelo teórico e aceita pela comunidade científica, ela não é questionada por muito tempo. Como diz Lizcano (2006),

Essas metáforas, essas negociações de sentido, esses pulsos de poder que estiveram na origem dos conceitos e teorias científicas, permanecem no mais absoluto esquecimento, perdem sua condição de modos de falar e fazer, de se impor como a única maneira de dizer a realidade, como uma mera descoberta de fatos que ninguém fez e que sempre esteve lá fora, escondido (Lizcano, 2006: 76).

O desaparecimento do “dispositivo” metafórico pode ser considerado como parte do processo de *blackboxing* identificado por Latour (1999).² A análise de como os objetos científicos são construídos, modelados e colocados em linguagem por meio de metáforas é fundamental, não apenas para compreender a evolução de uma única disciplina, mas também para compreender toda a lógica dos discursos científicos.

²Para Latour, *blackboxing* é “a forma como o trabalho científico e técnico é invisibilizado pelo seu próprio sucesso. Quando uma máquina funciona de forma eficiente, quando uma questão de fato é resolvida, é preciso se concentrar apenas em suas entradas e saídas e não em sua complexidade interna. Assim, paradoxalmente, quanto mais a ciência e a tecnologia são bem-sucedidas, mais opacas e obscuras elas se tornam” (Latour, 1999:304).

Interfaces e metáforas

Um exemplo muito pessoal poderia servir para enquadrar melhor o assunto em questão. Os discursos em torno dos computadores estão cheios de metáforas, desde o “vírus” que infecta as máquinas digitais até as “janelas” (ou os “menus”) que são abertas e fechadas com um único clique do “mouse”. Há 25 anos, quando comecei a pesquisar o universo das interfaces, uma das primeiras coisas que me surpreendeu foi a grande variedade de conceitos utilizados nos campos científico e profissional. Essa proliferação de concepções me levou a coletar definições e metáforas da interface: a interface como um “instrumento”, a interface como uma “conversa”, a interface como uma “superfície”, a interface como um “espaço”, etc. Esse foi o primeiro passo da minha pesquisa de doutorado sobre a semiótica da interação humano-computador (Scolari, 2004).

Cada metáfora da interface “ilumina” certos aspectos da relação humano-computador, privilegiando algumas de suas propriedades enquanto esconde as outras. No entanto, a simples soma de metáforas não é suficiente para iluminar completamente um objeto de pesquisa (neste caso, a interação entre humanos e computadores): as diferentes perspectivas nunca se fundiriam em uma construção única e coerente. Se pensarmos que a interface é um “instrumento”, nunca seremos capazes de considerá-la como um “ambiente” de interação, ou uma “conversa”.

O uso de metáforas “condena” o pesquisador a um conhecimento sempre limitado e hipotético que nunca é definitivo. Assim como um técnico de iluminação de uma produção teatral que movimenta as luzes até encontrar o ângulo apropriado para cada situação, o pesquisador deve “mover os holofotes” para “lançar luz” sobre o objeto que está sendo descrito ou explicado da melhor maneira possível. No entanto, dizer que cada metáfora “ilumina” algumas propriedades do objeto não significa que todas as metáforas sejam igualmente claras em sua representação: existem metáforas que “iluminam” mais, ou que “escondem menos”, do que as outras. Parafraseando Lakoff e Johnson (1980), pode-se dizer que uma teoria das interfaces e dos processos de interação, como qualquer outro campo científico, deve “estar ciente de suas metáforas”, saber “o que elas escondem” e estar disposta a sacrificá-las por “metáforas alternativas” mais apropriadas.

Metáforas: entre o novo e o velho

A introdução de novas metáforas nos discursos científicos geralmente corre paralelamente ao surgimento de novos modelos teóricos³. Por exemplo, metáforas como “o átomo é um sistema solar em miniatura” orientaram os primeiros anos da pesquisa em partículas subatômicas. Na mesma linha, se considerarmos que

³ Para uma breve visão geral das relações entre modelos teóricos e metáforas, ver Rivadulla (2006).

interfaces são “conversas”, então um dos objetivos do pesquisador será reconstruir a “gramática” das trocas.

Em outros casos, a metáfora funciona como um “freio” que “impede” o desenvolvimento de novas perspectivas científicas. De acordo com Maasen,

. . . a partir de uma macroperspectiva de mudança científica, torna-se evidente que, uma vez que uma metáfora faz parte de um discurso e de sua mecânica, a capacidade dos cientistas ou mesmo das comunidades científicas de controlá-los é limitada (Maasen, 1995: 30).

Contudo,

. . . os cientistas não devem ter medo de metáforas, uma vez que o efeito inovador – que sempre significa desestabilizador – das metáforas é contrabalançado por uma série de fatores estabilizadores (Maasen, 1995: 30).

Após esta breve introdução ao mundo das metáforas e seu uso no discurso científico, chegou a hora de nos concentrarmos em um dos tópicos do capítulo: o uso de metáforas por pesquisadores de mídia e de comunicação midiaticizada.

METÁFORAS DA COMUNICAÇÃO DE MASSA

Metáforas aparecem toda vez que uma nova mídia ou tecnologia surge. A novidade “cria regiões em branco, sem nome, em nossos mapas linguísticos e conceituais de experiência” (Gozi, 2001: 5) que exigem um conceito conhecido para explicá-los. Quando a radiodifusão surgiu no início do século XX a primeira geração de pesquisadores de mídia e comunicação midiaticizada procurou uma metáfora para entendê-la. Como é bem conhecido, as primeiras tentativas de desenvolver um modelo de influência da mídia nas décadas de 1920 e 1930 foram baseadas em uma concepção simples e básica (a mídia deveria ter um “impacto” direto sobre o público) que, mais tarde, foi caricaturizada por estudiosos nas teorias da “bala mágica” e da “agulha hipodérmica”.

No entanto, o melhor e mais popular modelo chegaria ao final da década seguinte: a ideia de que a comunicação era uma transmissão linear de informações de um “emissor” para um “receptor” fazia parte dos modelos de Lasswell (1948) e de Shannon e Weaver (1949). Lasswell popularizou suas cinco perguntas (quem diz o quê, em que canal etc.), enquanto Shannon e Weaver contribuíram para essa metáfora com um modelo gráfico simples e “viral” de “transmissão” de informações. Nos anos seguintes, os estudos de

D

Nos estudos de mídia(tização), adoramos metáforas

mídia e comunicação midiaticizada testemunharam uma explosão de modelos teóricos com uma forte marca metafórica, por exemplo, a “tuba” de Schramm (1954), a “espiral” de Dance (1970), a “espiral do silêncio” de Noelle-Neumann (1974) e o modelo da “orquestra” da Escola de Palo Alto em oposição ao modelo “telégrafo” (Winkin, 1981).

Em sua clássica contribuição, Pepper (1942) identificou quatro “metáforas de raiz” que fundamentam os principais sistemas filosóficos da filosofia ocidental: *mecanismo*, *organicismo*, *contextualismo* e *formismo*. Da mesma forma, também poderíamos perguntar quais são as metáforas “profundas” na mídia e nos estudos de comunicação midiaticizada.⁴ Meyrowitz (1993) identificou três metáforas subjacentes:

⁴ Este capítulo trata de modelos e metáforas da comunicação mediaticizada. Para uma visão geral das metáforas profundas nos estudos gerais de comunicação, ver Krippendorff (1993).

...que praticamente todas as perguntas e argumentos específicos sobre um determinado meio, ou mídia em geral, podem ser ligados a uma das três metáforas subjacentes para o que é um meio. Embora vários termos possam ser usados para transmitir o sentido geral dessas três construções metafóricas, eu as resumo aqui como mídia como “canais”, mídia como “linguagens”, mídia como “ambientes” (Meyrowitz, 1993: 57)

A maioria dos modelos tradicionais de comunicação de massa foi inspirada na metáfora do “canal” que “transmite” um conteúdo. Para Meyrowitz “essa metáfora é tão comum porque o conteúdo é a primeira coisa a que reagimos quando usamos um meio” (57). Com base na metáfora da “linguagem”, os pesquisadores analisaram a “gramática” de cada mídia, estabelecendo uma diferença em relação à metáfora anterior:

Em vez de ver o meio como um canal relativamente passivo, os analistas gramaticais olham para a plasticidade do meio na alteração da apresentação e do significado dos elementos de conteúdo (...). Enquanto a metáfora do canal nos leva a analisar o conteúdo que atravessa facilmente de meio para meio e da interação ao vivo para o meio e vice-versa, a metáfora da linguagem tende a concentrar a atenção naquelas variáveis que funcionam apenas dentro de um meio específico ou dentro de um tipo particular de mídia (Meyrowitz, 1993: 59).

Considero que a terceira metáfora – a mídia como “ambientes” – é uma das melhores metáforas possíveis para entender as transformações da “esfera midiática”. Se essa metáfora é a que melhor “ilumina” o objeto de pesquisa (mídia) e suas “mutações”, então seria uma decisão sábia dedicar a próxima seção a ela.

Mídia como “ambientes”

De acordo com essa concepção “ecológica”, cada mídia cria um “ambiente” que possui “características e efeitos que transcendem variações de conteúdo e manipulações de variáveis de produção” (Meyrowitz, 1993: 61). Isso leva ao que Meyrowitz chama de “análise de meios”. Para além do conteúdo ou gramática do meio, o modelo ambiental se concentra especificamente em “avançar nossa compreensão das maneiras pelas quais as diferenças entre as mídias fazem a diferença” (61). Dentro da análise de meios, o foco está nas “características ambientais do meio que estão em grande parte fora do controle dos usuários, uma vez que o meio está em uso” (62). De acordo com Meyrowitz, os pesquisadores podem estudar a mídia definindo tanto o nível micro, de situação única, quanto o macro, de nível social. No nível micro, as análises de meios “exploram as implicações da escolher um meio em detrimento de outro em uma determinada situação”; no nível macro, “a análise de meios lida com as implicações sociais maiores do uso generalizado de um meio” (62).

Para além do campo específico da ecologia da mídia e da teoria dos meios de Meyrowitz, uma abordagem enraizada nos trabalhos de Marshall McLuhan e Neil Postman (Scolari, 2015; Strate, 2017; Cali, 2017), muitos pesquisadores têm aplicado a metáfora “mídia como ambiente”. Por exemplo, há uma forte conexão entre a abordagem europeia das mídiatizações e a teoria dos meios de Meyrowitz (ver Krotz, 2014). Se a teoria do meio afirma que a mídia cria “ambientes” que afetam e modelam os sujeitos, os pesquisadores da mídiatização defendem que esses meios afetam e modelam as instituições (Hjarvard, 2014; Verón, 2014; Couldry e Hepp, 2017). O aprofundamento do diálogo entre essas duas abordagens (ecologia da mídia/teoria do meio e estudos de mídiatização) recém começou e ainda há um grande território para continuar explorando e realizando intercâmbios interdisciplinares.

Antes de terminar esta rápida jornada através de metáforas da mídia, pode nos ser útil lembrar que Marshall McLuhan propôs considerar a mídia tanto como “metáforas” quanto como “tradutores”. O estudioso canadense introduziu essa ideia em *Understanding Media* (1964):

Todas as mídias são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas. A palavra falada foi a primeira tecnologia pela qual o homem foi capaz de largar do seu ambiente, a fim de compreendê-lo de uma nova maneira (. . .) As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência em nossos sistemas proferidos ou externalizados (McLuhan, 1964: 57).

D

Nos estudos de mídia(tização), adoramos metáforas

Outros membros da escola de Ecologia da Mídia desenvolveram essa ideia. Por exemplo, Ong (1977) e Postman (1985) também consideraram que a mídia pode ser internalizada e funcionar como metáforas “profundas” para a mente e o conhecimento:

Uma mensagem denota uma declaração específica e concreta sobre o mundo. Mas as formas de nossos meios de comunicação, incluindo os símbolos através dos quais as conversas ocorrem, não fazem tais declarações. Elas são um pouco como metáforas, trabalhando por implicações discretas, mas poderosas, para impor suas definições especiais da realidade. Quer estejamos experimentando o mundo através das lentes da fala, da palavra impressa ou da câmera de televisão, nossas metáforas midiáticas não só classificam o mundo para nós como também sequenciam, enquadram, ampliam, reduzem, colorem e argumentam uma visão do mundo (Postman, 1985: 10).

Como qualquer outro campo de pesquisa, os estudos de mídia e comunicação midiaticizada têm utilizado metáforas como forma de traduzir processos muito complexos para modelos teóricos simplificados. Ao mesmo tempo, metáforas têm sido usadas para modelar os objetos e metodologias de pesquisa: se a mídia é um “canhão” que dispara uma “bala”, então os pesquisadores tentarão medir seu “impacto”; da mesma forma, se a mídia é uma “linguagem”, então os pesquisadores tentarão reconstruir suas “gramáticas”. Em outras palavras, as metáforas traduziram um domínio muito complexo (processos de comunicação midiaticizados) a partir de um domínio mais simples (um tubo, um canal de transmissão, uma gramática). As metáforas estavam simultaneamente resolvendo um problema atual (propondo um modelo para processos de comunicação midiaticizados) e modelando pesquisas futuras (sugerindo questões e metodologias baseadas na metáfora).

Após esse panorama das metáforas tradicionais dos meios de comunicação de massa e dos processos de comunicação midiaticizados, chegou a hora de apresentar as novas metáforas dos meios de comunicação que surgiram nas últimas décadas.

NOVAS METÁFORAS PARA UMA NOVA MÍDIA

O “surgimento” de novas mídias e tecnologias digitais nos últimos 30 anos gerou uma “explosão” de metáforas. Por exemplo, pode-se dizer que a “chegada” da “rede” mundial de computadores produziu uma “aceleração” das “mutações” no “ecossistema” da mídia e gerou uma “explosão” de novas mídias (Scolari, 2009, 2013, 2015; Scolari e Rapa, 2019). Um artigo recente de Wyatt (2021) apresentou um bom “mapa” desse novo “território”. De acordo com este pesquisador da Universidade de Maastricht

Em meados da década de 1990, quando a Internet se tornou pública e a Rede Mundial de Computadores se tornou disponível, muitas metáforas diferentes estavam em uso à medida que as pessoas tentavam entender as possibilidades desse novo meio incrível, capaz de transmitir instantaneamente dados e informações ao redor do mundo (Wyatt, 2021:407).

Muitos pesquisadores “mapearam” o “território” metafórico em torno das novas mídias “emergentes”. A metáfora espacial (“território”) não é casual: muitas das representações da Internet estão enraizadas em uma metáfora espacial “profunda” (a “Internet como um lugar”). Stefik (1996) descreveu as primeiras metáforas da Internet e as organizou em quatro arquétipos: biblioteca/guardião do conhecimento, correio/comunicador, mercados/comerciante e mundos digitais/aventureiro. Markham (2003), por sua vez, identificou três metáforas distintas e inter-relacionadas: a Internet como “ferramenta” (“recipiente”, “canal” etc.), a Internet como “lugar” (“fronteira”, “ciberespaço”) e a Internet como “modo de ser” (“ciborgue” etc.). Como se pode ver, muitas das metáforas aplicadas aos meios de comunicação de massa (mídia como um “recipiente”, mídia como um “canal” etc.) e interfaces (interface como uma “ferramenta”, interfaces como um “lugar” etc.) também foram aplicadas à Internet. Muitos outros pesquisadores analisaram o surgimento e os usos de metáforas na sociedade digital (Gozzi, 2001, Gómez Cruz, 2007; Markham & Tiidenberg, 2020). A tabela a seguir apresenta algumas das principais metáforas da Internet e da “Rede” Mundial de Computadores desenvolvidas nas últimas três décadas (ver Tabela 1). Obviamente, como a Rede ainda está em desenvolvimento, esta tabela deve ser considerada como uma visão geral, aberta a novas incorporações.

Tabela 1

As metáforas da Internet e da Rede Mundial de Computadores. Baseado em Stefik (1996), Gozzi (2001), Gómez Cruz, (2007), Johnston (2009), Markham e Tiidenberg (2020), Wyatt (2021) e em contribuições do autor e colegas.

A Internet e a rede mundial de computadores como um(a) . . .	
assembleia	
ágora	
mercado	Um lugar colaborativo/competitivo para intercâmbios políticos, culturais, sociais ou econômicos.
praça central	
comunidade (virtual)	
biblioteca	Um repositório aberto e potencialmente infinito de dados, informações e conhecimento.
arquivo	
cérebro do mundo	

Continua...

Continuação

A Internet e a rede mundial de computadores como um(a) . . .	
fronteira ciberspaço mar	Um espaço libertário e livre a ser explorado (ou surfado) e conquistado por pioneiros.
rodovia da informação	Um espaço público para o tráfego de dados que poderia ser regulado pelo Estado.
drogas	Uma mídia que cria vício do qual os usuários devem se desintoxicar.
(lugar) obscuro (lugar) profundo (lugar) invisível (lugar) oculto	Um espaço secreto e clandestino cujos conteúdos não são indexados pelos sites de busca padrão da rede.

Embora este seja um mapa incompleto de metáforas da Internet e da “rede” mundial de computadores, é o suficiente para começarmos a refletir sobre seus principais traços e dinâmicas. A primeira questão é a prevalência de metáforas espaciais. O que não é tão estranho: quando a “rede” mundial de computadores apareceu no início dos anos 1990, o conceito de “ciberspaço” já era muito popular, tendo sido introduzido por William Gibson em seu romance *cyberpunk, Neuromancer* (1984). A metáfora do “lugar” é fácil de entender e pode ser modulada de diferentes maneiras: pode ser um espaço criado pelo homem (uma “ágora”, uma “aldeia” ou uma “biblioteca”) ou um ambiente natural (a rede como um “mar”). De uma perspectiva cronológica, é evidente que nas décadas de 1990 e 2000 as metáforas eram otimistas (a Internet como um “lugar” de liberdade e conhecimento livre), enquanto, nos últimos anos, uma visão cada vez mais pessimista dominou os discursos, como a Internet, e as tecnologias digitais em geral, podem ser vistas como um “instrumento” de dominação e controle, ou a “Rede” como um lugar “escuridão”, “profundo” e potencialmente perigoso.

O mesmo caminho do otimismo ao pessimismo pode ser encontrado nas metáforas dos novos sites de redes sociais. Quando a “Rede 2.0” chegou no início dos anos 2000 (O’Reilly, 2005), ela adotou muitas das metáforas positivas da Internet e da “Rede” Mundial de Computadores: uma nova rede colaborativa como um “lugar” para trocas políticas, culturais, sociais ou econômicas. Mais do que uma “biblioteca” on-line estática, a nova rede prometia a realização do conceito de “inteligência coletiva” de Pierre Lévy (1997). Quinze anos após o aparecimento do Facebook (2004), YouTube (2005) e Twitter (2006), a situação é exatamente o oposto: agora os sites de redes sociais estão sob suspeita.

Hoje, os sites de redes sociais, agora renomeados “plataformas”, ainda são considerados “lugares”, ainda que muito perigosos. Por um lado, esses “lugares” não estão mais abertos: são “jardins murados” onde os usuários devem ser registrados para que

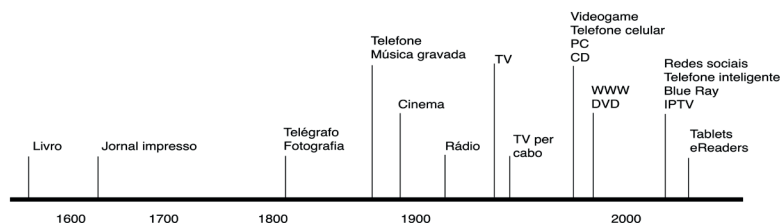
“máquinas” poderosas de hardware e software, gerenciadas por uma “inteligência artificial”, possam obter informações sobre as atividades dos usuários. Em outras palavras, a representação anárquica e centrada na liberdade do início da “rede” mundial de computadores mudou radicalmente: agora essas plataformas são “territórios” controlados. Nesse sentido, mais do que um “lugar”, as novas metáforas promovem a ideia de uma “ferramenta de controle”: conceitos como “Big Brother” ou “panóptico digital” estão cada vez mais presentes nas conversas científicas e populares. Essa visão negativa das plataformas como “dispositivos de vigilância e controle” complementa sua representação como promotoras do “trabalho digital”, do “capitalismo digital” e da “exploração de dados”. O título de livros populares publicados por pesquisadores como Nick Srnicek (*Platform Capitalism*, 2016) e Shoshana Zuboff (*The Age of Surveillance Capitalism*, 2019) são bons exemplos dessas construções metafóricas negativas.

PARA ALÉM DA “MÍDIA COMO LUGAR”: A DIMENSÃO TEMPO

O uso e abuso de metáforas espaciais nos estudos midiáticos e de comunicação midiática tem um claro limite: elas podem iluminar um conjunto de atores e suas relações, mas, ao mesmo tempo elas podem *anular a dimensão temporal*. Como podemos entender a mudança da mídia? Existem diferentes teorias e modelos de mudança de mídia e, obviamente, cada um deles é baseado em uma metáfora. Para alguns estudiosos, a mudança da mídia adota a forma de uma “linha” – por exemplo, para Neuman (2010) ou Grant e Meadows (2018), na qual as diferentes tecnologias são representadas ao longo de uma sequência linear (uma “linha do tempo”).

Figura 1

Cronologia da mídia



Nota. Baseada em Neuman (2010), Grant & Meadows (2018) e outros autores.

Outros estudiosos preferem falar sobre sequências de períodos “explosivos” e “reflexivos”. Ortoleva (1997) analisou a mudança da mídia dos últimos séculos como uma sucessão de momentos inovadores (quando surgem múltiplas novas

mídias) e momentos reflexivos (quando a inovação desacelera e o principal processo é para a difusão das tecnologias existentes). Ortoleva identificou quatro momentos “explosivos” na história da mídia contemporânea:

- 1830-1840: telégrafo, selo postal, fotografia, máquinas de impressão a vapor etc.
- 1875-1895: linótipo, estereoscópio, datilografia, câmera popular Kodak, fonógrafo, gramofone, cinetoscópio, cinematógrafo, telefone, radio-telegrafo etc.
- 1920-1935: impressão em rotogravura, telefotografia, fotocópia, iconoscópio (proto-televisão), magnetofone, cinema falado, cinema colorido etc.
- 1975-1995: gravador de vídeo, dispositivos de áudio digital, computadores pessoais, teletexto, redes de fibra óptica etc.

Embora o livro tenha sido publicado em 1997, Ortoleva não inclui a “rede” mundial de computadores nas quatro explosões. seguindo seu modelo, uma quinta explosão pode ser identificada de 2005 a 2020: smartphones, mídias sociais, realidade aumentada, plataformas etc. Segundo Ortoleva, durante esses períodos “explosivos” não só surgem inovações tecnológicas, como instituições e entidades comerciais também se transformam. Em outras palavras, “cada vez, todo o sistema de comunicações é redefinido em todos os aspectos” (1997:43). Mesmo que Ortoleva não tenha usado explicitamente esses conceitos, seu modelo de mudança midiática se encaixa perfeitamente na metáfora da “onda”, entendida como uma sucessão de “impactos” tecnológicos e seus “efeitos” em expansão.

Outra metáfora possível da mudança da mídia vem da metáfora ecológica (ver Seção 2.1). Nesse contexto, a mudança da mídia poderia ser abordada como um processo “evolutivo”. Em primeiro lugar, deve-se dizer que a ecologia da mídia sempre incluiu um forte interesse na evolução da mídia. Além das contribuições clássicas de estudiosos como Innis (1950), pesquisadores como Levinson (1997) e Logan (2004) desenvolveram contribuições valiosas para a compreensão da “evolução” do “ecossistema” da mídia. Nos últimos anos, muitos estudiosos, mesmo fora da tradição da ecologia da mídia, vêm utilizando a metáfora da evolução midiática em seus discursos teóricos e analíticos (Napoli, 2001; van Dijck, 2013; Manovich, 2013). Se a ecologia da mídia “pensa” o espaço (plano sincrônico), então a evolução da mídia “pensa” o tempo (plano diacrônico). No entanto, embora os historiadores da mídia tenham desenvolvido modelos lineares ou na forma de ondas, a evolução da mídia considera a mudança da mídia como uma “rede” onde qualquer mídia pode afetar ou tomar componentes de qualquer outra mídia do presente ou do passado (Scolari, 2013, 2018, 2020; Scolari e Rapa, 2018).

Os estudos de midiática, como qualquer outro discurso teórico, têm aplicado diferentes metáforas temporais e espaciais. Além de descrever a midiática

como um processo de mudança “radial”, “acumulativo” e “não linear”, Verón (2014) relatou “acelerações” periódicas do tempo histórico, por exemplo, quando no Paleolítico Superior a produção de ferramentas de pedra passou de 20 tipos básicos para 200 variedades, ou quando a máquina de impressão de Gutenberg multiplicou o número de livros e mudou profundamente a sociedade europeia em apenas alguns séculos. No caso da Internet, a rede digital alterou “as condições de acesso ao conhecimento científico mais do que essas condições mudaram desde o surgimento das instituições científicas modernas durante o século XVII” (Verón, 2014:168). Outros pesquisadores como Hjarvard (2008) também destacaram a “aceleração” dos processos de midiaticização no final da Modernidade.

A metáfora da “onda” também está presente nas teorias da midiaticização. Para Couldry e Hepp (2017), “a midiaticização veio em ondas – mecanização, eletrificação, digitalização – e cada uma mudou, fundamentalmente, todo o ambiente de mídia” (2017: 53). Mas, essas “ondas” não devem ser confundidas com as “ondas de difusão” de um único meio dominante: elas devem ser entendidas como um “processo de crescente aprofundamento da interdependência com a tecnologia” (53). O conceito de midiaticização “profunda” está agora no centro das conversas científicas internacionais sobre processos de midiaticização (Hepp, 2020). É interessante notar que, neste ponto, as metáforas temporais e espaciais convergem em uma única “construção” teórica na qual o conceito de “aprofundamento” tem dois sentidos:

Primeiro, que nos últimos 600 anos ocorreu uma aceleração das inovações tecnológicas na mídia; e segundo que, no mesmo período, a mídia se tornou cada vez mais relevante para articular o tipo de culturas e sociedades em que vivemos, por conta do papel mutável da mídia nas condições de interdependência humana (Couldry & Hepp, 2017: 53)

Com essa referência aos estudos midiáticos, chegamos ao final dessa jornada pelas metáforas da mídia e dos processos de comunicação midiaticizados. Como já indicado, é impossível incluir todas as metáforas desenvolvidas no século passado nessa área específica da produção do discurso científico. No entanto, isso é suficiente para iniciar uma reflexão sobre a produção e o uso de metáforas em estudos midiáticos e de comunicação midiática.

RISCOS E BENEFÍCIOS DO RACIOCÍNIO METAFÓRICO

Uma série de conclusões pode ser “extraída” desta breve visão geral das metáforas da mídia e dos processos de comunicação midiaticizados. Mais do que conclusões “fechadas”, as seguintes são simplesmente uma série de questões que

poderiam “orientar” futuras pesquisas e “diálogos” sobre o uso de metáforas nos estudos de mídia e de comunicação midiáticos.

1. Parece impossível pensar em meios de comunicação e processos de comunicação midiáticos sem usar metáforas. A lista de metáforas utilizadas nos discursos científicos e não científicos no século passado é quase interminável e, considerando as transformações do objeto de pesquisa, podemos supor que essa lista continuará a crescer.
2. Como em qualquer outro domínio científico, nos estudos de mídia e comunicação midiática, cada metáfora “ilumina” certos aspectos dos objetos de pesquisa, privilegiando algumas de suas propriedades enquanto “esconde” as outras. Como é muito difícil adicionar e integrar metáforas por muitas vezes serem incompatíveis entre si, há uma busca constante por metáforas novas, mais amplas e mais “esclarecedoras”.
3. No caso dos meios de comunicação de massa tradicionais, a metáfora do “canal” dominou grande parte do século XX e ainda está, infelizmente, em boa saúde no século XXI. Muitos jornalistas, publicitários, políticos e estudantes de mídia e comunicação (e acadêmicos!) ainda acreditam que a comunicação é uma “flecha” que “impacta” um “alvo”. A chegada de novas metáforas como da “orquestra” ou do “ambiente” tenta quebrar essa visão linear e simplista da comunicação midiática.
4. O “surgimento” da “rede” mundial de computadores no início dos anos 1990 “colocou” metáforas espaciais no “centro” dos discursos. Tanto a abordagem crítico-apocalíptica quanto a integrada-otimista consideram a Internet e a “rede” mundial de computadores como um “lugar” ou um “espaço”. Pode-se dizer que as metáforas são transideológicas: o mesmo “lugar” poderia ser simultaneamente considerado como um espaço emancipatório ou hipercontrolado.
5. O discurso da mídia e os estudos de comunicação midiática também discutem as transformações da mídia. Portanto, a mudança da mídia também faz parte das conversas científicas, especialmente devido à “aceleração” das “mutações” da mídia nas últimas décadas. Mesmo neste caso, diferentes metáforas têm sido usadas para representar as transformações das mídias, de “explosão” e “ondas” a “movimento” (“aceleração”).
6. Os estudiosos que analisam os processos de midiática também trabalham com metáforas, que são espaciais (midiática “profunda”) ou temporais (“aceleração” ou mesmo “ondas” de midiática).

Metáforas são assunto sérios. Todos os pesquisadores devem refletir sobre as metáforas que aplicam e usam em seus discursos científicos:

Não só é importante que os estudiosos críticos da Internet e dos meios digitais analisem as metáforas de outros atores sociais, como também precisamos ser reflexivos sobre nosso próprio uso da linguagem para que não reforcemos involuntariamente as estruturas de poder que servem para excluir grupos, organizações ou regiões, promovendo a inevitabilidade de configurações sociotécnicas particulares, por exemplo (Wyatt, 2021:408).

Como pode ser visto nas seções anteriores, assumi um forte compromisso com os modelos eco-evolutivos. Acredito que vale a pena explorar essas metáforas para entender as “mutações” dos diferentes atores que compõem o “ecossistema” da mídia. Nesse contexto, a metáfora eco-evolutiva oferece a possibilidade de enquadrar transformações de longo e curto prazo, tanto em suas dimensões micro quanto macro (Scolari, 2013, 2018, 2020; Scolari & Rapa, 2019).

É importante lembrar que as metáforas também “moldam” ações e desenvolvimentos tecnológicos:

As metáforas que usamos para enquadrar nossas experiências (. . .) importam; na medida em que podem construir tanto as características facilitadoras quanto as limitantes de nossas tecnologias. Esses quadros se espalham por terminologias cotidianas e imagens visuais (Markham e Tiidenberg, 2020: 9).

Compreender a mídia e os processos de comunicação midiáticas a partir de uma metáfora eco-evolutiva coloca no centro das atenções as consequências dessas ações sobre o resto dos atores, sejam eles individuais, institucionais, tecnológicos ou biológicos. Finalmente, deve-se lembrar que as metáforas nunca cansam:

O que antes chamávamos de “surf”; agora chamamos de “compartilhamento”. O que antes era “ciberespaço” e “rede” agora são “plataformas”. O que antes chamávamos de “on-line” ou “em rede” agora é “IoT” e “inteligente”. Todas essas são metáforas, mas podemos ser menos propensos a notá-las como tal, pois é assim que as metáforas dominantes funcionam (Markham e Tiidenberg, 2020: 9).

Como Markham e Tiidenberg apontam, as metáforas não são fixas, elas também “evoluem”, expandem seus universos de significado e “hibridizam” com outras metáforas. Como um “vírus”, as metáforas contaminam não só o nosso discurso, mas também o nosso pensamento. Se as metáforas compõem um “ecossistema” e “evoluem”, então a abordagem eco-evolutiva poderia ser considerada como um *meta-modelo metafórico para analisar outras metáforas, suas relações e mudanças*.

Para concluir este capítulo, gostaria de fazer um apelo à “experimentação metafórica”. Este é um convite dirigido especialmente aos estudantes de doutorado: não deveis limitar-vos a reproduzir modelos teóricos, mas sim criar novos quadros analíticos. O desenvolvimento de metáforas novas e criativas faz parte desse processo. Como Wyatt diz, apesar das armadilhas das construções metafóricas,

... vale a pena experimentar com a nossa língua. Metáforas, ficção científica, especulações e imaginários podem revelar novos pensamentos ou sentimentos para nós mesmos e para os outros e podem abrir novas linhas de investigação teórica, investigação empírica, design tecnológico e ação política (Wyatt, 2021: 413).

A escolha, criação e teste de metáforas é um processo imprevisível que pode levar a novos desenvolvimentos teóricos e até melhorar a qualidade de nossos processos de comunicação midiaticizados. ■

REFERÊNCIAS

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Clarendon Press.
- Cali, D. (2017). *Mapping media ecology: Introduction to the field*. Peter Lang.
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The mediated construction of reality*. Polity Press.
- Dance, F. E. X. (1970). A helical model of communication. In K. K. Sereno, & C. D. Mortensen (eds.), *Foundations of communication theory* (pp. 103-107). Harper & Row.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. Ace Books.
- Gómez Cruz, E. (2007). *Las metáforas de internet*. UOC Press.
- Gozzi, R. (2001). *The power of metaphor in the age of electronic media*. Hampton Press.
- Grant, A. & Meadows, J. (Eds.) (2018). *Communication technology update and fundamentals*. Focal.
- Hepp, A. (2020). *Deep mediatization*. Routledge.
- Hjarvard, S. (2008). The mediatization of society: A theory of the media as agents of social and cultural change. *Nordicom Review*, 29(2), 105-134.
- Hjarvard, S. (2014). Mediatization and cultural and social change: An institutional perspective. In K. Lundby (ed.). *Mediatization of communication* (pp. 199-226). De Gruyter.
- Innis, H. (1950). *Empire and communications*. Oxford University Press.
- Johnston, R. (2009). Salvation or destruction: metaphors of the internet. *First Monday*, 14(4). <https://bit.ly/41jn8Nb>
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphors: A practical introduction*. Oxford University Press.

- Krotz, F. (2014). Mediatization as a mover in modernity: Social and cultural change in the context of media change. In K. Lundby (ed.), *Mediatization of communication* (pp. 131-62). De Gruyter.
- Krippendorff, K. (1993). Major metaphors of communication and some constructivist reflections on their use. *Cybernetics & human knowing*, 2(1), 3-25.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press.
- Latour, B. (1999). *Pandora's hope: essays on the reality of science studies*. Harvard University Press.
- Levinson, P. (1997). *The soft edge: A natural history and future of the information revolution*. Routledge.
- Lévy, P. (1997). *Collective intelligence: Mankind's emerging world in cyberspace*. Perseus Books.
- Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan: Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Traficantes de Sueños; Ediciones Bajo Cero.
- Logan, R. K. (2004). *The sixth language: Learning a living in the internet age*. Blackburn.
- Maasen, S. (1995). Who is afraid of metaphors? In S. Massen, E. Mendelshon, & P. Weingart (eds.), *Biology as society, society as biology: Metaphors* (pp. 11-36). Springer.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic.
- Markham, A. (2003). *Metaphors reflecting and shaping the reality of the internet: Tool, place, way of being*. [Paper presentation] Conference of the International Association of Internet Researchers in Toronto, Canada. <https://bit.ly/3KqjWlu>
- Markham, A., & Tiidenberg, K. (ed.) (2020). *Metaphors of internet. Ways of being in the age of ubiquity*. Peter Lang.
- McQuail, D., & Deuze, M. (2020). *Media and mass communication theory*. Sage.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. University of Toronto Press.
- Meyrowitz, J. (1993). Images of media: Hidden ferment –and harmony– in the field. *Journal of Communication*, 43(3), 55-66.
- Napoli, P. M. (2010). *Audience evolution: New technologies and the transformation of media audiences*. Columbia University Press.
- Neuman, W. R. (ed.) (2010). *Media, technology, and society: Theories of media evolution*. University of Michigan Press.
- Ong, W. (1977). *Interfaces of the word: Studies in the evolution of consciousness and culture*. Cornell University Press.
- Ortoleva, P. (1997). *Mediastoria: Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*. Practice Editrice.
- O'Reilly, T. (2005). *What Is Web 2.0: Design patterns and business models for the next generation of software*. <https://bit.ly/41fQz2t>

- Pepper, S.C. (1942). *World hypotheses: A study of evidence*. University of California Press.
- Postman, N. (1985). *Amusing ourselves to death*. Penguin.
- Rivadulla, A. (2006). Metáforas y modelos en ciencia y filosofía. *Revista de filosofía*, 31(2):189-202.
- Rodrigo Alsina, M. (1995). *Los modelos de la comunicación* (2nd edition). Tecnos.
- Schramm, W. (ed.) (1954). *The process and effects of mass communication*. University of Illinois Press.
- Scolari, C. A. (2004). *Hacer clic: Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Gedisa.
- Scolari, C. A. (2009). Mapping conversations about new media: The theoretical field of digital communication. *New media & society*, 11, 943-64.
- Scolari, C. A. (2013). Media evolution: Emergence, dominance, survival and extinction in the media ecology. *International journal of communication*, 7, 1418-41.
- Scolari, C. A. (ed.) (2015). *Ecología de los medios*. Gedisa.
- Scolari, C. A. (2018). Media evolution. In P. Napoli (ed). *Mediated communication* (pp. 149-68). De Gruyter.
- Scolari, C. A. (2020). From media ecology to media evolution: Towards a long-term theory of media change. In M. Filimowicz, & V. Tzankova (eds). *Reimagining communication: Meaning* (pp. 272-287). Routledge.
- Scolari, C. A., & Rapa, F. (2019). *Media evolution*. La Marca.
- Srnicek, N. (2016). *Platform capitalism*. Polity Press.
- Stefik, M. (1996). *Internet dreams: Archetypes, myths, and metaphors*. MIT Press.
- Strate, L. (2017). *Media ecology: An approach to understanding the human condition*. Peter Lang.
- Van Dijck, J. (2013). *The culture of connectivity: A critical history of social media*. Oxford University Press.
- Verón, E. (2014). Mediatization theory: A semio-anthropological perspective. In K. Lundby (ed.). *Mediatization of communication* (pp. 163-72). De Gruyter.
- Wyatt, S. (2021). Metaphors in critical Internet and digital media studies. *New media & society*, 23(2), 406-16.
- Waisbord, S. (2019). *Communication: A post-discipline*. Polity Press.
- Winkin, Y. (1981). *La nouvelle communication*. Seuil.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism. The fight for a human future at the new frontier of power*. Public Affairs.

Artigo recebido em 22 de março de 2023 e aprovado em 12 de abril de 2023

Imaginário do aborto e comunicação medial

Imaginary of abortion and medial communication

FLORENCE DRAVET^a

Universidade Católica de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Inovação em Comunicação e Economia Criativa, Brasília – DF, Brasil

RESUMO

Este texto visa apresentar o aborto como uma experiência estética em que um fluxo de comunicação medial é interrompido. Para mostrar como a medialidade se dá no corpo feminino, buscamos as possíveis fontes do medo na quase ausência de representação mítica do aborto e recorremos ao conceito de “nobjetos” (sangue, sons, líquido amniótico) para identificar um tipo de relação entre mãe e feto em que ambos não se distinguem. Concluimos sobre o papel de conversor do corpo para se lidar com o sofrimento gerado pela ruptura do fluxo medial. Por fim, abrimos o texto para a necessidade de maior exploração do assunto, que constitui um interdito discursivo, todavia tolerado na maioria das sociedades tradicionais.

Palavras-chave: Aborto, comunicação, mídia, corpo, mulher

^a Professora do Mestrado Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3822-3627>. E-mail: flormd@gmail.com

ABSTRACT

This text aims to present the abortion as an aesthetic experience in which a medial communication flow is interrupted. In order to show how mediality occurs in the body, we seek the possible sources of fear in the almost absence of mythical representation of abortion and we resort to a concept of “nobjects” (blood, sounds, amniotic fluid) to identify a type of relationship between mother and fetus in which both are not distinguishable. We conclude on the role of the body’s converter to deal with the suffering generated by the rupture of the medial flow. Finally, the text opens for the need for further exploration of the subject, which is an interdict and is, however, tolerated in most traditional societies.

Keywords: Abortion, communication, media, body, woman

Mas faremos como sempre: arrastaremos para o fundo tudo o que jogarem em nós – porque somos profundos, não o esquecemos – e nos tornaremos novamente claros.

(Nietzsche, 2008, p. 255)

¹ Aborto ou abortamento é o processo de interrupção voluntária e involuntária da gravidez até a vigésima semana ou com o feto pesando até 500 gramas, quando o estágio gestacional é desconhecido (Rocha & Andalafte Neto, 2003).

² Em língua Iorubá, àbíkú significa “nascer-morrer”, ou “as crianças nascem para morrer várias vezes” (Verger, 1983).

³ Chamamos de infra e suprassensível os níveis de realidade – para retomar uma expressão desenvolvida pelo físico transdisciplinar Basarab Nicolescu (2009) – imediatamente abaixo (infra) e acima (supra) daquilo que nos é dado experimentar na realidade física aqui e agora; são as percepções psíquicas do invisível, impalpável, inaudível e que, no entanto, por alguma faculdade sensível desenvolvida, tornam-se acessíveis e passam a ser percebidas, tais como as premonições, as intuições, as inspirações, os fenômenos de vidência, de expansão da consciência etc.

⁴ Utilizamos a noção de quiasma, empregada por Kamper (2016) no sentido de algo que se dispõe de forma cruzada e não pode ser lido senão em dois sentidos ao mesmo tempo unidos e contraditórios.

O OBJETIVO DESTE ARTIGO é apresentar o aborto¹ como um fenômeno de interrupção de fluxo comunicacional medial, recorrendo à categoria proposta por Sloterdijk (2016) de medialidade. Nesta reflexão, partimos do corpo-mídia, um corpo atravessado, lugar de passagem de forças, positivas e negativas, que nos afetam. Supomos que o corpo-mídia (Baitello Jr, 2014; Pross, 1972) é um corpo vivo, dinâmico e fluido, partícipe de uma ordem/desordem universal cósmica, mas também de uma ordem planetária, física, biológica e psíquica. Trazemos aqui o olhar para a abjeção (Kristeva, 1980) que qualificamos de energético-espiritual embora se manifeste fisicamente no corpo das mulheres: o aborto de um feto, o nascimento de uma criança morta ou de um àbíkú², criança destinada a morrer antes de seus pais. Trata-se da morte, mas ela só pode acontecer na medida em que foi precedida de vida; por isso, consideramos que se trata de um fenômeno de *vida/morte no corpo feminino*. O sangue menstrual carrega consigo o estigma não só da inutilidade do dejetivo, mas também da morte em potencial dentro do corpo feminino; algo que pode ser moralmente considerado como um erro. A busca aqui, porém, é por desvincular o fenômeno da vida/morte prematura de um feto ou de uma criança, de qualquer questão moral ligada à falha, fraqueza ou ao erro seja ele de ordem moral ou fisiológica. Pensamos em termos energéticos, também em termos comunicacionais, na tentativa de desassociar a noção de negatividade e morte da noção moral de mal.

A noção de comunicação medial, que acontece nos e entre os corpos, situa-se na perspectiva de um exercício de observação e análise de fenômenos que qualificamos de comunicação ampliada (Dravet, 2019; Marcondes & Dravet, 2021) porque passa pelos níveis de realidade infra e suprassensíveis³. Níveis que a imaginação consegue alcançar e trazer à tona na fala, no gesto, nas imagens e em toda forma de expressão que seja possível utilizar. Interessa pensar a partir da experiência do corpo, o que é vivido, sentido, percebido com o fenômeno da vida/morte intrauterina e do nascimento de um ser que morre prematuramente. Tratamos de sensibilidade, entre beleza e feiura, entre aquilo que causa prazer e repulsão e procuramos entender o que se passa, para além da moral, com o corpo em quiasma⁴, investigando a comunicação em termos estéticos.

Nessa perspectiva e em busca de conceitos que possam alimentar uma teoria do corpo-mídia e da comunicação ampliada, trazemos a proposta de Peter Sloterdijk (2016) que elabora uma “análise medial” dos “objetos” do corpo:

o sangue, o som e a respiração. A respeito desses “nobjetos”, um conceito que ele mesmo encontra nos trabalhos de Thomas Macho⁵, o filósofo escreve:

Nobjetos. Trata-se de entidades dadas de maneira esfericamente envolvente que, ao modo de presença não confrontativa, planam como seres originários de proximidade, no sentido literal do termo, diante de um si que não lhe faz face, precisamente o pré-sujeito fetal. Seu estar-aqui-perto (que não é ainda um estar-aí demonstrável) se transmite à criança sobretudo pelo primeiro dom que lhe é feito: o sangue placentário. (Sloterdijk, 2016, p. 268)

⁵Filósofo austríaco, nascido em 1952 em Viena, ocupa a cadeira de História Cultural do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Humboldt, em Berlim.

A “análise medial” se dá em termos de díades não separadas e não separáveis, em que nenhuma relação sujeito-objeto pode ser estabelecida sem tirar-lhe sua condição intrínseca de díade, unidade dual, dualidade una, que implica uma “dissolubilidade recíproca”. A condição fetal, enquanto experiência vital, embora anterior ao nascimento, é aquela que, para ser tratada em termos relacionais e comunicacionais, necessita daquilo que Sloterdijk (2016, p. 269) chama de “regime de medialidade radical”, no reino fluido dos “nobjetos” corporais.

Este artigo seguirá uma organização em três etapas: 1) O corpo feminino como um lugar que não só historicamente, mas também de maneira atávica, inspira medo pela sua relação com a parte negativa do mundo. À guisa de contextualização, serão retomadas aqui as imagens telúricas da caverna e do útero e as imagens aquáticas e suas conexões com a lua no imaginário mítico. 2) O acontecimento da vida/morte no corpo feminino no aborto e na natimortalidade, fenômenos ausentes das mitologias das sociedades arcaicas e das representações. 3) Uma perspectiva comunicacional da relação feminina à vida/morte no corpo, sendo esta então concebida primeiro como uma força de inversão que atravessa o corpo feminino e segundo como uma força de regeneração.

O MEDO E A EUFEMIZAÇÃO DO NEGATIVO

O imaginário do mal colocou a mulher como a agente de Satã e sabemos que a história judaico-cristã ocidental levou essa misoginia a seu mais alto grau de acusação e concretização com a caça às bruxas durante a Idade Média. Mas não foi só isso. É possível considerar, com Jean Delumeau, que, no caso do corpo feminino, estamos na presença de um “medo espontâneo”, distinto do discurso do “medo refletido” historicamente construído.

No começo da Idade Moderna, na Europa ocidental, antijudaísmo e caça às feiticeiras coincidiram. Não foi por acaso. Do mesmo modo que o judeu, a mulher

foi então identificada como um perigoso agente de Satã; e não apenas por homens de Igreja, mas igualmente por juízes leigos. [...] Precisamos esclarecer essa situação complexa e, além disso, acompanhar, a partir de um novo exemplo, a transformação pela cultura dirigente de um medo espontâneo em um medo refletido. (Delumeau, 1990, p. 310)

Interessa-nos aqui o “medo espontâneo” que pode ter características estéticas, ligadas tanto às imagens telúricas do mistério do fundo da terra, como às imagens aquáticas do também misterioso universo oceânico. Um imaginário primordial capaz de atormentar os homens por se apresentar não só a seu campo de visão, mas também e sobretudo à sua visão interna, habitando seus sonhos, devaneios, fantasias; instigando sua curiosidade, incitando seu desejo, causando-lhe repulsa. Essas imagens originais de poder atávico atravessam os tempos e os processos históricos, sociais, religiosos; independem das interpretações culturais, da criação artística, literária e dos discursos políticos, das discussões teóricas e de suas noções de liberdade e igualdade. A hipótese de um medo espontâneo implica que, antes de todas essas questões históricas e interpretativas, as imagens psíquicas já existiam e que, em meio a todo o processo cultural, elas permanecem ativas.

Gilbert Durand (2002) chamou de “regime noturno das imagens” o conjunto de imagens psíquicas ligadas à descida no universo da noite, do abismo, da caverna e da profundidade oceânica. Em sua concepção antropológica da forma como as imagens se constituem em um sistema estruturado na consciência do ser humano (nos mitos, na arte e na literatura, por exemplo), a eufemização e a conversão são as duas formas de abordagem simbólica desse universo noturno da descida. Fica evidente à leitura do estudo de Durand de que o imaginário noturno apresenta um potencial destrutivo e aniquilador, o potencial da queda, que faz de todo esse conjunto de imagens algo insuportável para a mente e a psique humana. Uma série de subterfúgios literários, artísticos e mitológicos permite então amenizar o efeito negativo das imagens da morte, do abismo, dos ciclos infernais, do infinito, do desconhecido etc.

⁶ A expressão “desaprender o medo” é originalmente utilizada por Mircea Eliade em seu livro *O mito do eterno retorno* (1992).

Trata-se de “desaprender o medo”⁶. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão. Exigirá couraças, escafandros, ou então o acompanhamento por um mentor, todo um arsenal de máquinas e maquinações mais complexas que a asa, tão simples apanágio do levantar vôo. Porque a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-se e a transformar-se em queda. Precisa continuamente se reforçar, como que para se tranquilizar, com os símbolos da intimidade. (Durand, 2002, p. 200-201)

O buraco negro associado ao universo interior feminino e à volta às origens (sua abertura vaginal e sua cavidade uterina), porque implica na queda para o abismo, é eufemizado pela imagem da caverna que, aos poucos, vai sendo transformada pela produção narrativa e pela representação artística em ventre protetor onde um feto é maternalmente gerado. O imaginário da mulher torna-se então o da figura arquetípica da grande mãe com seu seio protetor, suas virtudes consoladoras e aconchegantes, sua doçura etc. Mas o que há na origem da caverna e do ventre-cabaça é, de fato, o grande medo do mistério desconhecido, o grande medo da noite, o grande medo da queda e do abismo.

Junto com a conversão da queda em lenta descida, também a associação entre morte e renascimento é um modo de eufemização pela conversão. Morte sim, mas sempre compensada por um nascimento.

É impressionante que as cavernas sejam precisamente os lugares próprios dos cultos de morte e de renascimento: cavernas de Deméter, Dioniso, Mitra, Cibele e Atis, catacumbas dos primeiros cristãos; as igrejas, basílicas, catedrais são cavernas sobreedificadas, construídas pelo homem, mas obscuras, nuas e retumbantes como a caverna natural; elas trazem em si, como um útero num ventre, a cripta subterrânea. (Morin, 1997, p. 123)

Como em uma percepção em negativo – ou através de um sistema de compensação – é possível enxergar o imaginário da caverna e suas relações com as divindades ctonianas femininas e a alternância vida/morte como um complexo universal de conversão do grande medo original relacionado ao feminino, à sua dimensão profunda, vazia e aniquiladora. As vaginas dentadas, imagens presentes em vários mitos arcaicos e que podem ser entendidas como representações do medo da mulher castradora, foram aos poucos substituídas por ventres e seios arredondados, por largas ancas e por toda simbologia do redondo. As imagens do plenilúnio e do ventre redondo da mulher grávida chegam a estereotipar o arquétipo materno. “E, na paisagem arredondada, tudo parece repousar. O ser redondo propaga a sua redondeza, propaga a paz de toda redondeza” (Bachelard, 2003, p. 241). A mulher-mãe e a terra-mãe são uma só, ambas veneradas e reverenciadas nas cavernas, como Deméter, a grande provedora agrícola, que também, em suas versões arcaicas, traga os mortos para fazê-los renascerem.

O mito exibicionista de Baubo, personificação do sexo feminino extraído da tradição órfica, situa-se exatamente no interstício da relação morte/vida atribuída à deusa Deméter. Esta está chorando, lamentando o desaparecimento de sua filha querida, Perséfone, levada ao reino de Hades. Em desespero, recusa-se a comer

D

e beber. Baubo sua serva, para tentar consolar a deusa, levanta então seu vestido e lhe mostra sua vulva. O jovem Iakchos ali está, meio nascido da vulva da velha Baubo, agitando seus braços, exibindo seu sorriso em uma cena cômica e grotesca que arranca o riso da deusa. Consolada, esta aceita a bebida que Baubo lhe apresenta.

O fundador da etnopsiquiatria, Georges Devereux, passou cinquenta anos trabalhando o mito de Baubo. Sua perspectiva foi mostrar, entre outras coisas, que o sexo feminino foi objeto de culto, mas foi amplamente renegado pelas culturas falocêntricas. Tratava-se de um culto ligado ao riso decorrente das provocações sexuais exibicionistas entre mulheres. Devereux constata que essas mesmas provocações ainda hoje são muito bem recebidas por pessoas em luto como Deméter e que o riso funciona como uma poderosa válvula de escape de virtudes terapêuticas. A argumentação é lógica e simples, porém parece fazer parte de um modo de pensar e agir que a moral vigente nos encarrega de manter em silêncio. A respeito do poder de consolação de Baubo, Devereux interpreta:

É esse espetáculo preciso, evocando um nascimento, que anima novamente Deméter, lembrando-a de que, apesar de ela ter perdido Perséfone, descida ao Reino dos Mortos, nada a impede de dar à luz a uma *outra* criança. Sabemos, por outro lado – e este é um detalhe capital – que, *precisamente durante seu luto e sua errância*, Deméter, metamorfoseada em égua, engravidou de Poseidon na forma de um garanhão. (Devereux, 2011, p. 50)⁷.

⁷No original: “C’est ce spectacle précis, évoquant une naissance, qui ragaillardit Deméter, car il lui rappelle que, bien qu’elle ait perdu Perséphone, descendue au Royaume des Morts, rien ne l’empêche de donner naissance à un *autre* enfant. On sait alors – et c’est là un détail capital – que, *précisément durant son deuil et son errance*, Deméter, métamorphosée en jument, fut saillie par Poseidon sous la forme d’un étalon.” Esta e demais traduções, da autora.

Se a morte implica em renascimento, a regeneração feminina implica também em aniquilamento. O sangue menstrual, potencial de vida é também dejetado mórbido quando é mensalmente evacuado, em uma sobra abjeta e inútil, perigosa, ameaçadora para a ordem geracional da esperança de vida que reina no universo diurno das imagens: ascensionais, luminosas, positivas. Celebra-se a vida em cartões anunciando felizes nascimentos. Rejeita-se a morte contida potencialmente no sangue menstrual que escorre para fora do corpo feminino, atestando a falha, a não geração, uma espécie de pequena morte lembrada a cada ciclo lunar. A vinculação feminina ao astro noturno vem então corroborar o medo original do mistério da noite.

Não é só a imagem ctoniana da caverna a atormentar o ser humano na sua percepção da força e da energia feminina. Também a água carrega consigo o imaginário amedrontador da profundidade, da correnteza, da escuridão e do silêncio misterioso que conduz ao Reino dos Mortos. Também, e com a mesma ambivalência, a água é o berço da vida embrionária. Vida e morte encontram-se ligadas na figura misteriosamente contraditória da mulher-mãe.

As águas não evocam a morte apenas por serem dormentes e o nascimento apenas por serem férteis. Elas trazem consigo um além cosmomórfico que emociona o mais profundo no homem: elas lhe falam a linguagem das origens, que talvez ele reconheça confusamente. O que não significa ter o homem guardado a *lembrança*, no sentido exato do termo, de sua vida intramarinha, e intrauterina. Mas talvez ele ainda sinta as reminiscências dessas vidas. (Morin, 1997, p. 128-129)

O universo da intimidade maternal é aquático e não há ser humano que não tenha passado por ele para vir ao mundo. Trataremos agora do que identificamos como a presença da morte no corpo feminino, não mais do ponto de vista das interpretações e dos subterfúgios conversores e eufemizantes da imaginação, e sim da ausência de imagens dessa experiência do negativo.

A VIDA/MORTE NO CORPO FEMININO – A GRANDE AUSENTE DA REPRESENTAÇÃO

Embora o sangue menstrual seja sempre o sinal da não geração e lembre de forma implícita a potencialidade da vida (a mulher em idade de gerar) tanto quanto da morte (ela não está gerando), a interrupção de uma gestação com um aborto, não importa aqui se provocado ou espontâneo, é a experiência mais evidente da presença da morte no corpo feminino. Que este talvez seja um dos temas mais ausentes da antropologia não se deve a um preconceito da ciência e dos antropólogos e sim à falta de indícios mitológicos e de representações no conjunto das referências disponíveis sobre as sociedades arcaicas, antigas e modernas. Ao que parece, não há no imaginário sobre o feminino, um sistema explícito que permita “desaprender o medo” da vida/morte no corpo feminino.

Segundo Luc Boltanski (2012), o estudo de Devereux, *A study of abortion in primitive societies*, publicado em 1955, constitui um dos mais completos levantamentos já feitos sobre o assunto, a partir dos arquivos do *Human relations area files*, da Universidade de Yale, nos Estados Unidos e de dados de pesquisas levantados diretamente pelo autor. A principal observação é de que na totalidade das sociedades estudadas (mais de 400 sociedades pré-industriais) a possibilidade de tirar os fetos do ventre antes de seu nascimento com a intenção de destruí-los parece fazer parte dos quadros fundamentais da existência humana em sociedade. De acordo com Boltanski ainda:

Na maioria das sociedades cuja informação está disponível, parece que os meios usados para praticar um aborto são da ordem de um *saber comum*, mesmo que

algumas pessoas (que, de hábito, têm também o papel de parteira) sejam tidas como mais conhecedoras ou mais hábeis do que outras. De fato, muitos dos meios empregados para provocar um aborto são difíceis de aplicar e conhecidos por serem mais ou menos perigosos. Eles causam medo, mas isso não impede que se recorra a eles quando a necessidade de abortar parece se impor. (Boltanski, 2012, p. 210)

Mesmo assim, a prática não se reflete nos mitos, nos rituais nem nas representações das sociedades arcaicas. Não há quase nenhum dispositivo social que permita tratar o assunto coletivamente. Temos um *corpus* bem reduzido de mitos associados aos fetos abortados e aos natimortos ou crianças nascidas para morrer cedo. Trataremos de alguns aqui. Mas o que parece mais importante em um primeiro momento é tratar dessa ausência de representação. Ela nos remete às realidades do domínio do oculto, daquilo que deve permanecer quieto e silenciado, cuja revelação aparece como incômoda e inconveniente, enquadrando perfeitamente o aborto no universo do inquietante, tal como o apresentou Sigmund Freud com a noção de *Unheimlich*:

Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo. Sanders nada nos diz sobre uma possível relação genética entre os dois significados. Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu [...] Portanto, *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*. (Freud, 2010, p. 254-256)

O aborto é, portanto, como a vagina e a vulva da mulher, uma realidade familiar e inquietante ao mesmo tempo. Mulheres abortam, de forma clandestina nos países onde, a partir do século XIX, o aborto passou a ser objeto jurídico e foi massivamente proibido, ou de forma discreta nos países onde a prática é legal embora socialmente repreendida. Em ambos os casos, não se fala sobre o assunto, não se narra tal experiência. O mesmo acontece quando se trata de aborto espontâneo. Clandestina ou discreta, a morte que atravessa o corpo feminino é algo que permanece oculto, povoando apenas as mais recônditas imagens psíquicas.

Na modernidade, o tema do aborto aparece no contexto das reivindicações políticas, seja a favor, seja contra o direito da mulher de praticá-lo de forma voluntária. No Brasil, segundo Luna (2014), em um artigo sobre as representações

do aborto por meio de imagens em documentários brasileiros, é nos casos de discursos pró-vida que os fetos são representados: “No intuito de formalizar a denúncia do aborto como uma prática do mal em termos absolutos, os documentários e *slides* pró-vida recorrem a imagens ditas realistas dos restos mortais de fetos inteiros ou de embriões despedaçados” (Luna, 2014, não paginado).

Embora fracamente, os fetos também passaram a ser representados pela medicina ou as ciências biológicas, no contexto didático-pedagógico:

De fato, descartando os bonequinhos e imagens destinados à instrução dos médicos e das parteiras, que se multiplicam sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, o feto é estranhamente pouco presente tanto na representação visual (raridade de imagens religiosas, representando Cristo no seio da Virgem, enquanto feto) quanto na poesia, na literatura, no mito, no discurso em geral. (Boltanski, 2012, p. 221)

É sabido que na China e no Japão, a interrupção voluntária da gravidez e o infanticídio foram, ao longo de séculos, práticas comuns. No Japão especialmente, de acordo com pesquisas de Jolivet (2004), até o século XIX e em menor proporção ainda na primeira metade do século XX, aborto e infanticídio funcionavam como medida de controle demográfico por parte da população adulta, em meio à pobreza nas áreas rurais e à ameaça de superpopulação do arquipélago. No entanto, com a necessidade de garantir a vida da mãe que representava uma força de trabalho indispensável à família, o infanticídio logo após o nascimento era mais corrente que a interrupção da gravidez, uma vez que esta era considerada perigosa. Apenas as mulheres mais ricas podiam recorrer a profissionais que faziam abortos de forma considerada segura. A respeito da prática do *Mabiki*, Jolivet escreve:

O termo *mabiki* (...) é um eufemismo que remete ao ato de desbastar uma planta. Tratava-se de uma prática considerada um mal inevitável, destinado a assegurar a sobrevivência dos outros membros da família. Nesse mesmo estado de espírito, “abrevia-se” a vida dos mais velhos, como testemunham “os montes de onde se jogavam os velhos” (*ubasuteyama*). (Jolivet, 2004. p. 101)⁸

Nesse contexto, a instrução dos religiosos budistas em favor da vida se deu através de gravuras representando cenas de aborto e infanticídios, exibidas nos templos. Segundo a pesquisadora e suas fontes, a exibição de tais representações no interior dos templos teve um efeito duplo na sociedade: por um lado, amedrontava as mulheres causando-lhes culpa e arrependimento (elas eram representadas

⁸No original: “Le terme *mabiki* (...) est un euphémisme qui renvoie à l’acte d’éclaircir un plant. Il s’agissait d’une pratique considérée comme un mal inévitable, destiné à assurer la survie des autres membres de la maisonnée. Dans le même état d’esprit, on “abrégeait” la vie des plus âgés, comme en témoignent “les monts où on jetait les vieux” (*ubasuteyama*).”

D

como ogbras ou padecendo no inferno), por outro lado, banalizavam o assunto. De acordo com Boltanski (2012), a respeito da pouca representação do aborto na cultura, o Japão é uma das raras sociedades em que existe um ser mitológico representando o feto ou recém-nascido morto, com um culto e uma ritualística a ser cumprida a fim de evitar a sua ira. Trata-se do *kappa*, assim descrito por Jolivet:

Do tamanho de uma criança, este ser mítico é representado com um corpo viscoso, geralmente recoberto de escamas e de um casco de tartaruga. Anfíbio e vampiro, ele assombra os charcos e os rios, à espreita de algum ser vivo de quem busca sugar o sangue. Certas representações de *kappa* evocam de maneira inquietante [ênfase adicionada] um corpo de feto inacabado, mumificado ou em um grau de decomposição mais ou menos avançado. (Jolivet, 2004, p. 118-119)⁹

⁹No original: “De la taille d’un enfant, cet être mythique est représenté avec un corps visqueux, généralement recouvert d’écailles et d’une carapace de tortue. Amphibie et vampire, il hante les marécages et les rivières à l’affût d’un être vivant dont il cherche à sucer le sang. Certaines représentations de *kappa* évoquent de façon troublante un corps de fœtus inachevé, momifié ou dans un état de décomposition plus ou moins avancé.”

Para evitar que uma criança abortada se torne “filha da água” (possível interpretação da origem da palavra *kappa*) e, provavelmente, também como forma de apaziguar os pais das crianças devolvidas antes mesmo de nascerem, estes escreviam *koema* ou cartas destinadas aos deuses ou aos próprios espíritos das crianças abortadas. Alguns templos especializados nos rituais para os bebês e os casos de maternidade problemática ainda os exibem. Segue um exemplo das mensagens que essas cartas podem conter, citado por Jolivet:

Perdoe-me/ por não poder te dar à luz/ Descanse em paz...

(Com, embaixo, um recado do pai)

Peço-te perdão/ Espero que tenhas um dia a oportunidade de renascer/ E zelar por nossa felicidade.

(Jolivet, 2004, p. 126)¹⁰.

¹⁰No original: “(Zôjôji, Tôkiô) (De la part de Jirô e Yurika): Pardonne-moi de ne pas avoir pu te mettre au monde/ Repose en paix... (avec, en bas, un mot du père) Je te demande pardon/ J’espère que tu auras l’occasion de renaître un jour/ Et veille sur notre bonheur.”

O artigo da pesquisadora sobre o aborto e o infanticídio no Japão termina com uma reflexão sobre a eficiência desses ritos – que continuam vivos ainda hoje – no tratamento psicológico das mulheres que abortam. Ter uma forma de expressar algo à criança a quem não se permitiu nascer e que não se quis acolher no mundo parece fazer ofício não só de ritual espiritual para afastar o *kappa*, mas também de ritual terapêutico para diminuir a culpa dos pais.

Dada a fraca mitologia do aborto na cultura, vale a pena tratar, ainda, da existência de um mito dos natimortos, os *àbíkú*, na cultura africana iorubá, especialmente na Nigéria. Informações a respeito desse mito e dos rituais a ele relacionados chegaram ao Brasil através dos estudos de Pierre Verger (1983).

Acredita-se que os *àbíkú* formam sociedades no céu e que de vez em quando são conduzidos à terra para trazer algum ensinamento à mãe, causando-lhe a dor

da perda ao morrerem cedo e logo voltarem para a região que habitavam no céu. Os àbíkú vêm ao mundo repetidas vezes e sempre através da mesma mãe. Os mitos narram que, no momento de descer para a terra, esses seres prometem a seus companheiros que irão voltar e estabelecem o prazo de permanência com a mãe:

Quando Aláwaiyé levou duzentos e oitenta àbíkú ao mundo pela primeira vez, cada um tinha declarado, ao passar a barreira do céu, o tempo que iria ficar no mundo (VII, 4, 10). Um deles se propunha a voltar ao céu assim que tivesse visto sua mãe (VII, 10); um outro, que iria esperar até o dia em que seus pais decidissem que ele se casasse (VII, 11); um outro, que retornaria ao céu, quando seus pais concebessem um novo filho (VII, 15); um ainda não esperaria mais do que o dia em que começasse a andar (VII, 16). (Verger, 1983, p. 139)¹¹

Verger nos fala então de uma série de rituais feitos pelos pais dessas crianças, prescritos pelos *babalawô*¹², a fim de fazê-las esquecerem suas promessas de retorno, esquecerem de onde vieram e permanecerem na terra. Mas não é sempre que os companheiros àbíkú do céu aceitam perder seus irmãos. É frequente que eles desçam para resgatá-los.

Os membros da sociedade àbíkú, *egbé ará òrum*, vêm do céu residir nos lugares pantanosos (II, 28) ou nos regatos (II, 46; V, 20), donde chamam as crianças que querem ficar no mundo. Vão também ao pé dos muros (II, 47), lá onde vão esvaziar as sujeiras (II, 48). Ficam nas salas onde as pessoas se lavam (*balüwe*) no fundo das casas (III, 63), que são lugares frescos onde é enterrado *iwo*, a placenta dos recém-nascidos, colocadas num vaso *isàsún*, coberto de folhas de palmeira desfiadas, chamadas mariwó e cauris (búzios). (Verger, 1983, p. 142).

É possível perceber de imediato a semelhança entre o habitat do *kappa* japonês e o dos àbíkú que vivem em lugares de águas paradas como pântanos, charcos e regatos. O corpo viscoso do *kappa*, seu estado de putrefação e o habitat sujo do àbíkú remetem à condição da origem uterina, sombria e abjeta do feto abortado e do natimorto. Também remetem à condição negativa da morte e da interrupção do curso da vida. Tais representações, tão raras, mostram que, de certa forma, e mesmo com todas as suas estratégias eufemizantes, há meios de se enfrentar o problema da morte do feto e da criança recém-nascida e de afastar as consequências negativas de tais acontecimentos. A existência dessas duas imagens permite vislumbrar formas de “desaprender o medo” desse tipo de experiência da morte.

De acordo com Diniz e colegas (2017), a partir do estudo da Pesquisa Nacional do Aborto 2016 (PNA 2016):

¹¹ As numerações entre parênteses se referem ao *corpus* de referência dos textos do pesquisador, as histórias de *Ifá*, sistema de adivinhação dos iorubás.

¹² Na cultura iorubá, os *babalawô* são os detentores do segredo, aqueles que leem o oráculo de *Ifá* e sabem aconselhar as pessoas sobre as formas ritualísticas de conduzir suas vidas.

O aborto é comum no Brasil. Os números de mulheres que declaram ter realizado aborto na vida são eloquentes: em termos aproximados, aos 40 anos, quase uma em cada cinco das mulheres brasileiras fez um aborto; no ano de 2015 ocorreram cerca de meio milhão de abortos. Considerando que grande parte dos abortos é ilegal e, portanto, feito fora das condições plenas de atenção à saúde, essas magnitudes colocam, indiscutivelmente, o aborto como um dos maiores problemas de saúde pública do Brasil. (Diniz *et al.*, 2017, p. 659).

A morte intrauterina do feto é, portanto, uma realidade experimentada por milhões de mulheres brasileiras hoje e, por constituir-se em uma abjeção de que não se ousa tratar, interessa-nos indagar, em meio à ausência inclusive de dados antropológicos que permitam lidar com as imagens psíquicas produzidas a partir dele, que tipo de processo se dá na mais recôndita obscuridade do já obscuro universo uterino: a morte de um outro tão profundamente conectado a si mesmo? Seria possível estabelecer alguma relação de familiaridade tal que o fenômeno de vida/morte uterina se torne menos inquietante e possa sair da obscuridade, uma vez que afeta diretamente milhares de mulheres e, indiretamente, toda a humanidade? Propomos agora uma tentativa de criar uma instrumentação teórica capaz de compreender o fenômeno da vida/morte no corpo feminino em termos de experiência estética medial, de consequências éticas.

INTERRUPÇÃO DO FLUXO VITAL: INVERSÃO E REGENERAÇÃO

Todo fluxo implica na possibilidade de sua interrupção, toda interrupção de fluxo implica na possibilidade da geração de um novo fluxo. Em uma *análise medial radical* dos fluxos ali estabelecidos, primeiro tentaremos perceber o tipo de relação tecida entre mãe e embrião/feto nos primeiros instantes da concepção e ao longo da permanência no útero. A realidade é que não temos logo uma relação entre mãe e feto, posto que o processo de implantação e desenvolvimento do embrião no corpo materno a partir da concepção, se dá em uma relação que chamaremos de *nobjetal*, retomando a noção acima exposta de *nobjeto* proposta por Thomas Macho e desenvolvida por Sloterdijk.

Uma relação *nobjetal* é uma relação exclusivamente medial em que não é possível distinguir sujeito e objeto. Não há diferenciação possível entre o sujeito mãe (esta, sim, inteiramente constituída, externa e internamente) e o objeto que está naquele momento se projetando: o embrião, supostamente um futuro feto a nascer na forma de uma criança recém-nascida. Não há confrontação possível, embora a copresença seja total e íntima. Na fase anterior à nidação quando, em torno de cinco a quinze dias depois da fecundação, o embrião se desloca

das trompas para se fixar na parede uterina, a gravidez ainda é chamada de gravidez química pelos cientistas. Qualquer falha do processo nesse período é muito comum e não chega a ser considerada um aborto. Muitas vezes essa falha da gravidez sequer é percebida pela mulher que, de fato, pode não ter tomado conhecimento de que esteve grávida. Do ponto de vista medial, quanto menos trânsito molecular entre a mãe e o óvulo fecundado, mais discreta e pouco sensível se torna a interrupção desse trânsito. O que não sabemos é o que se passa do ponto de vista do embrião, durante seu deslocamento das trompas para o útero, como se dá essa descida que, em muitos casos pode falhar? Que tipo de força o embrião precisa desprender para vencer essa primeira etapa do seu desenvolvimento? E que tipo de impressão deste desafio inicial da vida se fixa em sua constituição psicoemocional?

O que se passa depois, a partir da implantação, é o desenvolvimento do embrião que se torna feto e continua estabelecendo com a mãe uma relação íntima de trocas cada vez mais intensas que se dão através dos objetos corporais: o sangue placentário, o líquido amniótico e o som. O próprio feto é considerado um objeto, uma vez que não é possível para nenhum sujeito olhá-lo e confrontar-se diretamente com ele. As técnicas de imagens uterinas, por mais desenvolvidas que sejam, continuam trazendo aos sujeitos observadores imagens do feto, sons do feto, mas não o feto em si. Não é possível a troca de olhares, não é possível o toque.

Em sua condição de objeto e na relação medial que então acontece entre ele e seu ambiente (o ambiente interior materno), o laço estabelecido com a mãe é paradoxal: “o que a mãe tem para dar ao feto não é nada mais do que aquilo que o feto dá a si mesmo através da mãe” (Sloterdijk, 2016, p. 280). Mas se esta não está em condições de oferecer-lhe os elementos de que precisa ou, se por alguma malformação original, ele não estiver em condições de se dar, através da mãe, aquilo que lhe é vital, então o frágil ciclo da vida se rompe.

Durante o período de vida intrauterina, sangue e som são os elementos condutores da primeira relação objeto-feto. Se o imaginário medieval – que perdurou em certa medida até o século XIX no que diz respeito ao desenvolvimento fetal – difundiu massivamente a ideia de que as crianças sobreviviam e se desenvolviam no útero bebendo o sangue menstrual de suas mães, hoje, sabe-se que o sangue placentário é o meio de nutrição do feto, garantindo as trocas metabólicas entre este e a mãe durante a gravidez. Os nutrientes, anticorpos e oxigênio passam da corrente sanguínea da mãe para a placenta e fluem para dentro do corpo dele através da veia umbilical. Em nenhum momento, o sangue da mãe se mistura ao do bebê. Também não se trata de uma troca no sentido de um diálogo, mas de uma comunhão fluídica, um compartilhamento imersivo. Dentro do líquido amniótico, o feto experimenta durante a vida intrauterina a percepção do mundo

sonoro da mãe e especialmente a sua voz. Sloterdijk chama isso de “iniciação psicoacústica” e mostra o quanto essa experiência de ser-na-sonosfera parece determinar a relação afetiva que o indivíduo terá com o mundo sonoro fora do útero, a música ouvida em conjunto sendo uma espécie de germe fundamental para a formação das comunidades e para a vida psicossocial.

As crianças já escutam notavelmente bem no interior do útero, graças ao desenvolvimento precoce do ouvido – talvez desde o estágio embrionário e com certeza durante a segunda metade da gestação. Além disso, observações impressionantes atestam que essa capacidade auditiva precoce não leva o feto a se entregar passivamente à vida sonora interior das mães, às vozes e aos ruídos externos filtrados pela água; ao contrário, o ouvido fetal já desenvolve a capacidade de orientar-se ativamente em um ambiente sonoro agressivo e incessante, por meio de uma escuta e de uma contraescuta ativas e autônomas (Sloterdijk, 2016, p. 454).

Mãe e filho compõem uma díade. A mãe se nutre e o feto lhe toma parte desses nutrientes para seu próprio desenvolvimento. Existe aí uma vitalidade dupla que implica a devoração simbiótica das energias vitais (internas e externas) e a constante alimentação ao longo dos sucessivos ciclos do desenvolvimento da vida que se constitui. A mãe é fecundada e inicia-se o ciclo da concepção. O embrião vence o primeiro ciclo com a nidação. A mãe está grávida e o embrião torna-se feto, segundo ciclo, em que os abortos espontâneos passam a ser mais raros. O feto vence o terceiro ciclo com o nascimento: a mãe está lactante e o recém-nascido continua seu ciclo vital fora do útero em uma conexão medial, já não mais de troca sanguínea, mas de troca láctea, sonora e magnética: o magnetismo do olhar e do som sendo dois vetores fundamentais do estabelecimento da relação afetiva pós-nascimento entre mãe e filho.

Em termos de energias físicas, biológicas e psíquicas, a geração parece ser uma história de vitalidade antropofágica. Porém, em qualquer um desses ciclos, a vitalidade pode ser bruscamente interrompida. E a relação entre mãe e embrião, mãe e feto ou mãe e recém-nascido pode ser invertida. Tentaremos agora alcançar o impacto da desconexão provocada pela morte do feto como uma forma de interrupção de fluxo, de contaminação da energia vital e de necessária expulsão.

Do ponto de vista social, cultural e moral, há uma obrigação da mãe grávida e da lactante em transmitir felicidade. Tal felicidade passa pelas conduções sonoras, quando as vibrações acolhedoras da voz da mãe, repetitivamente, saúdam a criança a chegar e a fazem participar de uma relação próxima de promessa de felicidade. Mas quando o feto morre ou quando a vontade da mãe não corresponde à expectativa geral, nem dela própria, o que acontece com a relação medial em curso?

Identificamos três fases no processo da interrupção da experiência gestacional: primeiro, uma inversão repentina da imagem vital antropofágica para uma imagem mórbida e melancólica. O que antes era positivo transforma-se em negativo, o fluxo vital passa a ser interrompido e transforma-se em uma ameaça biológica de contaminação e infecção do ambiente íntimo da mãe. No contexto médico, isso se verifica na prática da aspiração ou da curetagem, intervenções cirúrgicas que consistem em, imediatamente após o aborto, retirar de dentro do útero o feto morto, cujos fragmentos são descartados no lixo hospitalar, sem que a mãe, então geralmente sob o efeito de anestesia, acompanhe essa retirada. Em termos psíquicos, a inversão afeta a mãe, podendo gerar um sentimento melancólico, uma sensação de fracasso, de perda ou mesmo uma dramática vivência interior que pode conduzi-la a um estado depressivo.

Normalmente, quando o feto morto não é retirado por operação médica, ocorre uma segunda fase: o organismo biológico reconhece a presença da morte e a expele naturalmente junto com todo o aparato gestacional (a placenta e os tecidos envoltórios), através de fortes contrações. A mulher abortiva que experimenta esse processo então convive algumas semanas com o feto morto dentro do seu corpo, o que pode lhe gerar ansiedade pela expulsão, na expectativa de livrar-se de uma relação medial fracassada e da possibilidade de contaminação.

Pode-se dizer que nesse período o útero feminino transforma-se em um verdadeiro sarcófago que a mulher carrega em si. Em uma situação ideal, esta então respeitaria seu estado de morte e de negatividade e esperaria calmamente a hora da expulsão. Tratar-se-ia de enfrentar duas dores sucessivas: a do luto pela perda do nobjeto, pois, quer tenha sido ele desejado ou não, quer ele seja uma presença feliz ou incômoda, o sentimento de perda e de fracasso na relação de troca vital até então em curso é o que mais comumente acontece; trata-se de um luto na maioria das vezes melancólico, de uma sensação de vazio, que, como toda melancolia decorrente da perda de um ser de proximidade, segundo Sloterdijk (2016, p. 416), é “o rastro psíquico de um crepúsculo dos deuses em um caso individual”¹³.

A segunda dor é a dor física da expulsão seguida da experiência inquietante de sentir e identificar em meio ao sangue coagulado, os tecidos que constituem o feto morto. Para que a experiência da perda e da expulsão seja suportável, seria preciso uma sabedoria do enfrentamento da morte, e não sua negação. Tal sabedoria parece ser ensinada pelo mito de Baubo acima citado e comentado, enquanto promessa de regeneração. Após a perda de um filho abortado ou natimorto, será possível gerar novamente. A lamentação e a depressão transformam-se então em riso terapêutico. Para isso, é preciso passar pela terceira fase: a da regeneração, como parece querer ensinar o mito.

¹³ Aqui é importante lembrar que a presente análise se propõe a uma perspectiva energética medial que se dá em termos de energias físicas, biológicas e psíquicas e não está relacionada aos valores morais desta ou daquela sociedade.

O efeito terapêutico da regeneração muitas vezes se limita à ideia de substituição associada à possibilidade de gerar novamente. Segundo Boltanski (2012), muitas mulheres atribuem à gravidez subsequente a um aborto a vinda do mesmo ser, sinal de que uma gravidez bem-sucedida vem substituir a fracassada. Em todo caso, para gerar novamente, é preciso passar por um processo de purificação que, no contexto moderno, tende a ser entendido em termos biológicos. A regeneração da saúde uterina da mulher depende, com isso, do sucesso da expulsão do feto e de todo o saco gestacional. Esta será seguida de um longo período de sangramento, momento de limpeza do ambiente uterino. A medicina prefere garantir essa limpeza por meio de um processo de higienização artificialmente monitorado: aspiração, curetagem, ultrassonografias, exames transvaginais garantem a segurança física da mulher após um aborto ou o nascimento de um feto morto. O período pós-aborto é tratado como um período de resguardo do aparelho reprodutor feminino.

Como vimos, o mito de Baubo fracamente sobreviveu à supremacia do imaginário luminoso e positivo da era moderna. Na filosofia moderna, somente Nietzsche faz referência a Baubo no prefácio da *Gaia Ciência*: “A verdade não seria talvez uma mulher que tem razões para não deixar ver suas razões? Seu nome, para falarmos grego, não seria talvez Baubo?” (Nietzsche, 2008, p. 21); o autor dá a entender que há algo a apreender sobre a verdade nos saberes ocultos, não levantando os véus do oculto, mas reconhecendo que o renascimento advém da dor e da profundidade.

Como já vimos, o aborto e a morte precoce não são representados e possuem uma fraca mitologia. Este é um tema que continua oculto e discretamente silenciado mesmo entre aqueles que o praticam. O feto abortado não é visto nem falado a não ser na esfera das abjeções. Supomos que isto possa estar relacionado ao horror ao sangue, enquanto nobjeto capaz de conectar profundamente todo ser à sua mãe. Pensando em termos de ascendência e origem, todo ser humano esteve conectado a sua mãe no invólucro uterino, estabelecendo com ela uma relação nobjetal dificilmente apreensível para um pensamento cuja tradição se limita a uma concepção objetiva de conhecimento.

A falta de conceitos para tratar desse tipo de relação é sinal da falta de possibilidade ou de vontade de compreensão do fenômeno noturno e inquietante da vida/morte no corpo feminino. Para entender isso, é preciso remontar à história do horror ao sangue maternal, testemunha insuportável do ato reprodutor, da idade fértil da mulher e da relação íntima exclusiva que esta estabelecerá com seu filho, que pode ser avaliado pela seguinte passagem do Manual difamatório do mundo, *De humanae conditionis miséria*, de Lotário de Segni, aquele que, em 1198, se tornaria o Papa Inocêncio III:

Observe de que alimento o feto se nutre no útero: certamente do sangue menstrual, que se interrompe após a concepção para que o feto se nutra dele, e do qual se conta que é tão repugnante e imundo que ‘em contato com ele os frutos não germinam, os arbustos secam, as plantas morrem, as árvores perdem as folhas e os cães que o comem tornam-se raivosos’ (Segni apud Sloterdijk, 2016, p. 556).

Por mais datada que tal citação possa parecer, é evidente que ela se faz acompanhar, como vimos na primeira parte deste texto, de todo um imaginário do medo espontâneo da cavidade representada pela mulher e de seu ambiente líquido. O sangue e sua viscosidade quando associados à perda formam então um conjunto de imagens psíquicas suficientemente insuportáveis para que a tarefa de “desaprender o medo” apontada por Mircea Eliade seja inviável enquanto não for objeto de massiva desconstrução.

Uma sabedoria do enfrentamento da morte e das abjeções pode ser vislumbrada na proposta nietzschiana da Gaia ciência, de onde o *incipit* deste artigo é retirado: “Mas faremos como sempre: arrastaremos para o fundo tudo o que jogarem em nós – porque somos profundos, não o esquecemos – e nos tornaremos novamente claros [ênfase adicionada]” (Nietzsche, 2008, p. 255). Esta é a proposta da regeneração. Deixar-se afetar pela morte, pela sujeira, pelos pensamentos vis e por todo tipo de abjeções é parte da condição humana, uma condição profunda, cuja origem remonta aos princípios dos tempos e que sempre foi preciso passar pelos sucessivos ciclos de vida e morte. Adentrar e deixar-se contaminar pela realidade abjeta dos universos obscuros é o próprio dos seres que, como as ostras, acolhem a diversidade do mundo em todos os seus aspectos – positivos e negativos, superficiais e profundos – e se propõem a regenerá-los, através de um processo de purificação por vezes demorado, mas necessário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de desvincular a questão do aborto e da morte prematura de suas interpretações morais, procuramos aqui tratar o corpo feminino como um corpo em quiasma, um lugar de medialidade em que a relação estabelecida entre a mãe e seu filho se constitui em uma radical díade, que permanecerá por toda a vida do sujeito adulto. Essa díade original permite o desenvolvimento da vivência do sujeito em relação à mãe, de uma forma indissolúvel, mas ela também pode ser bruscamente interrompida pela morte do feto ou da criança recém-nascida. Percebemos que não parece haver uma possibilidade de enfrentamento do medo primordial na experiência da morte do feto, concretização última da pertinência do medo. Morre-se de tentar viver. Sofre-se de tentar dar

à luz ou de não querer dar à luz. Mas não se cuida, coletivamente, dessa morte e desse sofrimento.

Por isso e para concluir, é necessário fazer uma observação sobre o papel de conversor assumido pelo corpo feminino no estabelecimento de uma ordem compensatória, papel que ratifica a noção de corpo-mídia.

A experiência de gerar é uma experiência que, na biologia, é feminina. Os corpos femininos passam do status de conteúdo uterino (quando foram geradas) ao de continente (quando geram), ou seja, por um processo de inversão de papel, inversão de lugar. Nathan (1988) em seu *Le sperme du diable. Éléments d'ethnopsychothérapie*, traz vários casos de tratamento de transe pela inversão do corpo, casos por exemplo em que se lambuzava o corpo de uma pessoa agitada por um transe com o sangue de um animal sacrificado cujas entranhas são então reviradas e amarradas ao corpo do paciente em crise. Este tratamento lembra a necessidade de conversão e de inversão corporal, o interior vindo a ser exteriorizado numa perspectiva terapêutica. Fica então a percepção de que as crises de possessão – que costumam atingir mais as mulheres que os homens – e as crises de histeria podem estar ligadas a essa experiência uterina traumática.

O corpo conversor, no caso de uma crise histérica ou de um transe, torna-se então a mídia que conecta dois mundos: o mundo interior e o mundo exterior; a profundidade feminina e a exterioridade masculina. Dois mundos heterogêneos, diria Nathan. No caso da experiência do aborto, trata-se também de conectar dois mundos heterogêneos: o mundo da vida uterina e o mundo da morte uterina. Tal conversão só pode se dar por um processo terapêutico complexo que, com o fim dos cultos às divindades femininas, nossas sociedades científicas e desencantadas estão longe de poder alcançar.

Seria preciso um esforço de construção imaginária para que o ser abortado, até aqui quase totalmente ausente da representação e negado pelas narrativas mitológicas, mas também mantido em silêncio pelas estruturas sociais, pudesse começar a aparecer e sair da sua condição oculta.

Algumas artistas, como Frida Kahlo (1907-1954)¹⁴, Tracey Emin (1963-)¹⁵ e Paula Rego (1935-)¹⁶, fazem parte das poucas que se atrevem a produzir representações poéticas de suas experiências dolorosas de aborto e perda prematura. A produção sendo quase inexistente e pertencendo ao domínio do inquietante, valeria a pena deter-se um pouco sobre ela, numa perspectiva de construção imaginária em busca de “desaprender o medo” da vida/morte no corpo feminino e, pouco a pouco, sermos capazes de enfrentá-lo como uma realidade traumática e carente de dispositivos terapêuticos adequados. ■

¹⁴Entre outras obras em que a artista se refere a suas experiências de aborto, em *Frida y el aborto* (1932) a pintora mexicana se desenha com um bebê no ventre: um cordão umbilical amarra o feto já desenvolvido à perna da mãe; na outra perna, o sangue escorre e infiltra na terra – “do pó viemos, ao pó voltaremos”. Lágrimas decoram o rosto da mãe sem filho.

¹⁵Em 2007, com a série chamada *Abortion Watercolours* a pintora inglesa apresentou vinte e sete aquarelas sobre suas experiências com aborto.

¹⁶Quando, em 1998, a proposta de legalização do aborto em Portugal foi derrotada em um primeiro referendo, a pintora Paula Rego produziu uma série de dez quadros em pastel que, sem rodeios, retratam mulheres vivendo situações de abortos. Uma análise da obra *UNTITLED*, de Paula Rego, pode ser lida em Leitão (2008).

REFERÊNCIAS

- Bachelard, G. (2003). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Baitello Jr., N. (2014). *A era da iconofagia: Reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. Paulus.
- Boltanski, L. (2012). As dimensões antropológicas do aborto. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 7, 205-245. <https://doi.org/10.1590/S0103-33522012000100010>
- Delumeau, J. (1990). *História do medo no Ocidente. 1300-1800*. Companhia das Letras.
- Devereux, G. (1955). *A study of abortion in primitive societies*. International Universities Press.
- Devereux, G. (2011). *Baubo, la vulve mythique*. Payot et Rivages.
- Diniz, D., Medeiros, M. & Madeiro, A. (2017). Pesquisa Nacional do Aborto 2016. *Ciência & Saúde Coletiva*, 22(2), 653-660. <https://doi.org/10.1590/1413-81232017222.23812016>
- Dravet, F. (2019). Entrever no (in)visível: imaginação, comunicação oracular e potência criativa. *E-compós*, 22(1), 1-20. <https://doi.org/10.30962/ec.1627>
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Martins Fontes.
- Eliade, M. (1992). *O mito do eterno retorno*. Mercuryo.
- Freud, S. (2010). *Obras completas* (vol. 14). Companhia das Letras.
- Jolivet, M. (2004). Derrière les représentations de l'infanticide ou mabiki ema. *Ebisu: Études Japonaises*, 33, 99-130. <https://bit.ly/4147jtr>
- Kamper, D. (2016). *Mudança de horizonte*. Paulus.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Seuil.
- Leitão, C. (2008). *Untitled: Antropologia, arte e abjeção no aborto clandestino em Portugal*. [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Universidade Nova. <https://bit.ly/3Me6o5A>
- Luna, N. (2014). Aborto e corporalidade: Sofrimento e violência nas disputas morais através de imagens. *Horizonte antropológico*, 20(42). <https://bit.ly/435MTCa>
- Marcondes, C., & Dravet, F. (2021). A dimensão aurática das imagens-sonho no tarô e nas histórias em quadrinhos: Estudo das tiras de Gasoline Alley. *Revista mídia e cotidiano*, 15(2), 51-74. <https://doi.org/10.22409/rmc.v15i2.48109>
- Morin, E. (1997). *O homem e a morte*. Imago.
- Nathan, T. (1988). *Le sperme du diable. Éléments d'ethnopsychothérapie*. Presses Universitaires de France.
- Nicolescu, B. (2009). Contradição, lógica do terceiro incluído e níveis de realidade. *Cetrans*. <https://bit.ly/3zBmvm2>
- Nietzsche, F. (2008). *A gaia ciência*. Escala.
- Pross, H. (1972). *Medienforschung. Film, funk, presse, fernsehen*. Habel.

D

Imaginário do aborto e comunicação medial

- Rocha, M. I. B.; Andalaft Neto, J. (2003). A questão do aborto: Aspectos clínicos, legislativos e políticos. In E. Berquó, (Eds.), *Sexo e vida: Um panorama da saúde reprodutiva no Brasil* (pp. 257-337). Editora da Unicamp.
- Sloterdijk, P. (2016). *Esferas I: Bolhas*. Estação liberdade.
- Verger, P. (1983). A sociedade Egbe Òrun dos abikü, as crianças nascem para morrer várias vezes. *Afro-Ásia*, 14, 1-23. <https://doi.org/10.9771/aa.v0i14.20825>

Artigo recebido em 30 de dezembro de 2021 e aprovado em 17 de novembro de 2022.

Cinema Novo e música de vanguarda do século XX

Cinema Novo and 20th century avant-garde music

LUÍZA ALVIM^a

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais,
São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

Embora não tenha sido predominante no Cinema Novo, a música de vanguarda do século XX não deixou de estar presente em filmes de Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Joaquim Pedro de Andrade, englobando obras preexistentes de Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Michel Philippot, Marlos Nobre, Ernst Widmer, Jaceguay Lins, Walter Smetak, Jon Appleton e Al Kooper. Fazemos um mapeamento dessa produção e analisamos como as músicas desses compositores se associam às imagens, seja de modo mais convencional, seja com proposições criativas. Observamos o papel da produção fonográfica da época para essas escolhas e a relação dos diretores com um repertório em geral contemporâneo aos filmes.

Palavras-chave: Música de vanguarda, Cinema Novo, produção fonográfica, análise fílmica.

ABSTRACT

Although 20th century avant-garde music was not prevalent in Cinema Novo's soundtracks, it was still quite present in films by Glauber Rocha, Walter Lima Júnior and Joaquim Pedro de Andrade, consisting of pre-existing music by Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Michel Philippot, Marlos Nobre, Ernst Widmer, Jaceguay Lins, Walter Smetak, Jon Appleton and Al Kooper. After mapping these musical works in the films, I analyze to which extent they were associated to the images either in a more conventional way or with creative propositions. I also consider the role of the phonographic production of the time for the choices of this repertoire and the relationships of those directors with contemporary avant-garde music.

Keywords: Avant-garde music, Cinema Novo, phonographic production, film analysis.

^a Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e pós-doutora em Música pela UFRJ. Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo (USP) com bolsa CNPq.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>.
E-mail: luzibeatriz@yahoo.com

D

¹ Para saber sobre a música no Cinema Novo em geral, ver a fundamental pesquisa de Guerrini Júnior (2009), que destaca, entre outras características, a onipresença de músicas preexistentes de Heitor Villa-Lobos nas trilhas musicais dos filmes do Cinema Novo dos anos 1960.

² Alertamos que a música objeto desse artigo não é a música experimental no geral, mas sim a que continua a tradição da assim chamada “música erudita ocidental” (ou “música de concerto”, num termo menos hierarquizante, porém menos utilizado no campo da Comunicação), por mais que se possa discutir suas fronteiras, o que não cabe nesse artigo. Preferimos o termo “vanguarda” a “contemporânea” – tal como Neves (2008) designa a música da segunda metade do século XX – porque nos referimos também a obras das primeiras décadas do século XX, algo que tem sido identificado como “música moderna”, e gostaríamos de uma designação só, ainda que não totalmente satisfatória.

³ Apesar da trilha sonora inventiva feita pelo compositor de vanguarda Guilherme Vaz para o filme *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), o diretor Nelson Pereira dos Santos não foi incluído em nosso *corpus* do Cinema Novo por ser de uma geração anterior e com experiências cinematográficas bastante distintas dos que iniciavam seus longas-metragens nos anos 1960. Quanto a Walter Lima Júnior, embora considerado de uma “segunda geração” do Cinema Novo (Carvalho, 2009), foi incluído por causa da importância de obras musicais do repertório erudito preexistente em seus filmes.

O CINEMA NOVO BRASILEIRO não se caracterizou particularmente pelo emprego de música contemporânea em suas trilhas musicais¹. Dentro do cinema brasileiro como um todo até então, a música contemporânea esteve mais representada pelas composições de Rogério Duprat para filmes de Walter Hugo Khouri. Por outro lado, o que estamos chamando de “música de vanguarda do século XX” engloba desde as vanguardas dos anos 1920-1930 até a música eletroacústica (contemporânea às décadas de 1960-1970 do Cinema Novo)² e está presente em filmes de três cineastas: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Júnior³. São músicas preexistentes aos filmes, mesmo quando contemporâneas a eles na data de composição.

O objetivo deste trabalho é analisar essa produção pouco estudada dentro do contexto da música no Cinema Novo. Partimos de um mapeamento inicial de 75 filmes de oito diretores (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Walter Lima Júnior, David Neves, Leon Hirszman e Ruy Guerra) a partir de 1959 até 1980, fazendo a identificação das músicas neles utilizadas (consideramos uma definição mais alargada de Cinema Novo, chegando até o último filme de Glauber, o que foi relevante por causa da continuidade do uso musical, como o do repertório de Villa-Lobos no caso de Glauber)⁴. A partir desse mapeamento, separamos como objetos para uma análise estética mais detida aqueles que continham extratos de música de vanguarda contemporânea.

Constatamos que, desses diretores, apenas os três citados anteriormente fizeram uso de música preexistente contemporânea nos seguintes filmes, entre ficções, documentários e filmes experimentais: *O pátio* (Glauber Rocha, 1959)⁵, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Na boca da noite* (Walter Lima Júnior, 1971), *Arquitetura: a transformação do espaço* (Walter Lima Júnior, 1972)⁶, *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Conversa com Cascudo* (Walter Lima Júnior, 1977), *A Lira do delírio* (Walter Lima Júnior, 1978). Em *O pátio* há somente obras musicais de vanguarda, mas, nos outros filmes, há bastante variedade de gêneros musicais.

Entre os compositores nessas trilhas musicais, temos desde as vanguardas dos anos 1920-1930, representada por Edgar Varèse, passando por expoentes da música concreta, como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, por colaboradores deles, como Michel Philippot, pelos suíços-brasileiros Ernst Widmer e Walter Smetak, pelo brasileiro Jaceguay Lins, pelo norte-americano Jon Appleton, até contemporâneos ainda vivos, como o pernambucano Marlos Nobre e o americano Al Kooper.

Dentro de nossa metodologia, fazendo a análise da utilização das músicas desses compositores nos trechos dos referidos filmes, consideramos suas relações com as imagens a que se associam e com o filme como um todo,

além de significados que as obras musicais possam trazer de seus contextos extrafilmicos. Como dividimos as partes do artigo por diretor, elas estarão desiguais em tamanho, sendo maiores as referentes a Glauber Rocha e Walter Lima Júnior e bem menor a de Joaquim Pedro de Andrade. Para chegar à totalidade da identificação das obras musicais, foi feita a busca e pesquisa dos *long-plays* em que se encontrava parte das músicas preexistentes dos filmes, ou elas foram identificadas pelo Youtube (no caso de filmes na plataforma) ou por programas como Shazam e Soundhound.

Pesquisar a música num conjunto relativamente grande de filmes de uma época em que caracteristicamente não eram fornecidos os créditos completos, ou, por vezes, nem eram mencionados os compositores, é tratar esses filmes como objetos históricos, cujos achados – por exemplo, os discos da Funarte ou a grande presença de compositores que tenham passado pela Universidade Federal da Bahia, como veremos no artigo – ocorrem a partir do contato com o material empírico. Além disso, a análise estética imanente dos trechos dos filmes pode nos indicar como esses diretores e filmes se relacionavam com modos de utilização da música na época e suas convenções.

MÚSICA DE VANGUARDA ERUDITA E CINEMA: PEQUENO PAINEL ATÉ OS ANOS 1960⁷

Nos anos 1920, quando Schoenberg fazia suas primeiras composições dodecafônicas, o cinema já contava com mais de duas décadas. O acompanhamento musical dos filmes era feito ao vivo, mas tais peças de vanguarda não foram nele incluídas (ao menos, de forma constante), como podemos perceber em coletâneas musicais publicadas na época, tal qual *Motion Picture Moods* de Erno Rapée (1924).

Com o cinema sonoro no final dos anos 1920, poder-se-ia ajustar o compasso entre as novidades na composição musical e o cinema, visto que todo o componente sonoro viria já pronto do eixo produtivo da cadeia do cinema, não sendo mais tão dependente do polo da exibição. Nessa época, o compositor franco-americano Edgar Varèse começou a incluir ondas Martenot em suas músicas e destacamos sua obra *Ionisation*, de 1929-1931, composta apenas para instrumentos de percussão e incluindo uma sirene (composição utilizada por Glauber Rocha em *O pátio*). Porém, o estilo musical adotado pelo cinema clássico narrativo dos anos 1930 a 1960 foi um padrão sinfônico de características pós-românticas e impressionistas, matrizes de muitos compositores da época, como os austríacos Max Steiner e Erich Korngold, atuantes em Hollywood, ou de Georges Auric, no cinema francês.

⁴ Projeto de pós-doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa PNPd-CAPEs.

⁵ Embora não seja exatamente um filme “do Cinema Novo”, começamos nosso mapeamento por ele e é interessante que Glauber Rocha volte a um repertório eletroacústico dez anos depois, em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*.

⁶ Ainda que o média-metragem tenha sido produzido dentro da série Globo Shell, Walter Lima Júnior teve liberdade de criação e controle sobre ele.

⁷ Este painel, devido às suas dimensões extremamente reduzidas, contém só compositores e movimentos que se relacionem mais diretamente ao que vai ser tratado no artigo.

É bem verdade que elementos atonais não foram estranhos a essas composições, mas sua base era tonal. Como observa Oliveira (2018, p. 194), até meados dos anos 1940, “havia poucas trilhas musicais que faziam uso de atonalidades, instrumentação inusual ou quaisquer experiências da vanguarda musical”. Os poucos casos estavam geralmente restritos a passagens sugestivas de suspense ou para indicar momentos de “consciência alterada” dos personagens, como em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) ou *Farrapo humano* (*The lost weekend*, Billy Wilder, 1945).

Já a partir dos anos 1950, de modo geral no cinema dominante, o “uso de instrumentos eletrônicos, música eletroacústica, texturas, minimalismo e toda sorte de experimentações modernas” se tornaram características da “representação do elemento ‘estranho’”, fundamental no gênero ficção científica (Oliveira, 2018, p. 192). Ou seja, as vanguardas musicais ganharam o cinema, mas ficaram ainda restritas a um gênero.

No campo da música, o final dos anos 1940 e início dos anos 1950 veem o nascimento do que ficou conhecido como “música concreta”. Concebida inicialmente por Pierre Schaeffer dentro da Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), era feita a partir da manipulação de sons gravados em suporte físico. Enquanto isso, em Colônia, na Alemanha, firmava-se o grupo da *Elektronische Musik* (música eletrônica), que se caracterizava pela busca de sons sintéticos no computador.

Com o surgimento dos “novos cinemas” nos anos 1960, poder-se-ia esperar que o descompasso entre vanguardas musicais e cinematográficas finalmente se ajustaria. Porém, não foi a regra, embora tenha havido casos dignos de nota: dentro da *Nouvelle Vague* francesa, Jacques Rivette e sua parceria com compositores de vanguarda, como Pierre Arthuys, Ivo Malec, Jean-Claude Eloy; ou ainda, o trabalho de Pierre Barbaud em filmes de Alain Resnais, Agnès Varda e Chris Marker (os três considerados como a “Margem Esquerda” da *Nouvelle Vague*)⁸.

No caso do Cinema Novo brasileiro, também houve emprego de música de vanguarda, mas constituída de obras preexistentes aos filmes, como veremos a seguir.

GLAUBER ROCHA E A MÚSICA DE VANGUARDA

A primeira obra cinematográfica de Glauber Rocha, o curta-metragem experimental *O pátio*, foi filmado em 1957, mas a montagem de som foi realizada apenas no início de 1959. Antes disso, o filme chegou a ser exibido sem som algumas vezes (Cunha, 2019). As imagens mostram um casal sobre o piso de um pátio, cuja disposição dos ladrilhos se assemelha a um tabuleiro de xadrez ou de damas (com quadrados pretos e brancos), num ambiente aberto em que

⁸ Para saber mais, ver McMahon (2014).

vemos também a vegetação e o mar. Tais elementos apontam para as relações de Glauber com o concretismo e com o neoconcretismo, cujos conflitos se referiam principalmente a questões do “purismo da forma”⁹, algo que as imagens de Glauber explicitam.

Como observa Cunha (2019), em 1959, os poetas neoconcretos do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* publicaram seu Manifesto Neoconcreto, mas, já desde 1957, houvera uma ruptura deles com o grupo paulista concretista, que acusava os cariocas de empíricos e intuitivos. Enquanto o grupo paulista valorizava a racionalidade e objetividade da arte, os neoconcretos do Suplemento reivindicavam “uma reinterpretação da arte construtiva”, indo além da “noção purista da forma”, abrindo-se para uma subjetividade e expressividade da arte, para o sensorial além da “dimensão plástica e geometrizada” (Cunha, 2019, p. 105).

Glauber conhecia o movimento concretista de São Paulo, mas acabou se aproximando dos neoconcretos cariocas, tendo apresentado *O pátio* em 1959 na casa da artista Lygia Pape, no Rio de Janeiro, onde estiveram presentes críticos e artistas importantes, como Mário Pedrosa, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e Reynaldo Jardim (Cunha, 2019).

Observamos que esse conflito da forma pura *versus* incursões de conteúdo, que estavam na base dos conflitos entre concretos e neoconcretos, está também presente no filme, tanto nas imagens quanto nas músicas. Em relação às imagens, Xavier (2016) chama a atenção para a moldura do quadro do casal no pátio, com toda a sua dimensão geométrica, incluindo a vegetação e o mar, que, por sua vez, apontam para o contexto brasileiro. De certa forma, entendemos que o mar e os coqueiros evocam o “nacional” brasileiro, ao passo que o “tabuleiro de xadrez” do pátio é um elemento mais “universal”.

As músicas escolhidas para a trilha musical do filme são¹⁰: *Ionisation*, de Varèse, *Tam-Tam IV*, de Pierre Henry (composta em 1951), três movimentos da *Sinfonia para um homem só* (*Apostrophe*, *Erótica* e *Scherzo*), de Pierre Schaeffer e Pierre Henry (composta em 1950), e *Étude n.1*, de Michel Phillipot (composto em 1951)¹¹. Mostram, assim, uma confluência das vanguardas musicais de 1920-1930, por meio de Varèse, com as dos anos 1950, da música concreta concebida por Pierre Schaeffer a partir de 1948.

Cunha (2019) infere – a partir da entrevista realizada por ela com a atriz do filme, Helena Ignez – que essas músicas foram apresentadas a Glauber e conseguidas por ele por meio de Hans-Joachim Koellreutter, músico alemão que chegou ao Brasil em 1937, no Rio de Janeiro, e se estabeleceu, na década de 1950, na Bahia a convite do reitor da Universidade Federal da Bahia, onde dava cursos de que participaram o próprio Glauber e Helena Ignez.

⁹O próprio Glauber se refere a uma “noção purista da forma” (Rocha, 1985, p. 250).

¹⁰Com exceção do *Estudo n.1* de Phillipot (descoberto por nós, por meio da busca do LP), a identificação das outras músicas foi feita por Labaki (2015) no artigo da revista *Linda*, reiterada depois por Cunha (2019). Nos créditos do filme, consta apenas “montagem sonora em música concreta”, sem identificação das peças. Em entrevista a Cunha (2019), Helena Ignez mencionou apenas a *Sinfonia para um homem só*.

¹¹*Tam-Tam IV*, *Sinfonia para um homem só* e *Étude n.1* estão no LP 2^o Panorama de Music Concrète, lançado em 1956 pela Ducretet-Thomson. Acreditamos que este LP seja a fonte dessas músicas do filme.

¹²Aqui designamos como “cosmopolitismo”, embora “universalismo” tenha sido uma palavra constantemente empregada na discussão de várias correntes das artes em geral (Naves, 2003) e como veremos a seguir.

Uma primeira observação que podemos fazer a partir do repertório escolhido é a presença de um cosmopolitismo em *O pátio*, que se dá por meio da escolha das vanguardas europeias em oposição ao nacionalismo¹² representado pela música de Villa-Lobos, compositor muito presente na obra de Glauber a partir de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) – e que, segundo entrevista de Walter Lima Júnior (Guerrini Júnior, 2009; também contido em Mattos, 2002), não era conhecido do diretor e lhe teria sido apresentado por ele, assistente de direção do filme.

No campo da música, o universalismo era preconizado por Koellreutter. Chegado ao Brasil fugindo de um regime nacionalista (o nazismo de Hitler), Koellreutter fundou inicialmente o grupo Música Viva, que incluía também correntes nacionalistas (Egg, 2005), até que, em 1946, o grupo lançou um manifesto em que defendia “uma linguagem universal” e “afastamento das tendências nacionalistas” (Guerrini Júnior, 2009, p. 59).

Em segundo lugar, retomando a oposição forma *versus* conteúdo, é interessante observar que, depois das primeiras experiências de música concreta com ruídos em 1948-1949, Pierre Schaeffer foi se posicionando cada vez mais contra o *anedotismo*, ou seja, contra a referencialidade dos sons. Schaeffer (1966) privilegia a *escuta reduzida*, que se baseia na materialidade dos sons, sem buscar suas causas.

No entanto, apesar das manipulações próprias da música concreta, os trechos da *Sinfonia para um homem só* presentes em *O pátio*, especialmente *Erótica*, são extremamente referenciais e podem ser relacionados diretamente com as imagens. *Erótica* utiliza sons vocálicos de mulher ligados ao prazer sexual feminino. Justamente nesse trecho do filme, vai ser enfatizada a gestualidade da personagem feminina, que se torna, então, mais lânguida e sensual, algo que não estava no filme até então, como observa Cunha (2019).

Também nos trechos de *Ionisation*, mesmo não havendo referências nas imagens das sirenes que ouvimos na música, tais sons nos remetem às suas fontes, aos referentes. Na verdade, para qualquer som percebido, há um trabalho imaginativo (gerador de imagens) do ouvinte, tal como entendido a partir do conceito de “imagem sonora” (Caesar, 2012). Além disso, com exceção dos créditos iniciais (lidos na imagem do tabuleiro do pátio), há sempre um plano de galhos de árvore ou folhas na entrada de cada trecho de Varèse (tabela 1), num reforço do referente, só que, nesse caso, um referente trazido pela imagem do filme e não pela música. No caso dos trechos 2, 3 e 7, a repetição do mesmo plano (Figura 1), dá um sentido musical ao filme, como se este fosse um plano-refrão (Chion, 2003).

Tabela 1*Músicas em O pátio*

Trecho de música	Tempo	Música
1	0'-32''	Ionisation
2	1'-1'02''	Ionisation
3	1'22' -1'25''	Ionisation
4	1'31''-1'36''	Ionisation
5	1'50''-2'33''	Apostrofe, Sinfonia para um homem só
6	3'33''-5'08''	Tam-Tam IV
7	6'01''-6'15''	Ionisation
8	7'09''-8'36''	Erótica, Sinfonia para um homem só
9	8'41''-9'25''	Scherzo, Sinfonia para um homem só
10	9'28''-12'34''	Étude n.1

Nota. Elaborada pela autora.

Figura 1*Plano repetido de O pátio*

Nota. Frame de *O pátio*

Após o trecho 2 de *Varèse*, vemos os corpos do homem e da mulher se atraindo e se repelindo (ora aparecem de mãos dadas, como em 1min5s de filme, ora deitados separados no pátio como em 1min40s), de modo semelhante aos

blocos de timbres de diferentes instrumentos percussivos em *Ionisation*, o que lembra a explicação do próprio Varèse para sua música de que a ionização é o processo pelo qual o átomo libera um elétron, sendo este capturado por outro átomo (Distler, 1997). Os trechos 2, 3 e 4 de Varèse são curtíssimos, servindo como uma pontuação para os trechos mais longos das *performances* dos corpos. No trecho 7, um pouco maior, mas ainda apenas relacionado a imagens de galhos, folhas e do tabuleiro, a sirene anuncia que algo diferente vai acontecer, talvez numa preparação para *Erótica*.

Antes de *Erótica*, no trecho 5, com *Apostrophe*, a atração-repulsão dos corpos torna-se mais evidente e eles aparecem como que “colados” ao chão do pátio. Na música, há vocalizações com manipulações comuns à música concreta e, no final, enquanto o homem tenta erguer seu braço e sua cabeça se volta para o céu, ouvimos os sons em *loop* da vocalização da palavra *absolument* (“absolutamente”, uma negativa em francês; é uma ancoragem semântica da música, para além da pura “escuta reduzida” preconizada posteriormente por Schaeffer¹³), “revelando toda uma movimentação gestual dos personagens que parecem querer liberar o seu próprio corpo de algo denso, como se existisse certo tipo de magnetismo que os puxa para o chão” (Cunha, 2019, p. 114).

Já os sons percussivos e ritmados de *Tam-Tam IV* são como que ouvidos pelo homem, que se levanta e tampa os ouvidos. Seguem vários planos já mostrados (como o da figura 1) em montagem acelerada, num ritmo próximo ao da música, como se o homem estivesse tendo uma alucinação visual e auditiva.

Erótica e *Scherzo* se sucedem, com uma pequena pausa entre os trechos. Se em *Erótica*, o êxtase de cada um dos corpos é solitário, em *Scherzo*, enquanto ouvimos vozes extremamente manipuladas, vemos as mãos do homem e da mulher se aproximando aos poucos até se encontrarem. A seguir, num plano em *plongée*, vemos os dois de mãos dadas, com os braços esticados e deitados no pátio. *Scherzo*, na teoria musical, é um movimento de andamento rápido, podendo ter caráter jocoso ou enérgico, numa forma tripartite ABA, em que B é contrastante com A. No filme, há uma parte mais enérgica, dada pelas intrusões do piano – e o seu começo corresponde ao girar da câmera, com imagens do mar e da linha do horizonte –, às quais respondem as vozes manipuladas, como se fossem a parte B.

De modo geral, no filme, a montagem dos trechos iniciais de música se alterna com silêncios da banda sonora, sem pontos de sincronização evidentes, numa concepção bastante eisensteiniana da montagem métrica, como observou Cunha (2019). Já o *Estudo n. 1* de Philippot¹⁴ é constituído, por si só, de momentos de quase silêncio e ressonância dos sons. No filme, a música de Philippot não é interrompida por cortes na montagem, durando os seus três minutos finais.

¹³ Schaeffer justificava a presença desta palavra inteligível, dizendo que isso seria “um último delito de juventude” (Schaeffer, 1952, como citado por Fenerich, 2012, p. 268). Além disso, *Sinfonia* é uma obra conjunta com Pierre Henry (não tão radical quanto ao “anedotismo” como Schaeffer se tornou) e tem um caráter de peça radiofônica.

¹⁴ Philippot estudou música dodecafônica com René Leibowitz, mas especialmente o seu Estudo n. 1, é associado à música concreta, sendo que o compositor trabalhava nessa época com Pierre Schaeffer. Porém, como Philippot avalia, diferentemente do que seria a música concreta por definição, seus estudos tinham “a partitura (ou, se preferem, o plano de arquitetura) era primeiramente escrita, composta, antes de começar a realização do trabalho em estúdio. Trata-se, portanto, de músicas que foram pensadas de início, executadas em seguida” (Philippot, 1994, não paginado, tradução nossa do francês). Philippot deu aulas em diversas universidades brasileiras nos anos 1970 e se casou com a pianista brasileira Anna Stella Schic, umas das grandes intérpretes de Villa-Lobos.

Se no trecho de *Scherzo* o casal estava de mãos dadas, o gongo do *Estudo n. 1* anuncia a separação, pontuada por uma série (a obra foi comparada, no encarte do LP da Ducretet-Thomson, a músicas seriais de Webern) de diferentes sons percussivos manipulados, alguns com ataque rápido, outros de manutenção e decaimento mais demorados. O homem se levanta, vai urinar junto a uma samambaia. Finalmente, sai do local do pátio, sendo seguido, mas à distância, pela mulher.

Depois de *O Pátio*, a partir de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), há música de Villa-Lobos em quase todos os filmes de Glauber Rocha. Em *Deus e o diabo...*, ela é predominante, porém, a partir de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), há uma maior variedade de gêneros musicais.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), embora haja um predomínio de pontos de umbanda¹⁵, chamam a atenção as peças do compositor pernambucano Marlos Nobre, especialmente *Ukrinmakrinkrin*. Marlos Nobre não as compôs especialmente para o filme, mas atuou diretamente na montagem junto a Glauber Rocha com suas peças já prontas, como podemos perceber na entrevista concedida a Irineu Franco Perpétuo. Nela, o compositor fala apenas de *Ukrinmakrinkrin*, embora outra música sua, *Rythmetron*, esteja também no filme:

¹⁵Siqueira (2014) identificou os pontos de Cosme e Damião e de Ogum e transcreveu os textos, o que muito nos auxiliou na apreciação do filme e para esse artigo.

Conheci Glauber casualmente. Na época (por volta de 1966), eu tocava para ganhar dinheiro, com um conjunto e uma cantora, em uma casa noturna no Rio de Janeiro. Era um “show” muito curioso e inapropriado para uma casa noturna, inclusive nós tocávamos a música de um jovem compositor baiano totalmente desconhecido na época, Gilberto Gil, que começava assim: “Poetas, seresteiros, namorados, correi...”. Imagine, em uma casa noturna, poesia de Marcos Konder Reis... Ali conheci Glauber, que me chamou para fazer música para *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Trabalhei com ele direto na moviola, em um estúdio no Rio, foi incrível. Glauber não planejava muito, tinha o filme na cabeça, mas, ao ouvir minha peça *Ukrinmakrinkrin*, ele enlouqueceu, era aquilo que queria. E colocou na parte central, só música e imagem, naquela cena fortíssima de amor entre a protagonista, o padre e um pistoleiro. (Perpétuo, 2019, não paginado)

Rythmetron é ouvida logo no início do filme (a cerca de 3 minutos e meio), quando, logo após um corte da sequência anterior em que víamos os sertanejos andando pelas ruas da cidade e cantando um ponto de Cosme e Damião (“Bahia é terra de dois, é terra de dois irmãos, governador da Bahia é Cosme e São Damião”), passamos a ver o cangaceiro Coirana (interpretado por Lourival Pariz), o Negro Antão (Mário Gusmão), pertencente ao grupo de cangaceiros, e o professor (Othon Bastos) na praça da cidadezinha, rodeado pelos populares.

D

Cinema Novo e música de vanguarda do século XX

O delegado Matos (Hugo Carvana) passa rapidamente por eles. A Coirana e Antão vem se juntar Santa (Rosa Maria Penna), uma representação de Iansã segundo Siqueira (2014), como registra a Figura 2.

Figura 2

Coirana no centro da praça. À esquerda e ao fundo, Santa e Antão



Nota. Frame de O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro

Há nesse momento, como em outros do filme, uma encenação praticamente teatral em que a praça é o palco e os personagens alegóricos importantes da peça a ser desenvolvida – cujo ápice será, posteriormente, a luta entre Coirana e o “matador de cangaceiro”, Antônio das Mortes – são ali apresentados, ao som da música de Marlos Nobre.

A mudança de músicas (do ponto de Cosme e Damião para *Rythmetron*) se faz no corte do plano e o tipo de movimentação dentro da imagem também é diverso: a descida rápida de muitas pessoas numa ladeira ao som de “Cosme e Damião” e os passos lentos de Coirana, Antão e Santa, “colocando-se em cena” na praça (e, aí, a lentidão está nesses personagens e não nos do professor e do delegado Matos, que atravessam rapidamente o “palco”). Por outro lado, a música de Marlos Nobre não se destaca tanto da música popular ritmada pelas palmas – talvez porque *Rythmetron* contenha elementos rítmicos do maracatu, dança e música da cultura popular de Pernambuco¹⁶. Com efeito, em todo esse início de filme há músicas bastante percussivas, seja pelas palmas ou por instrumentos de percussão em *Rythmetron* e na marcha do desfile dos colegiais na sequência seguinte ao discurso de Coirana em plano frontal.

¹⁶Marlos Nobre conta que, quando criança, morava na rua São João em Recife, por onde passavam todas as sociedades de Carnaval e que, assim, teve desde a infância “contato direto, vivo, vital, com os Frevos das mais diversas e tradicionais sociedades de frevo de Pernambuco, os Caboclinhos, os Maracatus. Foi importante e formidável impressão e uma formação musical que me alimentou o subconsciente musical para sempre.” (Mariz, 1983, p. 82, como citado por Silva, 2007, p. 9).

Rhythmetron é uma peça em 3 movimentos – “A preparação”, “Os escolhidos” e “O ritual” (o que ouvimos no filme é o primeiro movimento, “A preparação”) –, composta em 1968 para 38 percussionistas por encomenda da Companhia Brasileira de Balé para um espetáculo no Teatro Novo do Rio de Janeiro com coreografia de Arthur Mitchell. Percebe-se seu caráter de música para dança, captado por Glauber Rocha em seu filme.

Já *Ukrinmakrinkrin* é ouvida num momento de clímax do filme, na sequência evocada por Marlos Nobre na entrevista, quando o corpo assassinado do delegado Matos é levado pelo professor e seguido pela ex-amante Laura (Odete Lara), numa procissão fúnebre. Siqueira (2014) destaca elementos *kitsch*, tais quais as flores de plástico e o vestido esvoaçante roxo de Laura, além do caráter de falsidade (ainda mais evidente se pensarmos que foi a própria Laura quem matou o delegado). Mais do que isso, sentimos nessa sequência a utilização de um contraste deliberado, reforçado tanto pelo uso de uma música de características bem distintas em relação ao restante do filme, quanto pelo uso da montagem paralela deste espaço-tempo de Laura e do professor com o dos sertanejos cantando em homenagem ao moribundo Coirana.

São dois rituais fúnebres por dois mortos e há mesmo uma imagem de Antonio das Mortes carregando o corpo de Coirana, o que promove uma rima fílmica com os planos já mostrados do professor carregando o corpo de Matos. Se levarmos em consideração que o canto de soprano de *Ukrinmakrinkrin* é um lamento pelo extermínio da comunidade indígena dos Xucurus (como define o compositor em seu canal do Youtube¹⁷), escrito na língua deles, é acrescido mais esse elemento em torno do tema da morte nessa parte do filme.

Com efeito, *Ukrinmakrinkrin* se destaca pela voz de soprano e pela sua estética com técnica serial, possivelmente fonte de estranheza para um espectador comum¹⁸ (embora *Rhythmetron* seja da mesma fase de composição na obra geral de Nobre e tenha também atonalidade, seu elemento rítmico e percussivo é o que chama mais a atenção no trecho curto que ouvimos no início do filme), ainda mais por ser uma sequência longa – incluindo-se as alternâncias com o ambiente e a música dos sertanejos –, em que a música é o grande elemento sonoro de destaque.

O canto de soprano na língua dos Xucurus revela o desejo de Marlos Nobre de incluir elementos locais, fugindo de um universalismo estrito, num “nacionalismo subjetivo” como na concepção do compositor argentino Alberto Ginastera, a quem a peça é dedicada, ou ainda, num “nacionalismo inconsciente”, ecoando Mário de Andrade (Silva, 2007), uma das influências do compositor em seus anos de formação¹⁹.

Apesar da montagem paralela das imagens, *Ukrinmakrinkrin* “vaza” para o espaço dos sertanejos, sobrepondo-se ao ponto de Ogum (na letra, ouvimos

¹⁷Nobre, M. (2010, 23 de maio). MARLOS NOBRE, *Ukrinmakrinkrin*, Amalia Bazan, *Musica Nova Ensemble*, Nobre [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/436Szf3>

¹⁸*Ukrinmakrinkrin* foi composta em 1964 e representou a “música moderna” do Brasil em 1966 na IV Bienal dos Jovens em Paris (Mariz, 2005).

¹⁹Marlos Nobre fez um curso com Koellreutter (Silva, 2007), que, como vimos, era contrário ao nacionalismo, defendendo o dodecafonismo e o universalismo.

“Quem matou Ogum”, numa associação de Coirana ao orixá) cantado por eles. Além disso, há um lado carnavalesco, no sentido bakhtiniano, da manifestação dos sertanejos, pois a alegria não deixa de estar presente no canto rítmico acompanhado por palmas, embora a manifestação da alegria em primeiro plano imagético seja a dos matadores contratados pelo coronel Horácio para perpetrar o massacre dos sertanejos.

Tal massacre é alertado pelo padre ao professor e a Laura, mas, ao invés de dar-lhe atenção, o professor luta corporalmente com ele e, após o corte feito para o ambiente dos sertanejos, beija Laura, agarrado com ela no chão, ao lado e, depois, sobre o corpo de Matos, enquanto o padre tenta em vão tirá-lo de cima de Laura. Quando o plano alternado do ambiente dos sertanejos mostra finalmente o início do massacre, o ponto de umbanda se cala e ouvimos apenas tiros e *Ukrinmakrinkrin*. O lamento da música de Marlos Nobre continua sobre a imagem de Antônio das Mortes junto ao corpo de Coirana numa clareira. É ele, agora, quem procede ao velório do cangaceiro.

O lamento da música continua sobre a imagem dos corpos mortos dos sertanejos; no fundo do plano, Santa e Antão amarrados e sendo hostilizados pelo chefe dos matadores (Mata-Vaca). No entanto, numa parte da música distinta, de canto mais falado, vemos Santa andando altivamente, fazendo com que Mata-Vaca se assuste e fuja. Essa sinergia entre música e imagem nos indica que Glauber Rocha trabalhou com essa intenção na montagem, como já fizera em *Deus e o diabo na terra do sol* (Guerrini Júnior, 2009).

A atuação em toda essa parte, especialmente dos personagens de Laura e do professor, é excessiva em sua movimentação e intensidade, algo que está também na música, que lembra peças do assim chamado Expressionismo musical²⁰ de Schoenberg, como a ópera *Erwartung*, que, segundo o próprio Schoenberg (citado por Simms, 1997, p. 104, tradução nossa), trataria das “emoções num alto estado de intensidade”. Ao mesmo tempo, faz parte de um tipo de atuação brechtiana, aplicada por Glauber Rocha em seus filmes a partir de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

²⁰O Expressionismo foi um período anterior ao desenvolvimento da escrita dodecafônica, num atonalismo livre.

A VOLTA DE MARLOS NOBRE EM OS INCONFIDENTES, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE (1972)

Na filmografia de Joaquim Pedro de Andrade encontramos a primeira vez em que se usou Villa-Lobos em obras de diretores do Cinema Novo, nos seus curtas-metragens *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, ambos de 1959 (e originalmente partes de um único filme), com uma seleção musical variada feita por Zito Batista e Carlos Sussekind. Diversas peças musicais do

repertório erudito estão também presentes, em meio a outros gêneros musicais, em *Garrincha*, de 1963, e em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de 1967. Também estão em *Macunaíma* (1969), embora, neste, predomine um repertório de canção popular brasileiro e internacional, principalmente de décadas anteriores e com textura musical de gravações antigas.

Portanto, embora inesperada por não ser a música contemporânea comum na obra do diretor, a presença da obra orquestral *Mosaico*, de Marlos Nobre, em *Os inconfidentes* não chega a ser totalmente surpresa, dada a diversidade de gêneros musicais nesse filme histórico de encenação com elementos brechtianos e a característica do variado emprego musical nos outros filmes de Joaquim Pedro. *Jogos*, a parte 3 de *Mosaico*, é ouvida num momento crucial do filme, quando os inconfidentes mineiros, todos presos no pátio do Paço Imperial no Rio de Janeiro, atribuem a culpa de sua delação a um dos seus, o militar Francisco Freire de Andrade; a seguir, vituperam todos contra seu companheiro Tiradentes e, então, o padre que os acompanha segue com admoestações quanto à culpa de cada um. Os acordes de som brusco de *Jogos* têm também a violência das acusações lançadas pelos personagens e os sons de sinos e vibrações nos remetem às imagens das correntes que prendem os inconfidentes.

Assim, mesmo mantendo o tom brechtiano do filme, som e imagem têm, aqui, uma ação mais combinatória e não simplesmente contrastante ou mesmo redundante, termos utilizados comumente para elogiar ou repudiar o uso da música em filmes e cuja oposição simplória é considerada inadequada por Gorbman (1987).

É ainda relevante mencionar que, desde 1971, o compositor Marlos Nobre era diretor musical da Radiodifusão Educativa do MEC (Ministério da Educação e Cultura), cuja orquestra fez várias gravações de músicas brasileiras de vanguarda da época. Em 1976, Nobre foi para o Instituto Nacional de Música, um órgão importante para a existência dessas gravações, como consideraremos no próximo item.

WALTER LIMA JR E A MÚSICA DE SEU TEMPO

Walter Lima Jr fez sua estreia como diretor com o longa-metragem *Menino de engenho* (1965), em que, como já aconselhara anteriormente a Glauber em *Deus e o diabo...*, utilizou predominantemente obras preexistentes de Villa-Lobos. Já em *Brasil, ano 2000* (1969), tentou uma colaboração com Gilberto Gil, que efetivamente participou do filme com algumas canções, mas a música ficou a cargo de Rogério Duprat. *Brasil ano 2000* acabou se tornando uma “ficção científica

distópica tropicalista”, mas não fez sucesso na época (Mattos, 2002). A seguir, contatado pelo diretor de teatro José Vicente de Paula para adaptar sua peça *O assalto* para o cinema, Lima Júnior a transformou no filme *Na boca da noite* (1971).

Nele, um bancário (Rubens Corrêa) resolve roubar dinheiro da agência de banco após o expediente, mas, antes, conversa com o faxineiro (Ivan de Albuquerque), tentando humilhá-lo e revelando que há tempos o seguia. No filme – em preto e branco e, em sua maior parte, rodado na agência bancária à noite, mas com alguns poucos planos diurnos –, a maior parte da música corresponde a incursões do jazzista argentino Gato Barbieri, amigo de Lima Júnior (o que explica, em parte, sua presença no filme), incluindo a peça preexistente *In Search Of The Mystery / Michelle* (de 1967). É bastante curiosa, no entanto, a presença de trechos das peças eletroacústicas de Jon Appleton *Georganna's Fancy*, *Times Square Times Ten* e *The visitation*, do disco Appleton Syntonic Menagerie, de 1969.

Os sons sintéticos e as manipulações de Appleton, embora contribuam com o clima de mal-estar geral do filme (seguindo aí as convenções vigentes quanto à música contemporânea em filmes), por outro lado, nem sempre estão nas sequências sombrias do interior do banco, estando dois trechos do compositor nos planos rodados em exteriores diurnos, que interrompem por vezes brusca-mente a conversa, sem relação causal aparente. É o que acontece, por exemplo, aos 28 minutos de filme, quando sons vocálicos contínuos, sons de sintetizadores e um ruído granuloso semelhante a um rolamento de trem, todos oriundos de *Times Square Times Ten*, são ouvidos em imagens de pessoas, em sua maioria mulheres, paradas numa calçada. É curioso que o rolamento de trem é ouvido depois, junto a uma imagem de um trem passando.

De fato, em algumas de suas composições, Appleton incluiu o “anedotismo” (com referências de sons do mundo, como buzinas, sirenes, portas se fechando, falas identificáveis, trechos de música) que Schaeffer repudiava. Mas, no filme de Lima Júnior, há uma preferência para trechos que tenham mais sons sintéticos e mais manipulação. Destacamos também o plano diurno de mãos segurando o que parece ser uma grade de janela de prisão, intercalado na conversa dos personagens (uma visão do futuro próximo do bancário?), com os sons de *Georganna's Fancy*.

Georganna's Fancy também entra na trilha musical do documentário *Arquitetura: a transformação do espaço*, do ano seguinte. Além desta obra, Lima Júnior utilizou em quatro momentos do filme a peça *Quasars*, de 1970, do suíço-brasileiro Ernst Widmer²¹. Construído em blocos, o documentário tem uma primeira parte mais histórica, uma segunda em que arquitetos especialistas, como Lina Bo Bardi, falam sobre a crise da profissão do arquiteto e as ambições

²¹Widmer nasceu na Suíça, em 1927, e veio a Salvador, a convite de Koellreutter, para lecionar na Universidade Federal da Bahia em 1956. Naturalizou-se brasileiro em 1967. Informações em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12231/ernst-widmer>. Acesso em 1 jul. 2022.

da arquitetura moderna, e uma terceira, em que o diretor entrevista pessoas do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belém para opinarem sobre a arquitetura de suas moradias e de suas cidades.

De modo geral, a música do documentário acompanha as imagens, numa busca por ilustrá-las a partir das convenções vigentes ou relacionando-se diretamente a algum elemento delas, como período histórico ou local: é assim que o compositor barroco Albinoni se relaciona à arquitetura colonial, Beethoven, à do Império, Ernesto Nazareth à do início da República, Widmer e Appleton à arquitetura modernista; a música de Luiz Gonzaga se conecta ao Nordeste simbolizado pelas redes, música percussiva com berimbau nas imagens de Olinda; *O canto do Pajé* de Villa-Lobos entra na menção do jesuíta Anchieta e da fundação de São Paulo; o jazz *Road Song*, nas imagens de um carro percorrendo viadutos de São Paulo (remetendo tanto ao título da música quanto à convenção da associação do jazz à cidade grande); a música de Tom Jobim *Stone Flower*, nas imagens do Rio de Janeiro; *17 Léguas e meia* (cantada por Gilberto Gil), quando as imagens se deslocam de Belém para Salvador. A exceção é para os sons de berimbau de *Bahia*, de Gato Barbieri, que ficam nas imagens da catedral de Brasília e dos créditos iniciais.

Chama também a atenção no filme como as músicas contemporâneas, estejam elas no espectro mais erudito ou mais popular, são de lançamento muito próximo ao filme (que é de 1972), entre 1968 e 1971: pensemos não só em *Quasars*, mas também em *Bahia* (1971), *Stone Flower* (1970), *Road Song* (1968), *17 Léguas e meia* (1969), assim como na *Ouverture* (1968) de Al Kooper. Tal aspecto mostra que Lima Júnior estava bastante sintonizado com a música de seu tempo.

Tabela 2

Músicas em Arquitetura: a transformação do espaço

Tempo ²²	Música	Imagem
2'50"-4'47"	<i>Quasars</i> , Widmer	<i>Travelling</i> de corredor. Casa de Santos Dumont em Petrópolis. Brasília. Niemeyer
6'18"-7'45"	<i>Quasars</i> , Widmer, continuação	Niemeyer. Prédios em Brasília.
7'45"-10'14"	<i>Bahia</i> , Gato Barbieri.	Catedral de Brasília
10'31"-12'19"	Percussão	Olinda. Ilustrações do Brasil Colonial.
13'19"- 13'53"	Percussão	Portas de igrejas. Vista de Olinda. Imagens da igreja e claustro.
13'53"-15'54"	<i>Adagio</i> , Albinoni	Vinda da família real portuguesa ao Brasil. Olinda com Recife ao longe.

²²O arquivo a que tivemos acesso tem um prólogo explicativo de Amir Labaki. O filme começa só a 2min36s e os tempos da tabela levam isso em conta.

Continua...

Continuação

²² O arquivo a que tivemos acesso tem um prólogo explicativo de Amir Labaki. O filme começa só a 2min36s e os tempos da tabela levam isso em conta.

Tempo ²²	Música	Imagem
15'58'' - 19'02''	Beethoven, <i>Sinfonia n. 6</i> (III)	Prédios da época da Independência e do Segundo Império.
19'02'' - 20'22''	Beethoven, <i>Sinfonia n.6</i> (V)	Palácio de Cristal, Petrópolis
20'36'' - 21'53''	Música de piano, estilo <i>ragtime</i> .	Crescimento das cidades no início do século XX. Projetos do arquiteto Warchavchik no Brasil.
21'54'' - 22'49''	<i>Ameno Resedá</i> , Ernesto Nazareth.	Filme da Rossi-Film: visita à "Casa Modernista" de Warchavchik.
23'53'' - 24'49''	<i>Quasars</i> , Widmer (início)	Arquiteto Le Corbusier.
24'50'' - 26'18''	Idem (trecho já tocado)	Palácio Gustavo Capanema
31'30'' - 31'54''	<i>Vira e Mexe</i> , Luiz Gonzaga.	Pessoas na rede.
35'56'' - 37'04''	<i>Georganna És Fancy</i> , Appleton	Prédio da Cruzada de São Sebastião Museu de Arte Moderna do RJ
41'13'' - 41'56''	<i>O canto do pajé</i> , Villa-Lobos	Anchieta. Fundação de São Paulo.
41'57'' - 42'20''	<i>Road Song</i> , Wes Montgomery	Viadutos de São Paulo.
46'10'' - 46'52''	<i>Stone Flower</i> , Tom Jobim	Rio de Janeiro, planos aéreos. Rua com prédios altos.
48'41'' - 50'23''	<i>Quasars</i> , Widmer. Parte do segundo trecho.	Orla do Rio de Janeiro. Brasília
50'46'' - 54'43''	<i>17 Léguas e meia</i> , cantada por Gilberto Gil.	Barco, Belém do Pará. Depois, Salvador.
54'51'' - 57'40''	<i>Ouverture</i> , Al Kooper	Salvador: prédios, ruas e orla.

Nota. Elaborada pela autora.

As obras de Widmer e Appleton trazem um aspecto futurista ao filme: a música contemporânea se liga à arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, reproduz os clichês de "estranhamento" evocados por Oliveira (2018). O título *Quasars* evoca um elemento do espaço que emite energia eletromagnética, algo que a música orquestral de Widmer tenta simular²³. Aqui é feita, já na música composta por Widmer, a associação com o espaço sideral, o que não foi incomum com outras músicas de vanguarda da época (pensemos nas *Cartas Celestes* de Almeida Prado, cuja composição começou também nos anos 1970). Colocada no filme de Lima Júnior, *Quasars* remete à já evocada associação com filmes de ficção científica. Por outro lado, embora sua sonoridade possa lembrar a de música eletrônica, é importante destacar que *Quasars* op. 69 é uma obra para orquestra sinfônica.

O primeiro trecho de *Quasars* começa com um *travelling* para frente e *zoom out* ao longo de um corredor aberto delimitado por estacas (Figura 3), algo que nos faz lembrar a relação entre *travelling* e memória evocada por Deleuze (1990) no filme *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961),

²³ Na página-título da partitura, está escrito: "Quasars = quase estrela (corpo celeste – não completamente conhecido – de tamanho reduzido a grande densidade girando com alta velocidade em torno de si próprio)." (Nogueira, 2009).

filme que, por sua vez, provoca uma sensação de estranheza. Quando vemos a curiosa escada da casa de Santos Dumont (projetada por ele para que se coloque um pé em cada degrau) em Petrópolis, a música de Widmer tem um *crescendo* e resolução da tensão anterior das cordas. Elementos melódicos dissonantes na música e nova resolução conduzem para as construções em Brasília, símbolo da arquitetura moderna a que alude a voz *over*, terminando com o plano do arquiteto Oscar Niemeyer (um dos responsáveis por Brasília) desenhando.

Figura 3

Imagens do corredor no início de Arquitetura: a transformação do espaço



Nota. Frame do filme *Arquitetura: a transformação do espaço*

O trecho seguinte de *Quasars* no filme vem também no plano de Niemeyer desenhando e segue com vários *travellings* mostrando construções arquitetônicas de Brasília. A música apresenta um motivo repetido várias vezes pelas cordas, em harmonia dissonante, interrompido por percussão e retomado, aspecto que confere uma sensação tensa de algo interminável. Então, é subitamente mixada aos sons de berimbau da música *Bahia* de Gato Barbieri no plano do anjo da catedral de Brasília.

A quase 24 minutos de filme, ouvimos *Quasars* novamente – agora é o início da partitura de Widmer – na imagem de outro personagem importante para a arquitetura moderna brasileira, o francês Le Corbusier. Quando a imagem muda para planos do Palácio Gustavo Capanema (baseado em traçado original de Le Corbusier, como informa a narração), voltamos a ouvir o motivo repetido diversas vezes, presente no segundo trecho da música.

O mesmo motivo com tensão constante volta em imagens dos prédios altos da orla do Rio de Janeiro e planos aéreos, ao passo em que a voz do paisagista Burle Marx evoca o problema da falta de planejamento e excesso populacional na cidade. Em oposição a isso, o documentário mostra, então, imagens da “cidade planejada” de Brasília, porém, a tensão da música permanece, corroborando a ideia geral, presente no documentário, de que esse planejamento não foi em prol dos seus habitantes e dos empregados da construção civil entrevistados no início.

Já a obra *Georganna's Fancy* de Appleton, com seus sons de sintetizadores, está em imagens da Cruzada São Sebastião, conjunto habitacional popular de arquitetura modernista no Rio de Janeiro, e, depois, em imagens do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, enquanto o entrevistado alerta para o problema do excesso de uso de concreto armado pela arquitetura moderna.

A música final do filme, *Ouverture* de Al Kooper (do LP *I stand alone*), sobre imagens de ruas e da orla de Salvador, é feita com técnicas de colagem e manipulação de materiais sonoros, incluindo vozes, risadas, efeitos sonoros e trechos de gravações preexistentes, fugindo de uma aderência maior ao referente da cidade de Salvador e a elementos de “baianidade”.

Em *Conversa com Cascudo* (Walter Lima Júnior, 1977), um documentário de 28 minutos, o uso das músicas, todas preexistentes, é semelhante ao de *Arquitetura*, predominando peças do Movimento Armorial²⁴ (*Aralume*, de A. J. Madureira, e *Sem lei nem rei I e II*, de Capiba) para acompanhar o início e o final da conversa com o folclorista potiguar Câmara Cascudo, em que ele fala de seu interesse pela cultura popular. A voz de Cascudo é predominante, seja como voz *over* sobre imagens ilustrativas, seja como voz *on-screen* na entrevista. Quando o intelectual menciona o mar, ouvimos também, em volume mais baixo, a voz de Dorival Caymmi em sua música *O mar*, e vemos imagens de mar e jangadas no Nordeste brasileiro.

No entanto, na sequência em que Cascudo discorre sobre o carro de boi, há uma estranheza conferida pela música de Jaceguay Lins, *Policromia*²⁵, que, nesse caso, não obedece à convenção das relações com o “Modernismo”, como no filme anterior, já que se associa a um elemento tradicional do Nordeste. A música de Lins tem características semelhantes às de Widmer, com massas sonoras de cordas dissonantes, salpicadas de percussão e instrumentos de sopro e metais.

O compositor, nascido em Pernambuco, estudara com Widmer na Bahia, o que pode explicar a semelhança das obras. *Policromia* também faz parte do LP MEC 70, volume 1, no mesmo lado do disco de vinil, em seguida a *Quasars*. No volume 2 da mesma coleção do MEC está *Mosaico*, de Marlos Nobre, sendo possivelmente a fonte para *Os inconfindentes* (Figura 4).²⁶

²⁴Surgido também na década de 1970 e idealizado por Ariano Suassuna, envolvendo diversas artes, com o objetivo de criar uma arte erudita a partir de elementos populares, especialmente do Nordeste do Brasil.

²⁵Agradeço a Wellington Bujokas pelo acesso à música de Lins.

²⁶A relação da disponibilidade de discos de música contemporânea e o emprego dessas músicas no cinema foi estudada no contexto americano por Hubbert (2014).

Figura 4

Discos MEC 70, volume 1 lado B (à esquerda) e volume 2, lado A (à direita)



Nota. Imagens contidas em discogs.com

Vetromilla (2012) considera essencial o papel do Estado para a documentação e divulgação da música de vanguarda brasileira a partir dos anos 1960²⁷, com o Instituto Nacional de Música (INM) e, posteriormente, com a Fundação Nacional de Arte (Funarte). Foi o INM que atuou na indústria fonográfica por meio de um acordo com a gravadora EMI-Odeon, em cooperação com a Radiodifusão Educativa do MEC, resultando em diversas coleções, como essa. Como constatada Vetromilla (2012), sem tais iniciativas, diversas tendências musicais jamais encontrariam espaço para registro e difusão. Consequentemente, dificilmente estariam nesses filmes brasileiros dos anos 1970.

Voltando à análise do trecho com *Policromia* de Jaceguay Lins em *Conversa com Cascudo*, observamos que a música não colore a sequência sozinha: está mixada a sons da natureza, como os de passarinhos, assim como ao som do carro de boi. Levando-se em conta a importância deste elemento sonoro no filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e a centralidade desse filme no cinema brasileiro, podemos dizer que o som do carro de boi perfaz quase que uma “tópica”²⁸ específica brasileira, à qual a sonoridade da música de Lins se adapta bem, de modo a ser, por vezes, difícil de separar na escuta uma da outra.

Em *A lira do delírio* (1978), predominam as incursões musicais extradiegéticas do saxofonista Paulo Moura, além de música diegética em Carnaval de rua ou na gafeira em que trabalha a protagonista. O filme tem também algumas incursões musicais preexistentes extradiegéticas, como de Francis Poulenc e de Walter Smetak.²⁹ De Smetak, há pouco mais de 30 segundos da obra *Dansom*³⁰,

²⁷ Em outro artigo, Vetromilla (2011) examina a instituição do Conselho Federal de Cultura em 1966 e a esperança demonstrada pelo setor cultural de que o órgão fizesse frente ao controle da Ditadura Militar. Dentro desse contexto, Vetromilla (2011, p. 17) considera que o INM foi um “mecanismo institucional encarregado de consolidar ou consagrar o lugar da música erudita brasileira no panorama nacional”. Ao mesmo tempo, Salles (2001) aponta diversas ações da Ditadura Militar especialmente deletérias para a música erudita, como o fim do ensino de música obrigatório e do subsídio a orquestras.

²⁸ A teoria das tópicas é de Leonard Rattner: “tipos e estilos correlacionados a contextos e significados extramusicais” (Oliveira, 2018, p. 11). Alertamos que não estamos querendo dizer que Nelson Pereira dos Santos tenha sido o primeiro a usar o som do carro de boi num filme brasileiro, mas, como a teoria das tópicas lida com convenções aceitas, a importância desse som no filme de Nelson, amplamente citado em trabalhos acadêmicos e por cineastas, pareceu-nos adequada para destacá-lo.

²⁹ Diferentemente de Widmer, Smetak já estava no Brasil desde 1937 e só em 1956 foi para a Bahia a convite de Koellreutter (Scarassatti, 2001).

³⁰ *Dansom* faz parte do LP *Smetak*, produzido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, em função do apreço desses artistas pelo compositor. Foi lançado em 1975.

quando o personagem interpretado por Cláudio Marzo olha para o mar ao nascer do sol. Como *Dansom* tem um caráter gíngado e instrumentos (inventados e construídos por Smetak) que geram sons semelhantes ao de reco-reco, cuíca e outros instrumentos percussivos, acaba parecendo com outras incursões musicais do filme, caso semelhante ao que já acontecera com *Rythmetrom* de Marlos Nobre em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Mas *Dansom* não deixa de ter um destaque em *A lira do delírio* por não haver diálogos e pelo aspecto contemplativo da sequência em que está.

A presença, nesses três filmes de Walter Lima Júnior, de músicas dos compositores Ernst Widmer, Walter Smetak e Jaceguay Lins, aponta, além do acesso promovido por meio dos discos MEC, para o papel fundamental na cultura musical brasileira do núcleo de vanguarda musical que se construiu na Universidade Federal da Bahia, primeiro com Hans-Joachim Koellreutter, e que teve continuidade com Widmer, Smetak³¹ e seus alunos, como Jaceguay Lins.

³¹Tais compositores fizeram parte do que ficou conhecido como grupos de “Compositores da Bahia”, para cuja formação foi essencial Koellreutter (Neves, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora não tenha sido predominante no Cinema Novo brasileiro, o que consideramos aqui como música de vanguarda erudita e seu emprego nos filmes dos anos 1960 e 1970 de diretores do movimento mostra relevantes aspectos históricos e estéticos tanto do campo da Música quanto do Cinema e de sua junção interdisciplinar no estudo da música no cinema.

Em primeiro lugar, reitera, pelo caminho do Cinema, a importância do núcleo de vanguarda musical que se construiu na Universidade Federal da Bahia a partir da chegada de Hans-Joachim Koellreutter. Se peças de Schaeffer, Pierre Henry, Michel Phillipot e Edgar Varèse talvez tenham se tornado conhecidas de Glauber Rocha por meio dos cursos de Koellreutter,³² a continuidade desse núcleo foi também fundamental para compositores brasileiros como Jaceguay Lins, cuja música *Policromia*, além de *Quasars* de Widmer e da peça de Smetak, estão presentes em filmes dos anos 1970 de Walter Lima Júnior. Na análise da junção dessas músicas às imagens dos filmes, retomamos discussões a respeito de “universalismo”, “nacionalismo” e “anedotismo”, comuns nos ambientes musicais da época.

Destacamos também o papel da produção fonográfica na época, não só internacional mas também nacional. Coleções nacionais como a MEC 1970 permitiram a difusão das obras de Widmer, Lins e de Marlos Nobre – por mais que a entrada deste último em filmes brasileiros tenha sido em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1969, por outras vias, a considerarmos o que contou o compositor em entrevista. De todo modo, revela a curiosidade que esses diretores,

³²Rodolfo Caesar (comunicação pessoal, dezembro, 2020) sugere uma influência de Ligia Pape, pois a artista apresentara uma *performance* em 1958 com trechos de Schaeffer e Henry.

ao menos Glauber Rocha e Walter Lima Júnior, tinham pela música do presente feita em diversas esferas e não apenas de artistas de música popular brasileira.³³

Quanto à utilização estética dessas músicas nos filmes, embora em alguns casos ela acabe reiterando convenções aceitas de música de vanguarda associada a “ficção científica”, “futurismo” e estranhamento (como no uso das músicas de Widmer e Appleton no documentário *Arquitetura, a transformação do espaço*), há usos que vão para além disso, como, por exemplo, o emprego das peças *Ukrinmakrinkrin* e sua relação com o ritual fúnebre, alternada (e, por vezes, sobreposta) ao ponto de Ogum em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*; de *Policromia* e sua a mixagem aos sons de carro de boi em *Conversa com Cascudo*; ou das músicas de Appleton, cujo uso vai para além do simples estranhamento, com ênfase em sua materialidade sonora em *Na boca da noite*. Música e imagem atuam em sinergia combinatória, como no uso de *Mosaico* em *Os inconfidentes*, ou, de modo geral, na montagem em *O pátio*. Em outros casos, os sons da música de vanguarda são aparentados ao das músicas populares, como *Rythmetron* e *Dansom*, em *O dragão da maldade...* e *A lira do delírio*, respectivamente, conferindo uma sensação de unidade a músicas de tradições tão distintas. ■

³³ Artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Chico Buarque participaram como compositores ou intérpretes de filmes do Cinema Novo. Outro ponto de contato dos diretores cinemanovistas com o ambiente musical da época é, como já mencionado no artigo, Rogério Duprat, um músico que atravessava as fronteiras do popular e do erudito, tendo sido um dos signatários do Manifesto Música Nova – que defendia a música presente no cinema, no rádio e na TV (Cozella et al, 1979, citado por Guerrini Júnior, 2009). Pelas dimensões do artigo, não temos como explorar esse aspecto.

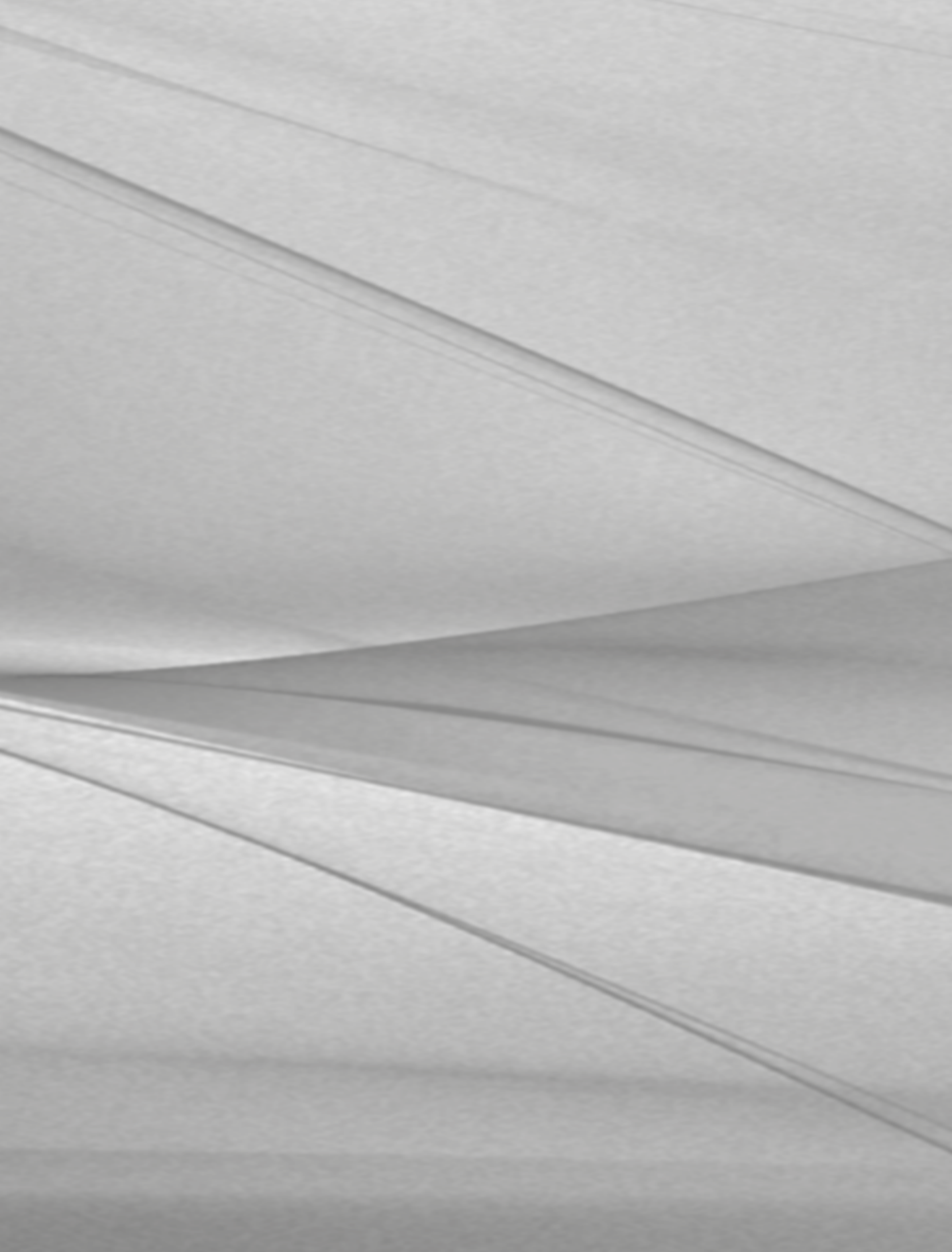
REFERÊNCIAS

- Caesar, R. (2012). O som como imagem. *Seminário Música Ciência Tecnologia, 4*. <https://bit.ly/3ztTqsX>
- Carvalho, M. do S. (2009). Cinema Novo Brasileiro. In F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (pp. 289-309). Papirus.
- Chion, M. (2003). *Un art sonore, le cinéma*. Cahiers du Cinéma.
- Cunha, D. (2019). *O uso da música e do som no filme experimental latino-americano: as experiências de Glauber Rocha em Pátio (Brasil, 1959) e Hugo Santiago em Invasión (Argentina, 1969)*. [Tese, Universidade de São Paulo]. Repositório da Produção USP. <https://bit.ly/3zwKh2x>
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. Brasiliense.
- Distler, J. (1997). Nicholas Slominsky: The First Recordings of Edgard Varèse and Charles Ives. *Classical Net*. <https://bit.ly/3MgM0k9>
- Egg, A. (2005). O grupo Música Viva e o nacionalismo musical. [Apresentação de trabalho]. *III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba, Paraná, Brasil.
- Fenerich, A. (2012). *A inscrição da intimidade na Symphonie pour un homme seul*. [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://bit.ly/438EBcT>
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. BFI.

- Guerrini Júnior, I. (2009). *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. Terceira Margem.
- Hubbert, J. (2014). The Compilation Soundtrack from the 1960 to the Present. In D. Neumeier (Ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (pp. 291-318). Oxford University Press.
- Labaki, L. (2015, 31 de agosto). Ouvir O Pátio. *Linda: Revista sobre cultura eletroacústica*. <https://bit.ly/3msKfWF>
- Mariz, V. (2005). *História da música no Brasil*. Nova Fronteira.
- Mattos, C. A. (2002). *Walter Lima Júnior: Viver cinema*. Casa da Palavra.
- McMahon, O. (2014). *Listening to the French New Wave: the film music and composers of postwar French art cinema*. Peter Lang.
- Naves, S. C. (2003) Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In J. Ferreira & L. Delgado, *O Brasil republicano*, volume 3. Civilização Brasileira.
- Neves, J. M. (2008). *Música contemporânea brasileira*. Contracapa.
- Nogueira, I. (2009). *Ernst Widmer: catálogo de obras*. UFBA.
- Oliveira, J. de. (2018). *A significação na música de cinema*. Paco Editorial.
- Perpétuo, I. (2019, 1 de agosto). Aposta no inesperado: entrevista com o compositor Marlos Nobre. *Concerto*. <https://bit.ly/3ZGVybd>
- Philippot, M. (1994, 15 de novembro). *Commentaires des oeuvres*. <https://bit.ly/3U6rmoX>
- Rapée, E. (1924). *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. Schirmer.
- Rocha, G. (1985). *O século do cinema*. Alhambra.
- Salles, P. (2001). A música brasileira e sua condição pós-moderna. *23º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Belo Horizonte.
- Scarassatti, M. (2001). *Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. <https://bit.ly/3m43iXb>
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Seuil.
- Silva, J. R. T. da. (2007). *Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e interpretativo*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da UFBA. <https://bit.ly/3ZI0tJd>
- Simms, B. (1997) Whose Idea was Erwartung? In J. Brand & C. Hailey (Ed.), *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. University of California Press.

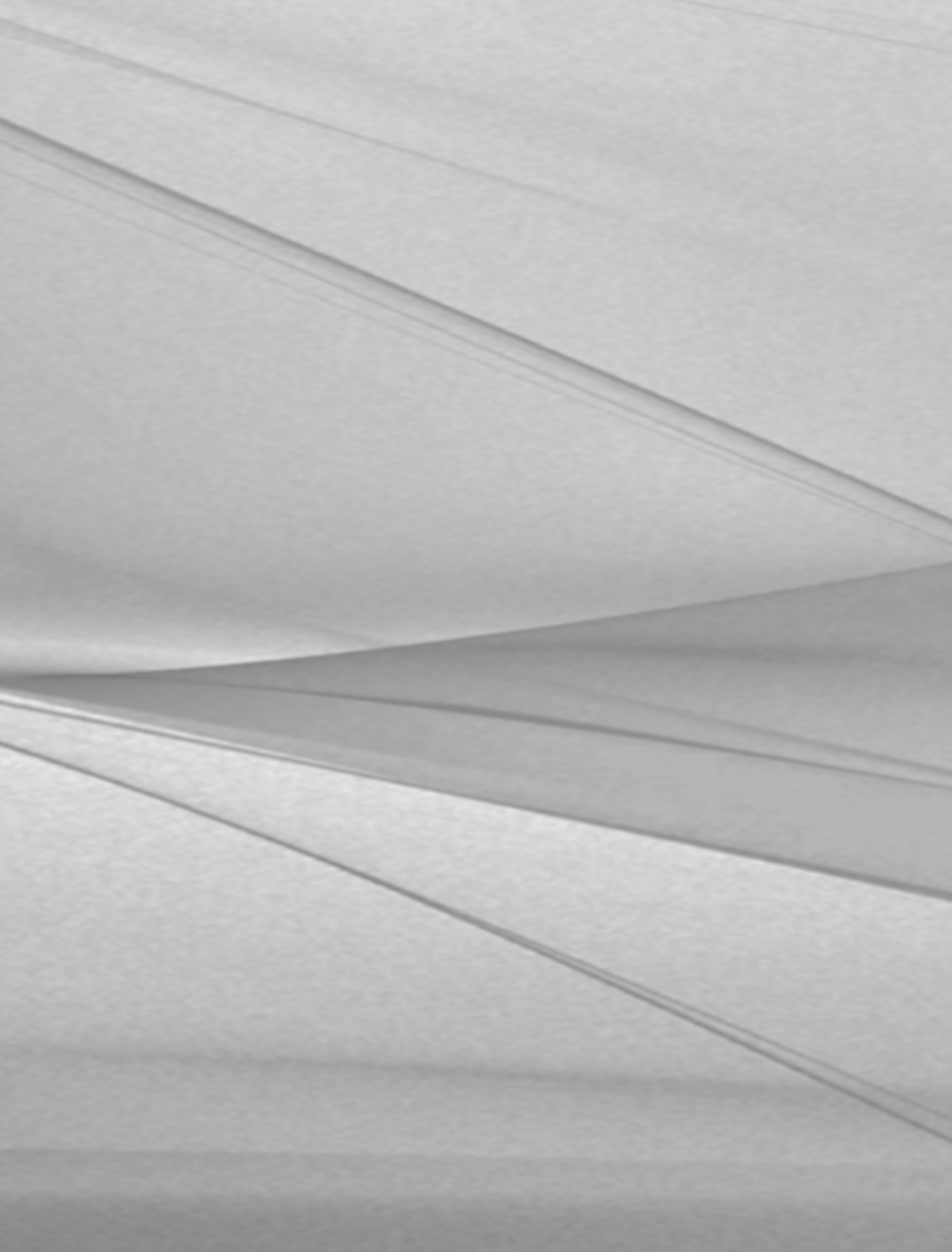
- Siqueira, A. (2014). *A Sonata de Deus e o diabolus: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional da Unesp. <https://bit.ly/3GhkE9S>
- Vetromilla, C. (2011). Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da Funarte. [Comunicação individual]. *II Seminário Internacional de Políticas Culturais*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. <https://bit.ly/3MgXsfD>
- Vetromilla, C. (2012). Pro-Memus: a lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira. In A. Vasconcelos & M. Gruman (Orgs.), *Política para as artes: prática e reflexão* (pp. 42-62). Funarte.
- Xavier, I. (2016). Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha. *IdeAs*, 7.

Artigo recebido em 16 de maio de 2021 e aprovado em 27 de junho de 2022.



ENTREVISTA

EL



Maria Immacolata Vassallo de Lopes e os 30 anos do Centro de Estudos de Telenovela da USP: uma jornada narrada pela teleficção

Maria Immacolata Vassallo de Lopes and the 30 years of Center for Telenovela Studies at USP: a journey narrated by teleficcion

Entrevista com

MARIA IMMACOLATA VASSALLO DE LOPES^a

Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil

por MARCEL ANTONIO VERRUMO^b

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo – SP, Brasil

por LOURDES ANA PEREIRA SILVA^c

Pesquisadora da Rede OBITEL Brasil, São Paulo – SP, Brasil

por RENATA PINHEIRO LOYOLA^d

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo – SP, Brasil

ENQUANTO JANTA, UMA família conversa a respeito do que irá assistir: arriscam-se palpites sobre quem será o assassino, desejos pela felicidade do protagonista são compartilhados, vingança e compaixão são destiladas na direção do vilão. Em poucas horas, as ruas se tornam desertas. O país vê TV. Por décadas, a cena anterior se manteve como uma clássica descrição do momento em que é exibido um capítulo final de uma telenovela no Brasil, gênero que cultural e historicamente mobiliza paixões, narra realidades próximas e distantes do receptor, constrói imaginários sobre o que é ser brasileiro – dentro do território nacional e nos países para os quais essas histórias são exportadas. Em tempos de entrada de plataformas de *streaming* no país e de mudanças na estrutura empresarial de se fazer teleficção, o público tem, diante de si, um cardápio maior de conteúdos à sua disposição. Diante desse cenário,

^aProfessora titular da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Coordena o Centro de Estudos de Telenovela da USP (CETVN) e o Centro de Estudos do Campo da Comunicação da USP (CECOM). Criadora e coordenadora da rede internacional de pesquisa OBITEL (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) e da rede nacional de pesquisa OBITEL Brasil. Diretora de *MATRIZES*. Pesquisadora 1A do CNPq.

^bDoutorando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) e da rede OBITEL Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2488-3616>. E-mail: verrumo@usp.br.

^cDoutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO/UFRGS). Pesquisadora da rede OBITEL Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3334-2616>. E-mail: lourde_silva@hotmail.com.

^dDoutoranda em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) e da rede OBITEL Brasil. Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG – Unidade Divinópolis). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1902-9738>. E-mail: renataloyola@usp.br.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p103-112>

a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes, no entanto, mantém sua tese: “a telenovela é o principal produto cultural da televisão brasileira”.

A afirmação sustenta-se em uma sólida carreira no campo comunicacional. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela mesma instituição, com pós-doutorado na Universidade de Florença (Itália), Immacolata há décadas dedica-se às investigações de telenovelas. Iniciou seus estudos na área após o mestrado, quando estudou a recepção do rádio por classes populares, e o doutorado, momento em que trabalhou na construção de um modelo teórico-metodológico para as pesquisas no campo da Comunicação. Movida pelo desejo de compreender a recepção dos meios de comunicação pelas massas, foi na transição dos anos 1980 para os 1990 que ela se aproximou das investigações sobre essa narrativa.

Em 1992, já professora da Escola de Comunicações e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP), participou da criação do Núcleo de Pesquisa de Telenovela (NPTN; hoje, Centro de Estudos de Telenovela – CETVN), a convite do professor José Marques de Melo. À época, o então diretor da instituição desafiou os docentes da escola a criarem núcleos de pesquisas sobre temas com os quais tinham aderência acadêmica, em uma atitude “visionária” – segundo Immacolata – que fez emergirem centros de pesquisa em Comunicação na USP. Ao lembrar os primeiros anos do grupo, Immacolata lembra que teve de enfrentar o preconceito daqueles que não reconheciam a telenovela como um objeto científico de estudo.

Frente à resistência, manteve-se, junto a outras pesquisadoras e pesquisadores, focada na construção da institucionalidade dos estudos de teleficção no Brasil. Assistiu ao grupo apoiar pesquisas individuais, obter fomentos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), estabelecer parcerias com o Grupo Globo e com o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope¹), criar um Grupo de Trabalho sobre Teleficção no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), integrar o Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (OBITEL²), dentre outras conquistas. Paralelamente, compartilhou seus trabalhos em centenas de eventos, organizando muitos deles; publicou dezenas de artigos e livros, alguns que se tornaram leitura obrigatória como *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade* (Editora Summus, 2002), em coautoria com Vera da Rocha Resende e Silvia Helena Simões Borelli; orientou a pesquisa de mais de 70 estudantes, da graduação ao pós-doutorado.

Em 2022, tempo de reconhecimento inegável das narrativas teleficcionais como construtores simbólicos da nação brasileira, Immacolata celebrou junto à

¹ Hoje, Kantar IBOPE Media.

² Rede internacional de pesquisadores de 12 países com o objetivo de traçar o diagnóstico e as perspectivas da ficção televisiva por meio do monitoramento anual e da análise comparada, quantitativa e qualitativa, dos vários formatos do gênero.

sua equipe os 30 anos do CETVN. Semanalmente, o grupo se reuniu às tardes de sexta-feira para trabalhar nas pesquisas em andamento, planejar novos projetos e pensar a teleficção no Brasil. Ao longo das décadas, o grupo segue adaptando-se. Durante a pandemia, as reuniões presenciais passaram a ser realizadas na modalidade remota, possibilitando a participação segura de pesquisadores de diferentes locais do país. No foco do trabalho, também expandiu seu campo de estudo, analisando outras narrativas além da novela, veiculadas tanto na TV quanto no *streaming*: “pesquisamos a teleficção onde ela estiver.”

Em uma manhã de sexta-feira, 8 de julho de 2022, via Google Meet, a professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes conversou com **MATRIZES**, lembrou o período de criação do primeiro centro de estudos de telenovela do Brasil, contou sobre a trajetória para fortalecer as pesquisas da área no país e refletiu sobre o estado atual das investigações no campo da ficção televisiva.

MATRIZES: Em 2022, o Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) celebra 30 anos desde sua fundação. Após essas três décadas, o que permanece e o que mudou nesse centro de pesquisa?

Maria Immacolata Vassallo de Lopes: Vamos desde o início... A designação Centro de Estudos de Telenovela é recente e foi adotada a partir da minha gestão para se adequar às terminologias da Escola de Comunicações e Artes. O Centro começou como NPTN, quer dizer, Núcleo de Pesquisa de Telenovela. Foi criado por uma iniciativa do professor [José] Marques de Melo, quando ele era diretor da Escola. Em 1992, ele incentivou a criação de diversos núcleos de pesquisa na USP. Ele era um visionário, trabalhou antecipando-se, instigou esse e outros centros sobre diversos temas.

O Núcleo de Telenovela era uma ousadia! Ainda nos anos 1990, ter um grupo de pesquisa sobre telenovela dentro da USP... Colocando esse fato em contexto, a criação do NPTN se dá no mesmo tempo histórico da minha pesquisa sobre o tema e que viria a ser publicada como *Vivendo com a telenovela* (2002), um projeto apoiado pela FAPESP e pelo CNPq. Também se relacionava com outros estudos da América Latina sobre esse objeto. Jesús Martín-Barbero, por exemplo, era um animador dos estudos sobre a narrativa teleficcional, como um produto histórico-cultural não só do Brasil, mas da América Latina como um todo. Esse era o panorama em que se dá a institucionalização dessa área de pesquisa.

Desde o início, o Núcleo começou fazendo muitas ações, como desenvolvimento de pesquisas, a criação de um grupo de trabalho na Intercom sobre Ficção Seriada... Foi um leque de relações que começou a se estabelecer no campo científico, como diria Bourdieu, no qual tudo convergia e se inter-relacionava.

Nessa época, as coordenadoras foram as professoras Anamaria Fadul [1992-1997], Maria Aparecida Baccega [1997-2000], Solange Martins

Couceiro de Lima com Maria Lourdes Motter [2000-2005]. Esse período foi o início, a primeira fase, uma fase de instalação e em que foi feito um trabalho muito importante.

MATRIZES: Quando pensamos nesses primeiros anos, quais os legados dessas pesquisadoras para o Centro?

MIVL: Além das pesquisas propriamente ditas, foi feito um trabalho importante de construção da infraestrutura do Núcleo. Era preciso solicitar sala, materiais, mobiliário, computadores.

Também começaram as nossas relações institucionais. Logo no início, fizemos uma parceria com a Globo. Quando os pesquisadores, nacionais e de outros países, precisavam de cenas, nós entrávamos em contato para auxiliá-los.

Nessa fase, também reunimos um arquivo que fez história, um arquivo sensacional relacionado à ficção televisiva, construído pela professora Maria Ataíde Malcher e apoiado pela FAPESP. Era um acervo com materiais de jornais, teses, dissertações, figurinos, roteiros... Nesse momento, era importante ter isso, porque éramos um núcleo aberto a acolher e apoiar pesquisadores que precisavam de materiais e fontes para as suas pesquisas sobre ficção televisiva.

E aconteceu um fato muito triste. Em 2 de outubro de 2001, a ECA sofreu um grande incêndio, que tomou principalmente o segundo andar do prédio central, onde estava exatamente a sala do NPTN. Eu me lembro tanto do afeto e do orgulho da própria Maria Malcher por aquele acervo, como todos nós tínhamos, porque foi muito caro. Era um arquivo que rodava, que só precisava falar! Esse incêndio destruiu o segundo andar, acabou com todo o nosso acervo, com tudo aquilo que a gente tinha feito, com o material original da pesquisa de *Vivendo com a telenovela*, com o software que a gente tinha usado. Estava tudo lá. Aquilo para nós era uma tragédia, a gente não conseguia nem olhar. Todas as salas foram reduzidas a cinzas, onde a gente via um cartaz aqui, uma fotografia ali. Foi um tempo muito duro. A gente não conseguia olhar aquilo sem realmente chorar.

Então, fizemos a campanha *SOS Telenovela* para começar a refazer o acervo. Pedimos: “Você que tem um roteiro, uma fotografia, revistas sobre telenovela, nos doe”. E a gente recebeu materiais maravilhosos. Era algo que hoje estaria nas redes, mas era da maneira que era possível fazer, boca a boca, para começar a nossa reconstrução.

MATRIZES: Desde o início, o Núcleo teve um destaque nas pesquisas acadêmicas sobre ficção televisiva. Qual a importância desses estudos no contexto da época?

MIVL: Foi surpreendente! E causava espanto dentro da própria USP, porque era uma novidade. Quando eu começava a apresentar o Núcleo, era como se as pessoas nunca tivessem olhado a novela como objeto de estudo. E isso vinha

junto com um preconceito de pensar que estudar telenovela não era importante. Nós começamos um trabalho para conquistar espaços.

Eu me lembro de um seminário da FAPESP na Inglaterra. Tinha gente da Educação, da Física, da Medicina e convidaram-me para falar de telenovela. E vocês não acreditam! Depois da minha apresentação, o presidente da FAPESP chegou perto de mim e disse “Immacolata, eu sou noveleiro!” [risos]

O país inteiro assistia à telenovela. Ainda assim, havia muito preconceito. Na Itália, o cinema é O patrimônio. E o que falar dos Estados Unidos e Hollywood? Há embaixadores de Hollywood pelo mundo. Cada país tem orgulho do seu melhor produto. E aqui era o contrário, exatamente o contrário.

Quando a maior universidade do país encampou esse núcleo de pesquisa, foi uma vitória. E se iniciou um estímulo a pesquisadores de todo o Brasil. A gente passou a se reunir em seminários, em congressos... Esse foi um processo de comprovar uma qualidade de pesquisa e, ao mesmo tempo, de conquistar sólida reputação e institucionalização desse objeto. E nesse processo, iniciamos projetos como o OBITEL [Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva], o OBITEL Brasil [Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva], o GT [Grupo de Trabalho] de Televisão da Intercom e, mais tarde, o da Compós [Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação], e tantas outras conquistas. Quer dizer, chegamos a lugares onde nós podíamos divulgar e discutir a pesquisa sobre a narrativa ficcional de TV.

Aliás, pouca gente sabe, mas há muitos anos o CETVN trabalha em um projeto de “Teses e Dissertações sobre Ficção Televisiva”. Começamos registrando os primeiros estudos na área, onde foram feitos, nos níveis de mestrado e doutorado. Hoje, eu acho que seria fantástico um levantamento dos TCC [Trabalhos de Conclusão de Curso], porque a gente percebe que nossos estudos também se expandiram para a própria graduação, onde não tinham penetração. Se alguém quiser conhecer os primeiros estudos da área, temos isso.

E, veja, lembrando dessa época dos primeiros estudos, eu queria estudar a telenovela no meu mestrado e a professora Ruth Cardoso me disse que não era o momento. Isso nos anos 1980. Ela me convenceu a estudar o rádio para, depois, chegar à telenovela como produto cultural massivo. E o meu mestrado realmente foi sobre “o rádio dos pobres”, sobre a recepção de programas populares de rádio. Foi publicado depois com o título *de O Rádio dos Pobres. Comunicação de Massa, Ideologia, e Marginalidade Social*. Era uma época difícil para estudar telenovela, devido às imagens. Você precisava anotar o que estava no ar ou pegar os roteiros para analisar. Algumas cenas a gente podia até pedir para a Globo, alguns capítulos, mas era impossível a observação direta como fazemos hoje. O videotape, quando os materiais televisivos deixaram de ser ao vivo e começaram

a ser pré-gravados, foi um marco histórico para nós, uma mudança total de possibilidades, trouxe um incremento notável para a pesquisa do audiovisual.

Esses são os diversos frutos. Tudo começou a germinar em grupos, em associações, em pós-graduações.

MATRIZES: A senhora definiu os anos iniciais do Núcleo até 2005 como a primeira fase, de instalação. Como foi o momento posterior?

MIVL: Quando assumi a coordenação do NPTN, comecei a pensar em projetos coletivos. Eu tinha vontade de experimentar. Queria manter aquilo que já acontecia, o núcleo aberto a pesquisadores, como uma espécie de balcão, de biblioteca sobre ficção televisiva. Eu pensava que podia continuar assim, mas que era necessário começar a construir um trabalho coletivo, envolver e entrelaçar as pessoas em um projeto de pesquisa comum. Esse momento marcou o nascimento da ideia do OBITEL.

MATRIZES: A propósito, como foi a criação do OBITEL?

MIVL: Criar um observatório de pesquisa da ficção televisiva já estava bastante articulado em minha cabeça. Por isso, fui fazer o pós-doc³ com Milly Buonanno⁴. Na época, Milly havia criado um *slogan* a respeito da ficção televisiva na Itália: *l'Italia nella fiction, la fiction in Italia* – A Itália na ficção televisiva e a ficção televisiva na Itália, em tradução livre. Nesse jogo de palavras, a nação estava na televisão e a televisão estava na nação. A partir dessa ideia, estudar ficção na Itália, era preciso observar tanto os canais de Berlusconi quanto a televisão pública, a RAI. Era preciso estudar todas as grades e analisar todos os produtos que iam ao ar. Isso é potente em termos de proposta metodológica. Milly também havia criado *Eurofiction*, o Observatório da Ficção Televisiva Europeia. Na época, era uma rede de pesquisa formada por cinco países: Inglaterra, Espanha, França e a Alemanha, além da própria Itália.

Eu podia ter feito meu pós-doutorado com Jesús [Martín-Barbero], mas fui para a Itália exatamente para buscar uma metodologia para desenvolver o que estava na minha mente, criar um observatório, que seria mais tarde o OBITEL. Tudo foi decorrente do tempo em que passei naquele país.

Aliás, quando eu tive a primeira ideia sobre o observatório, já era para inaugurá-lo para estudar a ficção televisiva no Brasil. No início, o OBITEL não era para ser uma rede internacional. No entanto, o projeto OBITEL foi muito mais abraçado pela América Latina e países ibéricos, por pesquisadores de outros países que, ao integrarem o OBITEL, passaram a criar seus próprios observatórios nacionais. Inicialmente, um grupo de oito pesquisadores de diferentes países se reuniu por afinidades intelectuais e afetivas e redigiu a carta da fundação do OBITEL, em 2005, na Universidade Javeriana, em Bogotá. Em seguida, levamos cerca de um ano para elaborar o primeiro protocolo metodológico de uma rede

³ Immacolata desenvolveu sua pesquisa de pós-doutorado na Università degli Studi di Firenze, na Itália, em 2001 e com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

⁴ Professora emérita de Estudos de Televisão da Università di Roma La Sapienza, na Itália.

que era internacional e por isso devia dar conta tanto das realidades específicas como do que era comum entre os países, além, principalmente, de afinar um universo de referências teóricas e metodológicas a ser adotado por cada um.

Em 2007, o projeto OBITEL publicou seu primeiro Anuário⁵, com análises quantitativas, qualitativas e comparativas. Durante um período, o OBITEL publicou o anuário em três livros impressos: um anuário em português, um em espanhol e outro em inglês. Após um tempo, a publicação também passou a ser digital, formato exclusivo hoje. Já o OBITEL Brasil, foi criado em seguida, em 2007, em São Paulo, para ser o braço brasileiro do OBITEL. Dez grupos de pesquisa já existentes e reconhecidos, de várias regiões do país, nos reunimos e começamos a trabalhar uma metodologia própria, realizando uma pesquisa temática, coletiva e bienal.

MATRIZES: Os trabalhos coletivos são, de fato, uma marca do CETVN. Em 2022, além do Anuário do OBITEL e do livro bienal do OBITEL Brasil, o CETVN passa a desenvolver um projeto colaborativo⁶ com pesquisadores da Universidade Federal da Paraíba, mapeando as condições de existência e os desafios da produção do audiovisual brasileiro independente no Nordeste e no eixo Rio-São Paulo. Esse projeto, ao ir a campo e entrevistar produtoras para compreender suas dinâmicas, tem ligação com a indústria de teleficação. Como ele pode contribuir com a profissionalização do mercado audiovisual no Brasil?

MIVL: A preocupação com a formação e a profissionalização dos produtores independentes está colocada desde o início. Partimos das entrevistas com produtoras, mas queremos que os dados retornem para elas e que também cheguem às escolas, a estudantes de graduação e pós-graduação. É algo que já está inscrito no próprio projeto. Queremos que os leitores da pesquisa sejam principalmente não acadêmicos.

Aliás, isto também estava na carta fundadora do OBITEL: nós não queríamos um observatório meramente acadêmico. Por isso, devíamos obter dados de mercado colhidos através do monitoramento e contemplados nos materiais de análise. A gente queria que profissionais lessem os anuários e que os anuários fossem usados em sala de aula.

Não imaginávamos que seríamos contemplados com o Edital FAPESP/FAPESQ. Esse foi um projeto que veio e se somou aos dois [projetos] do OBITEL, todos dentro do CETVN. Todos temos aprendido muito. E eu mesma tenho que dizer que esse contato com a produção, com o fazer, tem regado muito os meus pensamentos, as minhas reflexões. Ainda mais sabendo que os estudos de produção, os chamados *production studies*, precisam ser muito desenvolvidos no Brasil.

MATRIZES: Quais horizontes a senhora vislumbra para as pesquisas de teleficação no país?

⁵ Publicação científica do OBITEL Internacional na qual, a partir de um protocolo metodológico comum, é mapeada a produção teleficcional do ano anterior em cada país da Rede. São analisadas cinco dimensões telefccionais: produção, exibição, consumo, comercialização e propostas temáticas.

⁶ Trata-se do projeto “Economia criativa do audiovisual brasileiro independente: o papel da criatividade e o impacto da inovação no cenário produtivo das séries televisivas nacionais. Avaliação e Propostas”, contemplado pelo Acordo entre a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ).

MIVL: Vou situar o meu otimismo em uma visão macro, pois sou uma pessoa que esteve não apenas acompanhando a história do campo da Comunicação no Brasil, mas fez parte dele desde o começo. A minha geração, claro! Vejo que, apesar de todos os problemas que vieram com políticas públicas de ciência, com os governos, há muita potência no campo da Comunicação. Ainda há muita coisa a fazer, há muito espaço para crescer, para diversificar estudos e pesquisas. Defendo a pesquisa brasileira e internacionalizada, em coletivos, assim como o CETVN tem realizado.

Quando penso nas novas gerações, acredito que temos que acompanhar de perto os TCC, observar o que está na cabeça dos jovens, pois eles estão encarando os novos fenômenos comunicacionais, as novas metodologias de estudo. Sabemos que estão preferencialmente envolvidos com a assistência do *streaming*, precisamos compreender esses novos interesses e acompanhar. Os professores que lecionam Teoria ou Metodologia devem incentivar a pesquisa sobre produtos da ficção, seja telenovela, seja série, sejam as mais novas ou antigas, para poder ampliar a discussão, porque senão terminamos falando apenas entre nós, só nos grupos de pesquisa da pós-graduação. É esperançoso ver mais alunos da graduação nos grupos de pesquisa de ficção televisiva, e se candidatando a ser bolsistas de iniciação científica dessa área, mas ainda há muito a conquistar. É bom lembrar que o Intercom Júnior é um espelho de todos os GP e é muito importante observar o que está acontecendo com o GP Júnior de Ficção Seriada.

MATRIZES: Para finalizar, de onde vem o seu amor pela ficção televisiva e pela pesquisa desse objeto?

MIVL: Para responder, tenho que fazer um importante parênteses: dizer quem eu sou.

Eu sou Immacolata do Centro de Estudos de Telenovela, do OBITEL, da Intercom, de tudo o que falei. Também sou professora e pesquisadora de Metodologia da Comunicação. Ao longo da minha trajetória acadêmica, levei tudo o que eu considerava ser uma pesquisa de qualidade para os estudos da ficção. Gosto de manter essa conexão viva. Alguns podem estranhar, mas minhas áreas de interesse no Lattes são epistemologia e telenovela. Às vezes, penso muito em quem sou, de onde eu vim e o porquê dessas escolhas. A trajetória intelectual está dentro da história de vida da pessoa, são as nossas marcas pessoais.

O primeiro ponto da minha história é que minha origem de classe é popular. Nasci na classe popular da Itália, aquela que emigrou depois da guerra. Primeiro, meu pai viajou sozinho para o Brasil nos anos cinquenta. Depois de estabelecido, chamou a família. Eu estava na escola primária e já era alfabetizada quando fui obrigada a emigrar com minha mãe e irmãos. Vivi toda a trajetória de uma

família de migrantes, com suas tragédias e dramas, suas esperanças e lutas. Sou a caçula de três irmãos, a primeira que chegou à universidade. Como eu ia muito bem nos estudos e ganhava bolsa, podia estudar sem trabalhar. Quando entrei em Ciências Sociais na USP, foi uma felicidade muito grande para mim e minha família. Era um curso difícilíssimo de entrar, e achei que não fosse conseguir, mas entrei em segundo lugar, um orgulho imenso pelo curso e pela universidade que me acolheram.

Sempre tive lembranças muito fortes do lugar onde eu nasci, em Laurito, uma província de Salerno, na região sul da Itália, e da minha família deixei lá. A minha identificação com [Antonio] Gramsci⁷ começou aí, e ela se estendeu naturalmente para a questão do popular na Comunicação. Essa é a minha raiz: o popular.

⁷Linguista, escritor e filósofo marxista italiano.

Um imigrante no Brasil, nos anos 1950-1960, quando estava melhorando de vida, comprava um rádio primeiro, só depois, uma televisão, que para ele era cara. E tudo isso está comigo, o rádio, a novela. Eu fui fã de radionovela, pois na minha casa ouvíamos muito. Comentávamos com os vizinhos sobre o capítulo do dia. Fui leitora das novelas em revistas, as fotonovelas. Eu acompanhava, eu discutia, gostava muito, e assim, cheguei, portanto, à radionovela e à telenovela.

No início da carreira acadêmica, pensei em estudar a televisão de Silvio Santos, que tinha toda essa questão do popular, de ele ter vindo de baixo e conseguido construir uma grande empresa de comunicação, a única no país feita à base da poupança popular, o “carnê do baú da felicidade”. Mas como já disse, a professora Ruth Cardoso me incentivou a estudar o rádio primeiro e, depois, dar continuidade com a televisão. E foi muito bom eu iniciar pelo rádio porque, ao estudá-lo, eu me lembrava do rádio da minha infância e daquilo que a gente ouvia em casa. Disso, surgiu a minha consciência da necessidade de ter paixão pelo objeto que se pesquisa.

No caso das pesquisas em ficção televisiva, também foi assim. Tudo começou com o amor que tenho pela telenovela. E porque a partir daí eu a reconheço como *narrativa da nação* e como *recurso comunicativo*. Quando as pessoas estão falando muito de uma novela, como está sendo com *Pantanal* (remake, Globo, 2022), ou como aconteceu com *Avenida Brasil* (Globo, 2012), *Vale Tudo* (Globo, 1988) ou *Roque Santeiro* (Globo, 1985), você entende perfeitamente esses meus dois conceitos. Quando os temas tratados em uma novela se encaixam com o que uma sociedade está vivendo no seu dia a dia, percebemos a força desse *recurso comunicativo* que, se bem aproveitado, pode gerar políticas públicas para a mulher, as minorias, o meio ambiente, a saúde, dentre outras. É claro que não é a novela que vai resolver esses problemas, mas observamos que, ao longo de sua história de 70 anos, ela tem narrado temas relevantes, contribuindo de forma recorrente na sociedade. ■

REFERÊNCIAS

- Silverstone, R. (2002). *Por que estudar a mídia?* Loyola.
- Vilches, L. (2003). *A migração digital*. Loyola.
- Lopes, M. I. V. de (1990). *Pesquisa em Comunicação*. Loyola.
- Lopes, M. I. V. de. (2003). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, 26, 17-34.
- Lopes, M. I. V. de. (2009). A telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1), 21-47.
- Lopes, M. I. V. de, Resende, V. R., & Borelli, S. H. S (2002). *Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. Summus.
- Lopes, M. I. V. de, & Silva, L. A. P. (Orgs.). (2021) *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempo de pandemia de Covid 19*. Clea Editorial.
- Martín-Barbero, J. (2021) O que a pesquisa latino-americana de comunicação deve ao Brasil: relato pessoal de uma experiência intercultural. *MATRIZES*, 15(2), 127-146.

EM PAUTA

NAS PESQUISAS DE COMUNICAÇÃO





Notas sobre o papel do som imersivo no cinema contemporâneo

Notes on the role of immersive sound in contemporary cinema

RODRIGO CARREIRO^a

Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife – PE, Brasil

RESUMO

O objetivo deste artigo é examinar o papel do som nas estratégias estilísticas de realizadores contemporâneos, interessados em ampliar o engajamento multissensorial de espectadores através de técnicas imersivas, uma tendência emergente no século XXI. O artigo parte de uma revisão conceitual da ideia de imersão no cinema, discute o potencial inato do dispositivo cinematográfico para a imersão e analisa cenas de filmes dos últimos 50 anos, descrevendo e discutindo algumas das principais ferramentas estilísticas utilizadas por *sound designers* para construir ou reforçar o senso de imersão sensorial através do som.

Palavras-chave: Imersão, estudos do som, *sound design*, multissensorialidade, sinestesia

^aProfessor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutor e mestre em Comunicação pela UFPE, com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista PQ-2 do CNPq. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>. E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

ABSTRACT

The main objective of this article is to examine the role of sound in the stylistic strategies of contemporary filmmakers who are interested in expanding the multisensory engagement of viewers in feature films through immersive techniques, an emerging trend in the 21st century. This essay starts from a conceptual review of the idea of immersion in cinema, discusses the innate potential of the cinematographic device for immersion, and analyzes scenes from many films from the last 50 years, describing and discussing some of the main stylistic tools used by sound designers to build or enhance sensory immersion through sound.

Keywords: Immersion, sound studies, sound design, multisensory, synesthesia

¹ Organizado há mais de 20 anos pelo jornal mais vendido de São Paulo, o Guia Folha é um roteiro cultural da capital paulista que apresenta restaurantes, bares, shows, cinemas, teatros, museus, passeios e outras opções de lazer.

² IMAX é um sistema de projeção que reproduz a imagem em telas gigantes. 4DX constitui uma tecnologia sul-coreana que acrescenta efeitos sensoriais à projeção, incluindo poltronas móveis, luzes estroboscópicas, simulações de vento, chuva e aromas. D-BOX é uma empresa que produz, desde 2009, sistemas de controle de movimento em cadeiras, fornecendo esse serviço para salas de cinema, home theaters e consoles de videogame.

³ O termo “sinestesia” vem do grego, a partir da união dos vocábulos “sin” (que significa “com”) e “aestesis” (“sensação”). Trata-se de uma condição neurológica involuntária, na qual pelo menos dois dos cinco sentidos humanos são conjugados em uma única experiência sensível.

⁴ No original: “Through sound, vision, touch, smell, and taste, multi-sensory integration into a scene can create an immersive experience. Immersive sound can give the listener an experience of being there through sound”. Esta e demais traduções, do autor.

NO INÍCIO DE 2020, o Guia Folha¹ realizou uma avaliação dos espaços de exibição de São Paulo. O troféu de melhor sala de cinema foi entregue a três deles, um localizado no Multiplex UCI Anália Franco, outro no Espaço Itaú Pompeia, e o terceiro no Cinépolis JK Iguatemi (Nadaletto & Sanchez, 2020). Os três espaços contam com tecnologia digital de ponta em reprodução de imagem e som: sistema IMAX com telas de 16,1 x 22 metros (ocupando uma parede inteira) e sistemas de reprodução de som com 24 alto-falantes.

A maioria das tecnologias de reprodução de som e imagem, tanto em salas comerciais quanto no uso doméstico (home theaters, *sound bars*, headphones binaurais etc.), têm ganhado destaque por uma razão principal: elas ampliam a experiência sensorial. Os cinéfilos já convivem com termos como IMAX, 4DX, D-BOX e TV 4K² há alguns anos. São siglas que se referem a aspectos multissensoriais da reprodução audiovisual: potência e distribuição espacial do som, resolução e tamanho da imagem, dispositivos ativadores de movimentos das cadeiras, aromas etc. Todas buscam oferecer ao espectador uma experiência sinestésica³, através de poltronas que vibram, alto-falantes que emitem sons vindos do teto (ambas as tecnologias disponíveis para instalação em casa), telas gigantes que se curvam sobre a plateia, e assim por diante.

Dispositivos multissensoriais de exibição fazem parte de um fenômeno que tem afetado o mercado audiovisual de forma proeminente desde a introdução massiva das tecnologias digitais nas fases de produção, circulação e armazenamento de filmes, no início dos anos 1990. *A revolução digital* (Cousins, 2013, p. 455) trouxe modificações a todas as fases da cadeia produtiva, desde o planejamento e a realização até o consumo de filmes. Dentro desse contexto, muitos cineastas têm se voltado para maneiras de filmar e tipos de narrativas que promovam estímulos multissensoriais. Realizadores de Hollywood como James Cameron, Peter Jackson e Michael Bay (Cooper, 2017; Pierce, 2010; Schmidlin, 2012) têm sintetizado esse fenômeno através de menções insistentes a um termo ambivalente e polêmico: imersão.

De fato, o mercado exibidor tem investido muito dinheiro nas citadas tecnologias, já que existe atualmente uma dura concorrência entre estúdios, produtoras e plataformas de streaming (Netflix, Amazon Prime, Disney+ etc.), e destas com outras modalidades de consumo audiovisual, como DVD, Blu-Ray, TV paga e videogames. Tudo isso contribui para que a cultura do audiovisual esteja numa espécie de *zona de turbulência* (Gaudreault & Marion, 2016, p. 16), dentro da qual o próprio conceito de filme (assim como de cinema) se tornou nebuloso e multiforme.

Através do estímulo à audição, à visão, ao tato, ao olfato e ao paladar, a integração multissensorial alcançada em uma cena é capaz de criar uma experiência imersiva. O som imersivo, em particular, pode dar ao ouvinte a sensação de estar dentro do lugar da cena⁴. (Roginski & Geluso, 2018, p. 1)

Estudos sobre a imersão têm aumentado desde a década de 1990. Estatísticas do Google Ngram Viewer (<https://books.google.com/ngrams>) mostram que a aparição do termo “imersivo” (*immersive*, em inglês) decuplicou nos últimos 30 anos, quando pesquisas sobre a imersão avançaram, em disciplinas como Psicologia Cognitiva, Inteligência Artificial e Realidade Virtual. Nos estudos de cinema, autores como Casetti (2015), Elsaesser e Hagener (2018) e Roginski e Geluso (2018) têm estudado o desenvolvimento de ferramentas narrativas para reforçar a imersão em mídias audiovisuais.

É importante destacar ainda que, no Brasil, os estudos de cinema estão vinculados, em grande medida, a Departamentos e Sociedades Científicas da área de Comunicação e Informação (Ramos, 2010). Por isso, parte significativa dos estudos da imersão (C. Costa et al., 2021; Mesquita & Massarolo, 2014) são desenvolvidos no contexto de programas de pós-graduação, grupos de pesquisa – como o Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som (GEMInIS), da Universidade Federal de São Carlos – e sociedades científicas da área da comunicação, como a Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).

Na teoria do cinema, pesquisadores têm se debruçado sobre a questão dos estímulos sinestésicos oferecidos pelo audiovisual contemporâneo. Vivian Sobchack (2004, p. 67) chama essa tendência de *cinestesia*, em uma reescrita do termo “sinestesia” (sensação percebida por dois ou mais sentidos fisiológicos ao mesmo tempo), combinando-o com a noção de cinema. Robert Stam (2003) destacou, naquilo que chama de *cinema dos sentidos*, que os filmes estão, nos últimos 50 anos, mais próximos de videogames e parques de diversão do que das narrativas clássicas de Hollywood, pois, ao vê-los, “o espectador está *dentro* imagem, em vez de ser por ela confrontado” (p. 348). Michel Chion (2011, p. 119) se referiu a esse tipo de espetáculo audiovisual usando o termo *cinema sensorial*. Francesco Casetti (2015), por sua vez, exaltou a participação dinâmica da plateia no espetáculo fílmico: “Os espectadores entram em ação, construindo para si mesmos, com as próprias mãos, o objeto e o modo de ver”⁵ (p. 13).

Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018) defendem a tese de que a busca por engajar a audiência através da fisiologia do corpo sempre esteve na esfera de preocupação dos realizadores, desde o final do século XIX. Os dois afirmam que o potencial de estímulo a certo tipo de imersão está, inclusive, presente na própria base ideológica do dispositivo cinematográfico, descrito por Jean Louis Baudry (1983). Eles salientam, contudo, que a predisposição da mídia cinematográfica à sinestesia tem se intensificado desde a introdução do elemento digital na cadeia do audiovisual:

A ideia do corpo como envoltório sensorial, membrana perceptiva e interface material e mental em relação à imagem cinematográfica e à percepção audiovisual é,

⁵No original: “Spectators spring into action, constructing for themselves, with their own hands, the object and the mode of their seeing”.

portanto, mais do que um dispositivo heurístico e uma metáfora estética: é a “base” ontológica, epistemológica e fenomenológica das teorias do cinema hoje. . . . No limite, filme e espectador são como parasita e hospedeiro, um ocupa o outro e é, por sua vez, ocupado, até o ponto em que há apenas uma realidade, que se desenvolve ao mesmo tempo em que se envolve, e vice-versa. (Elsaesser & Hagener, 2018, p. 21)

Embora usem termos distintos e desenvolvam argumentos ancorados em perspectivas conceituais diferentes, como a fenomenologia, a semiologia, o cognitivismo e a psicoacústica, os pesquisadores citados nos parágrafos anteriores (e muitos outros) concordam em um ponto: o audiovisual contemporâneo – não apenas filmes, mas também seriados, videogames, videocliques, curtas e obras experimentais – tem priorizado um espetáculo que oferece lugar privilegiado para o corpo, para as sensações fisiológicas, muitas vezes obtidas através das citadas tecnologias de exibição e, em outros casos, através de técnicas estilísticas que reforçam o senso de imersão sensorio-motor dentro do tecido narrativo. Alguns cineastas têm perseguido esse potencial em detrimento de coerência e densidade narrativas.

Nesse sentido, pouco destaque tem sido dado ao papel da estilística dos filmes produzidos em meio a essa onda de impacto multissensorial. Em particular, o papel do som dos filmes na experiência imersiva tem sido pouco citado e estudado, embora seja crucial para o engajamento sensorio-motor da plateia, como atestam Agnieszka Roginski e Paul Geluso (2018):

Em comparação com a visão, o som fornece uma experiência 100% imersiva, pois pode ser percebido de todas as direções simultaneamente. Ele tem a capacidade natural de ancorar um ouvinte em um local fixo, enquanto outras informações sensoriais o atravessam simultaneamente. Os cineastas estão bem cientes desse efeito, e geralmente usam o som para estabelecer um senso espacial estável durante cada cena, enquanto a perspectiva visual muda com frequência⁶. (p. 1)

É preciso destacar que as tecnologias digitais de gravação, edição, mixagem e reprodução fornecem, atualmente, ferramentas necessárias para produzir, com razoável grau de verossimilhança, a experiência imersiva, em exibições coletivas e caseiras. Desde o começo dos anos 1990, o uso dessas tecnologias tem auxiliado *sound designers*, editores e mixadores a usar o som para a tarefa de posicionar os membros da plateia no interior da ação dramática do filme, auxiliando os espectadores a terem uma experiência próxima daquela sentida pelos personagens da ficção, através de recursos como o uso dos sons fora de quadro – espaço que Michel Chion (2011, p. 119) chamou de *supercampo* e, mais recentemente,

⁶No original: “Through sound, vision, touch, smell and taste, multi-sensory integration into a scene can create an immersive experience. Immersive sound can give the listener an experience of *being there* through sound. Compared to vision, sound provides a fully immersive experience and can be perceived from all directions simultaneously. In fact, sound has the ability to anchor a listener to a fixed location while other sensory information changes simultaneously. Filmmakers are well aware of this effect, often using sound to establish a fixed location in a scene while having the visual perspective change”.

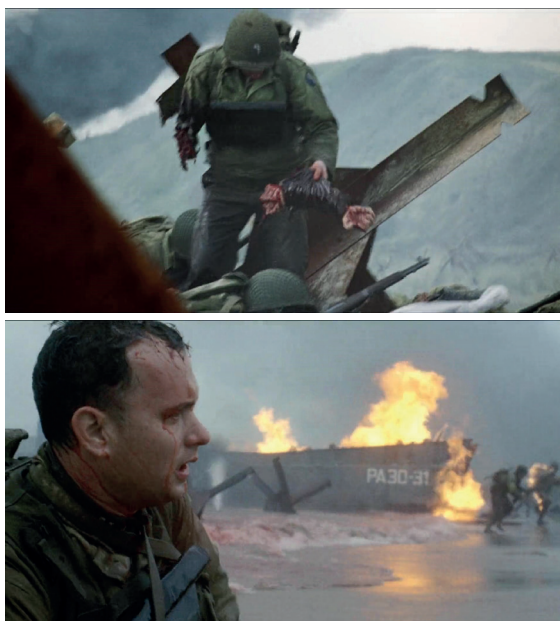
Mark Kerins (2010, p. 92) denominou *ultracampo*, como veremos adiante –, a adoção de pontos de escuta subjetivos e o hiper-realismo sonoro (Opolski, 2015, p. 1).

Um momento cinematográfico que se tornou paradigmático para a ideia da imersão na diegese através do som é a cena do desembarque na Normandia em *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998). O espectador se sente como um recruta sob fogo cerrado dos nazistas, com balas zunindo por todos os lados, explosões que soam próximas e à distância, gritos de dor e medo. A imersão sonora reforça e dá contornos multissensoriais à estratégia de filmar toda a cena do ponto de vista de um soldado que está no meio do caos, alternando pontos de vista subjetivos, planos-detalhe e close-ups (Figura 1). Com a ajuda da câmera que chacoalha, o som imersivo posiciona a plateia dentro da diegese.

Essa estratégia de mixagem foi possibilitada pela criação do sistema de reprodução Dolby Digital, disponível desde 1992. A distribuição espacial desse tipo de sistema multicanal gerou (e ainda gera) reações fisiológicas em muitos membros da plateia, que se baixam instintivamente para não serem “atingidos” por tiros, tapam os ouvidos com as mãos, ficam nauseados, choram. Um crítico estadunidense chamou o filme de “vertiginoso e exaustivo ataque aos sentidos” (Berardinelli, 1998).

Figura 1

Frames de Saving Private Ryan



Nota. Spielberg (1998).

Exemplos de longas-metragens que exploram táticas de som imersivo para acionar sinestesticamente sentidos, emoções e afetos têm se acumulado, entre os quais *Irréversible* (Noé, 2002), *Gravity* (Cuarón, 2013), *San Andreas* (Peyton, 2015), *Dunkirk* (Nolan, 2017), *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) e *A Quiet Place* (Krasinski, 2018). Vamos analisar cenas desses e de outros títulos ao longo deste artigo, cujo objetivo principal consiste em examinar o papel do som nas estratégias estilísticas dos realizadores contemporâneos que desejam ampliar o engajamento multissensorial do público nos filmes, quase sempre recorrendo a estratégias imersivas. Procuraremos, ainda, explorar a relação entre tecnologia e estilística.

O artigo está estruturado em duas seções, seguidas das considerações finais. Na primeira, fará uma revisão conceitual da ideia de imersão no cinema, a fim de compreender como os estudiosos analisam os efeitos dessa característica nos consumidores, além de explicar como realizadores compreendem o termo. A seção analisará o potencial do dispositivo cinematográfico (Baudry, 1983) e modalidades possíveis de imersão, conforme propostas por Dominic Arsenault (2005). A seção seguinte tentará, a partir da análise de cenas e sequências de filmes recentes, descrever e analisar algumas das ferramentas estilísticas utilizadas por editores de som, *sound designers* e mixadores para construir ou reforçar o senso de imersão sensorial.

A IMERSÃO NO CINEMA

França, 28 de dezembro de 1895. Os irmãos Auguste e Louis Lumière organizam uma exibição, em Lyon, para apresentar o cinematógrafo, um equipamento capaz de reproduzir imagens em movimento. O curta *A Chegada do Trem na Estação* provocou pânico (Brownlow, 1979; Toeplitz, 1979; Toulet, 1995): pessoas se levantaram assustadas, com medo de que o trem visto na tela invadisse o auditório. Reações de medo ainda são, segundo Oliver Grau (2003, p. 180), comuns em cidades onde o cinema é exibido pela primeira vez; o mesmo curta foi exibido em uma vila rural na Romênia, em 1931, com uma reação similar de pânico.

Isso nos permite concluir que os membros da audiência naturalizam o efeito de imersão, mas ele jamais desaparece por completo (Grau, 2003), pois está relacionado às formas audiovisuais desde a gênese (Elsaesser & Hagener, 2018). Oliver Grau (2003) afirma, de fato, que há potencial inato nas mídias audiovisuais – muito além do cinema, incluindo também a televisão, as instalações multimídia, os games etc. – para a imersão.

O dispositivo do cinema, conforme descrito por Jean-Louis Baudry (1983, p. 183) contém a semente da imersão: uma sala escura, vedada a sons e estímulos externos, na qual a plateia senta-se diante de uma tela gigante e é obrigada a permanecer

imóvel durante todo o tempo que durar a projeção. Baudry (1983) acredita que esse dispositivo funciona tão bem para contar histórias, especialmente de ficção, porque é capaz de capturar com força a atenção da plateia para os eventos que ocorrem na diegese, impedindo seus membros de terem consciência clara do aparato técnico que permite a operação.

Nesse sentido, é importante observar que a filtragem da atenção oferecida por outros meios audiovisuais pode oscilar, mas a capacidade de capturá-la sempre está lá. A televisão, por exemplo, oferece menor potencial de imersão, devido às interferências externas (barulhos domésticos, pessoas em interação etc.). Games de realidade virtual engajam a atenção de modo mais enérgico, em parte porque exigem o uso de headphones que vedam parte dos estímulos externos. O controle da atenção será, por força do dispositivo, concentrado na narrativa que se desenrola na tela (e através dos sons ao seu redor). Se o potencial imersivo é utilizado com criatividade, a consciência crítica da plateia para o que se passa no ambiente de fruição do processo imersivo é reduzida:

A despeito de ser um processo intelectualmente estimulante, a imersão, no presente como no passado, é em muitos casos mentalmente absorvente no desenrolar de um processo, de uma mudança, de uma passagem de um estado mental para outro. Ela é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo. (Grau, 2003, p. 30)

Mas, afinal, o que queremos dizer quando mencionamos a palavra “imersão”? Arlindo Machado (2014) afirma que o termo sugere “múltiplas interpretações e distintas associações e aplicações, seja no meio acadêmico da comunicação ou no próprio senso comum da palavra” (p. 1). Para eliminar possíveis ambiguidades, utilizamos o conceito proposto por Janet Murray (2003):

A experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado é prazerosa em si mesma, independentemente do conteúdo da fantasia. Referimo-nos a essa experiência como imersão. “Imersão” é um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água . . . a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial. (p. 102)

Para tratar dos diferentes níveis de imersão que um membro do público pode experimentar, evocamos a taxonomia elaborada por Dominic Arsenault (2005), segundo o qual existem três níveis de imersão em uma dimensão narrativa. No primeiro, que o autor chama de *ficcional*, a imersão ocorre a partir de uma

relação puramente mental com uma narrativa – uma memória, um pensamento, um sonho. A imersão ocorre exclusivamente dentro da mente do sujeito.

A imersão *sistêmica* ocupa o nível seguinte, no qual é construído um envolvimento cognitivo do sujeito com a instância imersiva. Para adentrar esta, o sujeito deve entrar numa realidade ficcional, através de uma suspensão voluntária da percepção do universo habitado e do cumprimento de algumas regras de conduta. A audição de uma música e a leitura de um livro proporcionam experiências de imersão sistêmica.

Finalmente, a imersão é *sensorial* quando a experiência envolve múltiplos sentidos fisiológicos; ou seja, quando é sinestésica. Jogar uma partida de videogame caracteriza esse tipo de experiência. Assistir a um filme, seja na televisão, num smartphone ou numa sala de cinema, também. Esse tipo de imersão pode ter muitos graus de intensidade narrativa, a depender da relação afetiva que filme e público estabelecem entre si, com a ajuda dos dispositivos de reprodução e consumo audiovisual.

De fato, o modelo estético desenvolvido desde o início do século XX pelos produtores de cinema de Hollywood, que Bordwell (1985) chama de *continuidade clássica*, está fortemente baseado na busca por técnicas que, ao escamotear a instância narrativa, favoreçam um forte grau de imersão sensorial.

Grande parte das ferramentas estilísticas disponíveis aos realizadores contemporâneos foram desenvolvidas com o objetivo de criar, reforçar e ampliar a imersão narrativa, com a ajuda do aparato do dispositivo cinematográfico. O tradicional sistema de continuidade (Bordwell, 2006) – que determina a criação de um eixo de 180° para que a variação das posições de câmera não altere a direção do olhar e do movimento dos personagens através dos cortes – busca a continuidade espacial e temporal da ação dramática. A escolha de ângulos e pontos de corte, portanto, reduz a percepção da instância narrativa e favorece a imersão na trama.

Podemos tomar como exemplo a sequência *Star Wars: The Last Jedi* (Johnson, 2017), na qual os personagens Kylo Ren (Adam Driver) e Rey (Daisy Ridley), que têm capacidades telepáticas, se comunicam dessa forma pela primeira vez. Eles estão em planetas diferentes, mas a montagem da sequência minimiza esse fato, pois é feita em planos médios simétricos, com os personagens se entreolhando e falando de frente um para o outro (Figura 2). O som reforça a ilusão de continuidade espacial e temporal, pois os *sound designers* do filme retiram os ambientes sonoros dos dois locais físicos, fazendo os dois personagens compartilharem um mesmo espaço virtual vazio, sonorizado como uma espécie de vácuo (obtido pela aplicação de um efeito de eco reverso às falas, junto com grande quantidade de reverberação).

Essa estratégia estilística isola Kylo e Rey dos respectivos ambientes físicos, posiciona os dois em uma dimensão virtual e faz o espectador imergir, junto com eles, nesse espaço. Compartilhamos a intimidade da dupla de um modo que nenhum outro personagem o faz. Estamos dentro da diegese, ao mesmo tempo que permanecemos alheios às estratégias estilísticas que conduzem a essa imersão sensorial, pois nossa atenção está concentrada no que Kylo e Rey dizem e fazem. Nesse sentido, a cena analisada segue o princípio da continuidade narrativa clássica (Bordwell, 1985), ao mesmo tempo que usa o som para obter a imersão sensorial da plateia, nos termos do fenômeno descrito por Lisa Coulthard (2017):

O foco na imersão posto por cineastas, produtores e especialistas em tecnologia sugere uma mudança nos objetivos do espectador, que enfatiza a experiência física sobre o investimento emocional. *O que é repetidamente acionada é a ideia de que o ouvinte deve se sentir como se estivesse dentro do espaço da ação diegética* [ênfase adicionada]. Esse objetivo é até mesmo priorizado em relação ao engajamento afetivo da audiência a personagens ou eventos⁷. (p. 54)

Figura 2

Frames de Star Wars: The Last Jedi



Nota. Johnson (2017).

O uso da música neorromântica importada da Europa, na fase dourada de Hollywood (1927-1945), exemplifica outra ferramenta que favorece certo grau de imersão narrativa. Claudia Gorbman (1987) afirma que a música cinematográfica do período clássico era inserida nos filmes não para ser notada, mas para reforçar o senso de continuidade, através da manutenção de um background

⁷No original: “This focus on immersion by filmmakers, producers, and technological specialists suggests a shift in ideals for spectatorship that stresses experience over emotional investment. What is repeatedly invoked is the idea that the spectator should feel as if they are in the space of the action – this is prioritized over the spectator’s sentimental attachment to characters or events”.

sonoro estável, contínuo e que não chamava a atenção para si. Isso ajudaria, segundo Gorbman, a mascarar possíveis descontinuidades visuais, mantendo o espectador imerso na narrativa.

Os gêneros e funções narrativas da música em meios audiovisuais mudaram bastante desde aquele período (Carreiro, 2018, p. 106), mas os loops e drones de música eletrônica que se mesclam aos efeitos sonoros nos filmes contemporâneos, a ponto de não conseguirmos identificar com clareza a fronteira entre música e *sound effects* (Burwell, 2013; Carreiro, 2019; Costa, Carreiro et al., 2016; Kassabian, 2003; Opolski, 2013; Sergi, 2006; Smith, 2013), continuam a cumprir esse papel.

Um exemplo de uso da música mesclada a efeitos sonoros para gerar um ambiente de imersão está no drama *Dunkirk* (Nolan, 2017). Na cena em que um soldado britânico e três civis a bordo de uma lancha velejam até a cidade-título, onde testemunham a passagem de um avião alemão que bombardeará o navio de resgate aliado mais adiante, o ruído do motor da lancha vai se fundindo com a música e, aos poucos, se transforma numa percussão marcial que sublinha o crescente ruído ameaçador do avião inimigo se aproximando do navio (Figura 3). A cena é narrada do ponto de vista da lancha, e o ambiente no qual o acontecimento tem vez é tão ensurdecedor quanto imersivo.

Figura 3

Frames de Dunkirk



Nota. Nolan (2017).

A IMERSÃO E O SOM

Embora seja uma consequência direta da organização ideológica do aparato cinematográfico de projeção, a imersão tem sido mais valorizada a partir das últimas três décadas. Nesse período, em que os dispositivos de consumo e as modalidades de entretenimentos audiovisuais se multiplicaram – TV aberta, televisão paga, plataformas de streaming, DVD, Blu-Ray, videogames e redes sociais como o YouTube –, a sobrevivência econômica do modelo clássico de exibição cinematográfica passou a depender, em parte, da criação e do aperfeiçoamento de tecnologias imersivas.

Assim, como havia ocorrido durante a década de 1950, em que Hollywood se sentiu ameaçada pela concorrência da televisão, os estúdios concentraram esforços em desenvolver tecnologias que propunham maior imersão sensorial. A ideia era proporcionar um modo de consumo audiovisual impossível de reproduzir em casa; para a maioria dos realizadores, isso se traduzia em imersão. Daí o sucesso do sistema IMAX e da projeção em 3D, entre outros. No campo da reprodução sonora, sistemas multicanais de reprodução *surround*⁸ (Dolby Digital, Dolby Atmos, DTS-X etc.) foram responsáveis por, a partir de 1992, apresentar formas de fazer a plateia mergulhar na diegese, estimulando os sentidos fisiológicos.

⁸ Canais *surround* têm os sons reproduzidos nas paredes laterais e traseira, no teto e no chão da sala de projeção, circundando a plateia.

Ao reconhecerem tais fatos, são muitos os pesquisadores que evocam a mesma imagem para descrever a imersão sensorial: filmes feitos no século XXI não desejam apenas colocar o público diante de uma janela pela qual ele enxerga a ação dramática, mas posicioná-lo *dentro* do espaço diegético, fazendo-o ter a impressão de estar junto com os personagens. Arlindo Machado (2002, p. 11), Robert Stam (2003), Mark Kerins (2010, p. 130) e Lisa Coulthard (2017) usaram essa mesma metáfora: “o espectador já não é o senhor iludido das imagens, mas o seu habitante” (Stam, 2003, p. 348). Frances Dyson (2009) observou o poder que o som possui de imergir o consumidor audiovisual nas obras, por razões tanto psicoacústicas quanto fisiológicas:

O som é o meio imersivo por excelência. Tridimensional, interativo e sinestésico, percebido no aqui e agora de um espaço corporificado, oferece ao ouvinte a exata qualidade prometida pela mídia: a sensação de estar inserido fisicamente na ficção, de experimentar a si mesmo como um indivíduo engolido, envolvido, absorvido, enredado – enfim, *imerso* em um ambiente. . . . Imerso no som, o sujeito se perde e, em muitos sentidos, se deixa perder. Porque a audição não é um sentido isolado dos demais; ouvir também é se deixar tocar, física e emocionalmente. Sentimos um tremor no estômago causado por um som grave, e o pânico aparece sem pensar; um agudo súbito nos faz vacilar involuntariamente; um grito lancinante é emocionalmente doloroso. O som tem efeitos fisiológicos óbvios e imediatos. Na audição,

P

Notas sobre o papel do som imersivo

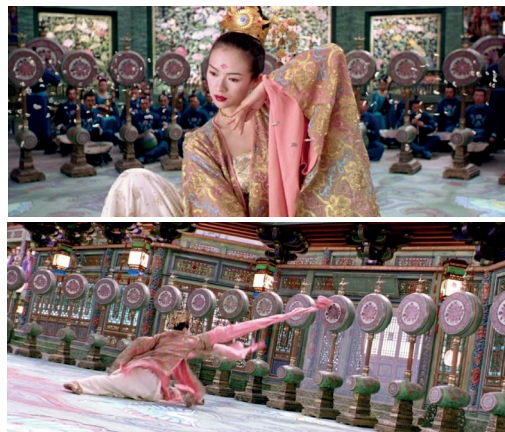
estamos envolvidos em uma sinergia com o mundo e com os sentidos, numa audição/toque que é a essência do que entendemos por reação visceral – respostas que são simultaneamente fisiológicas e psicológicas, corpo e mente juntos⁹. (p. 4)

⁹No original: “sound is the immersive medium par excellence. Three-dimensional, interactive, and synesthetic, perceived in the here and now of an embodied space, sound returns to the listener the very same qualities that media mediates: that feeling of being here now, of experiencing oneself as engulfed, enveloped, absorbed, enmeshed, in short, immersed in an environment. . . . Immersed in sound, the subject loses its self, and, in many ways, loses its sense. Because hearing is not a discrete sense, to hear is also to be touched, both physically and emotionally. We feel low sound vibrate in our stomachs and start to panic, sharp sudden sound makes us flinch involuntarily, a high pitched scream is emotionally wrenching; sound has immediate and obvious physical effects. In listening, one is engaged in a synergy with the world and the senses, a hearing/touch that is the essence of what we mean by gut reaction – a response that is simultaneously physiological and psychological, body and mind”.

Em *The House of Flying Daggers* (Zang, 2004), uma cena exemplifica como o uso criativo de um sistema multicanal pode posicionar o espectador no centro da ação dramática e permitir que ele perceba mínimos detalhes sonoros na textura acústica do filme, através de técnicas hiper-realistas. Na cena, uma dançarina cega (Zhang Ziyi) tem suas habilidades físicas testadas por um policial (Andy Lau), que a obriga a participar de um jogo sonoro. Ele posiciona a garota no centro de um círculo formado por tambores orientais e atira grãos de feijão nos instrumentos, obrigando-a a executar uma dança improvisada para seguir a direção de cada grão, inclusive quando estes ricocheteiam. Criando uma mistura de dança e luta com vasta dinâmica sonora – momentos de silêncio, nos quais só conseguimos ouvir a respiração hiper-real (Carreiro, 2020) das pessoas no salão, intercalados com coreografias percussivas explosivas e movimentos acrobáticos barulhentos –, o realizador chinês explora cada ruído mínimo, inclusive mixando em primeiro plano sonoro o farfalhar das roupas da dançarina. Além disso, as pancadas dos feijões em tambores localizados em diferentes posições ao longo do círculo trabalham a espacialidade da sala com perícia, usando a reverberação do espaço para destacar o movimento do som no eixo horizontal, o que faz os alto-falantes *surround* trabalharem isoladamente, de forma a fazer o público se sentir no centro do salão de dança, ao lado da garota (Figura 4).

Figura 4

Frames de The House of Flying Daggers



Nota. Zang (2004).

Dentro da taxonomia desenvolvida por Arsenault (2005), cenas como a dança de *The House of Flying Daggers* proporcionam imersão sensorial, porque usam a tecnologia disponível para estimular aspectos fisiológicos do corpo humano. A combinação de ponto de escuta subjetivo, hiper-realismo e uso generoso do *surround* é capaz de estimular todos os sentidos do corpo humano, em especial a visão, a audição e o tato.

Outro exemplo de multissensorialidade é o francês *Irréversible* (Noé, 2002), no qual o realizador inseriu um zumbido constante, na frequência de 27 Hz, durante a íntegra dos primeiros 60 minutos de projeção (Wilson, 2015, p. 85). Esta frequência é tão grave que o som não é propriamente escutado, mas sim sentido, como uma vibração constante, pois provoca o movimento interno dos órgãos humanos, produzindo em algumas pessoas a sensação de náusea. No caso do filme, portanto, o diretor e a equipe criativa se utilizaram de uma técnica de *sound design* para excitar os sentidos da audição e do tato de formas inusitadas. Trata-se de uma manipulação sensorial operada pela equipe.

Esses impulsos são gerados por técnicas construídas com a intenção de gerar respostas fisiológicas. Por isso, elas são capazes de produzir experiências de imersão sensorial. Há técnicas visuais para criar o mesmo tipo de efeito: segundo Laura Wilson (2015), imagens de partes do corpo humano – especialmente quando filmadas de muito perto, em planos-detalhes hiper-reais – podem tornar os espectadores autoconscientes da existência dos corpos que os habitam. O olho arrancado em cena famosa de *Hostel* (Roth, 2005) conduz a plateia a uma sensação de repulsa e náusea que ultrapassa a experiência puramente visual.

No caso do som, existe uma relação direta entre as tecnologias de reprodução multicanais de alta fidelidade e as técnicas geradoras de impulsos multissensoriais. Sistemas digitais que exploram os canais *surround*, em particular, são capazes, como afirma Mark Kerins (2010, p. 133), de criar extensões tridimensionais da imagem bidimensional, na qual a plateia é envolvida por uma espécie de envelope sonoro, que o autor chama de *ultracampo* (p. 92). O termo procura atualizar o conceito de *supercampo*, desenvolvido por Michel Chion (2011, p. 119) no começo dos anos 1990, aplicando-o a sistemas digitais de reprodução multicanal, tais como Dolby Digital (seis alto-falantes distribuídos num eixo horizontal de 360° que circunda o ouvinte) e Dolby Atmos (até 64 canais de reprodução sonora, que circundam o público como uma semiesfera, em eixos horizontais, verticais e diagonais).

Para Kerins (2010), usar o termo de Chion de forma literal seria uma atitude reducionista, já que o texto do autor francês se referia a um sistema de reprodução sonora estéreo de quatro canais (o Dolby Stereo¹⁰), e apenas um deles – o canal traseiro – proveria os sons do supercampo, correspondente ao espaço diegético nas laterais e na traseira da tela. Este seria o espaço acústico constituído por sons acusmáticos – ruídos da natureza, automóveis, murmúrios, música, vozes dos

¹⁰Criado em 1975, o Dolby Stereo consiste em sistema de mixagem e reprodução sonora em quatro canais, sendo três frontais (direito, central, esquerdo) e um surround (laterais/traseiro).

figurantes etc. – cuja origem na diegese se situa fora dos limites visuais da tela. Como os sistemas digitais de reprodução sonora possuem múltiplos canais distribuídos por toda a sala de exibição, Kerins preferiu modificar o termo.

Os sistemas de reprodução mais populares dos últimos 30 anos foram lançados pela Dolby. Em 1992, a empresa disponibilizou o Dolby Digital; vinte anos depois, foi a vez do Dolby Atmos. O primeiro permite a movimentação dos sons pelo eixo horizontal; o último avança um passo adiante e move os sons em quaisquer direções, inclusive para cima, para baixo e em eixos diagonais. Por ser capaz de posicionar o consumidor audiovisual no centro do espaço diegético, a partir do qual ele pode acompanhar auditivamente qualquer ação que ocorra em torno dele, pode-se afirmar que o Dolby Atmos (como também sistemas multicanais concorrentes, tais como o DTS-X) funciona como a contraparte sonora da noção de *caixa cênica*, elaborada pela pesquisadora Céline Tricart (2017, p. 226) para nomear o espaço tridimensional onde ocorre a ação diegética. A partir desse ponto, passaremos a utilizar o termo de Tricart para denominar o espaço diegético tridimensional que é sonorizado pelos *sound designers* contemporâneos, e dentro do qual o ouvinte é posicionado.

A construção sonora dessa caixa cênica começa no roteiro e passa pela criação de ambientes acusticamente detalhados para a narrativa, de preferência em que eventos dramáticos incluam movimentação de atores e objetos em diferentes direções. Tomemos como exemplo a cena do filme *A Quiet Place* (Krasinski, 2018) em que as duas crianças da família protagonista estão presas dentro de um silo de milho, enquanto um monstro cego escala as paredes de metal do lugar, tentando localizar os meninos através do som emitido pelos dois, que ainda por cima tentam não submergir no mar de grãos de milho que os envolve (Figura 5).

Figura 5

Frames de A Quiet Place



Nota. Krasinski (2018).

Os ruídos discretos – uma porta metálica rangendo, o vento, a respiração ofegante, grilos, o farfalhar dos corpos no cereal – criam um ambiente sônico estável, que garante a continuidade sonora da cena; mas o elemento que realmente gera tensão e, ainda mais importante, insere a plateia no meio da ação dramática, é o arranhar das garras do monstro nas paredes e, depois, os passos dele sobre a montanha de milho. O movimento desses efeitos sonoros através dos alto-falantes da sala, desde a descida pelo silo até a aproximação das crianças, cristaliza um momento de horror e imersão sensorial – e o horror, antes de ser um gênero fílmico, é uma emoção humana (uma mistura de medo e repulsa) que dispara múltiplas sensações fisiológicas:

Em relação ao horror artístico, algumas das sensações – ou agitações fisicamente sentidas, ou respostas automáticas, ou sentimentos – são contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, enregelamento, paradas momentâneas, calafrios (portanto, “frios na espinha”), paralisias, estremecimentos, náusea, um reflexo de apreensão ou um estado de alerta fisicamente incrementado (uma resposta ao perigo), talvez gritos involuntários etc. (Carroll, 1999, p. 41)

Muitos pesquisadores concordam com o potencial do uso dos sons fora de quadro para reforçar a imersão da plateia. Débora Opolski (2015) cita os sons acusmáticos como uma das técnicas mais importantes que editores, mixadores e *sound designers* usam para posicionar o espectador dentro da diegese. Opolski também menciona o uso de pontos de escuta subjetivos e de texturas sonoras hiper-realistas, técnicas já citadas e presentes nas cenas de *Saving Private Ryan*, *Dunkirk*, *The House of Flying Daggers* e *A Quiet Place*.

O conceito de ponto de escuta é, para Chion (2011, p. 74), análogo à noção de ponto de vista, da perspectiva visual. Segundo o autor, a noção pode ter dois sentidos complementares, um deles espacial (o registro sonoro procura preservar características acústicas – reverberação, timbre e espacialidade – e fornece índices acústicos que permitem ao público localizar a origem de certos eventos na geografia da diegese) e o outro subjetivo. Nesse último caso, os realizadores manipulam os sons para dar ao público a mesma perspectiva geográfica e emocional de determinado personagem; ouvimos exatamente da maneira que ele ouve. As tecnologias multicanais usadas nas etapas de gravação, edição, mixagem e reprodução de obras audiovisuais permitem a utilização criativa de pontos de escuta subjetivos.

A sequência de abertura de *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) talvez contenha o mais conhecido uso dessa técnica, constituindo um paradigma

para o *sound design* de filmes. A cena mostra o capitão Willard (Martin Sheen), no quarto do hotel, em Saigon (Vietnã). Bêbado, ele aguarda a próxima missão a cumprir, enquanto relembra cenas de destruição que já presenciou na guerra, ao som da canção “The End” (The Doors). O *sound designer* Walter Murch, responsável pela concepção sonora, aproveitou a cena para introduzir com estardalhaço o primeiro sistema de seis canais sonoros (no formato 5.1, ou seja, três canais frontais, mais dois traseiros, e um para reforçar os graves), ainda analógico e experimental, criado para o cinema – somente em 1992, como já dissemos, um sistema de seis canais foi disponibilizado comercialmente.

Na cena, helicópteros militares que bombardeiam uma praia giram em torno do ouvinte, enquanto a canção ganha reverberação e eco, e se torna longínqua como uma lembrança. Ao final, Willard percebe que a recordação foi induzida pelo ruído produzido pelas hélices de um ventilador (Figura 6). Ou seja, ouvimos o espaço diegético ao redor da mesma maneira que o militar o ouve: delirante, distorcido.

Figura 6

Frames de Apocalypse Now



Nota. Coppola (1979).

Outra técnica usada na produção de experiências imersivas sensoriais é a criação de texturas acústicas hiper-realistas. Estas surgem na banda sonora quando *sound designers* amplificam ações e eventos sonoros que, na vida real, passariam despercebidos. Nos tempos da Hollywood clássica (1927-1945),

sons pouco intensos, como o farfalhar das roupas que vestimos, o tilintar do gelo num copo de bebida ou a respiração de um personagem secundário, eram deixados de lado na mixagem dos filmes, porque os sistemas de reprodução em salas comerciais tinham um só canal de saída sonora, que seria ocupado com sons mais verossimilhantes.

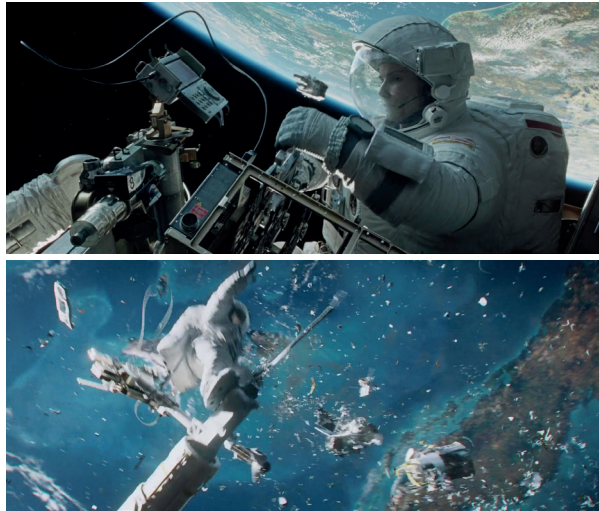
Para alguns pesquisadores (Capeller, 2008; Carreiro, 2019; Costa, 2011), esses sons devem ser chamados de hiper-reais, pois na vida comum não prestamos atenção a eles e, portanto, não os percebemos, embora estejam lá. No rastro da valorização do conceito de hiper-realismo, surgido nas artes plásticas, na segunda metade do século XX, para nomear obras que destacavam a riqueza de detalhes de certas imagens (Mello, 2012, p. 367), o termo passou a ser aplicado a sons cinematográficos.

O hiper-realismo, como indica Phillipe Dubois (1994, p. 274), tem como objetivo não a reprodução exata, mas a representação de um estado, de uma atmosfera. No caso do som, Ivan Capeller (2008, p. 66) sugere que o hiper-realismo aparece quando “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade”. Tal técnica seria capaz de ampliar o potencial sensorial e perceptivo dos sons representados, transformando-os em elementos multissensoriais.

Um exemplo de hiper-realismo sonoro no cinema contemporâneo pode ser encontrado em *Gravity* (Cuarón, 2013). O filme conta a história de dois astronautas atingidos por uma chuva de detritos espaciais durante uma missão de conserto do telescópio Hubble, e eles precisam encontrar uma forma de retornar à Terra. Em busca de realismo sonoro, Alfonso Cuarón e o *sound designer* Glenn Freemantle estabeleceram que nenhum som que não pudesse ser escutado de verdade no espaço sideral deveria ser incluído na banda sonora. Por isso, eles utilizam ao longo de todo o filme os pontos de escuta subjetivos dos astronautas.

Dentro do traje espacial, os únicos sons que se pode escutar, além da comunicação via rádio entre si e com a Terra, são aqueles produzidos pelo próprio corpo: a voz, os batimentos cardíacos, a respiração e os ruídos produzidos pelo contato de partes do corpo com o próprio traje. Por isso, ruídos mínimos predominam na banda sonora, junto com a música, a quem cabe sonorizar os eventos ocorridos fora dos trajes e da estação espacial (explosões, choques de peças de metal), utilizando-se a técnica do *mickeymousing*¹¹, como nas animações infantis dos anos 1930. Pontos de escuta subjetivos, uso abrangente do ultracampo e hiper-realismo estão presentes. O uso de planos de longa duração filmados em 3D auxiliam a posicionar a audiência dentro da diegese, como se ela participasse da ação dramática (Figura 7).

¹¹ A técnica do *mickeymousing* tem sido usada por compositores desde os anos 1930, e consiste em sonorizar eventos mostrados na imagem com instrumentos musicais (Carreiro, 2018).

Figura 7*Frames de Gravity**Nota. Cuarón (2013).*

Multissensorial é também a utilização de sons muito graves (Kerins, 2010, p. 134), situados abaixo de 200 Hz na escala de frequência sonora, e reproduzidos em salas de cinema através de um alto-falante especial chamado *subwoofer*. O caso já citado de *Irréversible* denota um exemplo de uso extremo dessa técnica. Ela tem sido tão explorada nos últimos anos que o pesquisador Jeff Smith (2013, p. 338) cita o uso dos sons graves como uma das características mais importantes da estética sonora da *continuidade intensificada*, termo criado por David Bordwell (2006) para nomear o repertório de práticas estilísticas utilizadas por realizadores para tornar mais sinestésica a experiência do consumidor audiovisual.

Filmes como *San Andreas* (Peyton, 2015) apresentam um cenário propício para o uso dessa técnica, com a criação de uma caixa cênica (Tricart, 2017) acusticamente detalhada. A sequência em que um terremoto destrói a cidade de San Francisco (EUA) é sublinhada, por três minutos, por um ronco grave que vem de todos os lados, envolve o espectador e faz ressoar sua cavidade torácica, acompanhando uma multiplicidade de ruídos de vidro quebrando, concreto rachando e pessoas gritando. A mixagem ouvida em sistemas *surround* é capaz de causar náuseas. É importante observar, também, que a tática sonora de imersão sensorial é reforçada pelas imagens de destruição, filmadas quase sempre com a câmera chacoalhando, tremendo e perdendo o foco (Figura 8). A estilística visual ajuda a posicionar a plateia na diegese, o que amplia o senso de imersão.

Figura 8*Frames de San Andreas**Nota.* Peyton (2015).

A IMERSÃO NA PRÁTICA DO *SOUND DESIGN*

Como já vimos, a imersão sonora é obtida através da combinação de três ferramentas: (1) o uso de sons fora do quadro; (2) o estabelecimento de um ponto de escuta que corresponda ao ponto de vista subjetivo; (3) a utilização proeminente de sons amplificados do cotidiano, caracterizando o hiper-realismo sonoro, que ocorre quando o som escutado na produção audiovisual “provoca uma sensação de presença aumentada” (Stam, 2003, p. 239).

É justamente para perseguir essas três características que o engenheiro Brett Leonard (2018, pp. 347-348) enumera técnicas utilizadas por mixadores para criar ou ampliar efeitos de imersão sensorial: posicionar a música, por exemplo, em alto-falantes frontais, com ângulo de saída diferente de vozes e efeitos sonoros (nas obras mixadas em Dolby Atmos, já faz parte da convenção técnica colocar a música acima ou abaixo do eixo horizontal da câmera; nunca *sobre* ele).

Para aumentar o senso de imersão na caixa cênica (Tricart, 2017), efeitos sonoros e *foley*¹² podem ser tratados de maneira similar à música, mas com distribuição espacial mais aberta, com atenção aos deslocamentos dos eventos sonoros – ou seja, os efeitos de *panning*. Leonard (2018) enfatiza que o movimento do som pelos diferentes alto-falantes constitui uma das técnicas mais proeminentes para proporcionar no ouvinte a sensação de estar presente fisicamente na diegese.

¹²*Foley*, ou *rúidos de sala* (como a técnica é conhecida no Brasil), são os sons produzidos em estúdio, por artistas especializados, em sincronia com as imagens, e que surgem da interação dos corpos com o ambiente em volta: passos, bater de portas e janelas, farfalhar de roupas etc.

Quase todas as cenas analisadas neste artigo combinam as três ferramentas sonoras. A música em *Gravity*, na mixagem para Dolby Atmos, funciona exatamente da maneira que Leonard (2018) descreve. Já a atenção ao movimento de *panning* de efeitos sonoros mais destacados exerce efeito imersivo em *Apocalypse Now*, *Saving Private Ryan*, *The House of Flying Daggers* e *A Quiet Place*, entre outros. A movimentação precisa dos eventos sonoros dentro da sala de exibição tem sido uma das técnicas mais importantes para garantir o efeito de imersão com impacto sinestésico.

Outro longa-metragem que usa o movimento de eventos sonoros para reforçar a imersão sensorial da plateia é *Baby Driver* (Wright, 2017). Logo na primeira tomada, com câmera baixa, dois automóveis cruzam a tela, indo em direções opostas (Figura 9). Podemos ouvi-los se movendo da esquerda para a direita, e vice-versa, enquanto uma canção toca ao fundo. De repente, o protagonista, um jovem que dirige com fones de ouvido, começa a cantar a mesma canção, sinalizando o caráter diegético da música. Muitos carros, incluindo veículos da polícia com sirenes ligadas, cruzam o campo visual, em múltiplas direções, e o movimento de cada um desses automóveis pode ser percebido.

Figura 9

Frames de Baby Driver



Nota. Wright (2017).

Os canais *surround*, posicionados nas laterais e na traseira (ou seja, o supercampo) são usados para posicionar os sons ambientes (backgrounds,

ou BG, no jargão da indústria audiovisual), que ancoram a posição espacial do ouvinte na sala de projeção, seja em casa ou no teatro. O mixador pode explorar eixos diagonais para enfatizar o deslocamento de helicópteros ou aviões, ou para inserir ruídos de pássaros e animais num ambiente de floresta, por exemplo. É o que acontece, mais uma vez, nas cenas analisadas de *Apocalypse Now*, *San Andreas* e *Gravity*.

Brett Leonard (2018, p. 348) também destaca a importância do uso de efeitos de equalização, reverberação e delay¹³ para reforçar o efeito de tridimensionalidade dos sons ambientes, *foley*, vozes e efeitos sonoros. O autor destaca a importância do acréscimo nos sons da “dimensão real da altura” (Leonard, 2018, p. 349), na etapa da mixagem, para dar maior precisão espacial ao deslocamento sonoro.

Tudo isso é capaz de realçar o potencial multissensorial da banda sonora. O conjunto dessas técnicas permite a criação de ambientes sonoros bastante complexos e multidimensionais, com sons que se espalham por todos os seis lados da caixa cênica. *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) – cuja ação ocorre num mundo pós-apocalíptico onde a chuva nunca para, carros voadores circulam em todas as direções e uma voz robótica feminina pode ser ouvida o tempo inteiro, mesmo ao ar livre – se esmera na construção de ambientes detalhados (Figura 10). A chuva cai por cima, por trás e pelos lados; o movimento dos veículos pode ser percebido em eixos diagonais; os passos dos personagens possuem uma textura molhada, hiper-real. Os canais *surround* também reproduzem discretos *reverbs* dos sons ouvidos nos canais frontais, criando uma caixa cênica acusticamente dinâmica.

¹³Equalização é a técnica na qual o mixador acentua ou reduz certas faixas de frequência de um evento sonoro. Diminuir o volume das frequências mais graves, por exemplo, pode dar ao som mais clareza, embora reduza a energia. Reverberação é a persistência física de uma onda sonora, depois que a fonte emissora cessa de produzir o som original, mas este continua a soar por causa das reflexões das ondas sonoras em paredes e objetos próximos ao ponto de emissão do evento sonoro. Delay constitui um efeito de atraso do *reverb* de determinado som, medido em milissegundos.

Figura 10

Frames de *Blade Runner 2049*



Nota. Villeneuve (2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1990, dois anos antes de os primeiros sistemas de exibição multipista digitais (Dolby Digital e DTS) serem lançados, Michel Chion lançava *A Audiovisão*, na França. Foi nesse livro que Chion cunhou o conceito de supercampo e afirmou que o Dolby Stereo deu aos cineastas o equivalente sonoro a um piano de cauda de oito oitavas, quando eles só tinham à disposição um “piano vertical com cinco oitavas” (Chion, 2011, p. 121). O que os canais *surround* presentes no supercampo proviam aos realizadores era a possibilidade de gerar “um aumento de sensorialidade” (Chion, 2011, p. 120).

Desde então, o surgimento de tecnologias digitais de gravação, edição, mixagem e reprodução expandiram ainda mais as oportunidades criativas multissensoriais; daí a proposta de atualização do termo de Chion para “ultracampo”, feita por Mark Kerins (2010, p. 92). Como vimos, os realizadores utilizaram as ferramentas estilísticas disponíveis para investir na ideia de imersão. Como afirma Lisa Coulthard (2017, p. 54), esse investimento tem sido tão intenso que, em muitos casos, os filmes passaram a visar menos o envolvimento emocional e mais a experiência física sinestésica.

O som, como procuramos estabelecer neste artigo, ocupa papel de destaque na configuração estilística imersiva do audiovisual contemporâneo. Vários pesquisadores, tais como Frances Dyson (2009), Mark Kerins (2010), Robert Stam (2003) e Lisa Coulthard (2017), têm sido unânimes em confirmar a função multissensorial e imersiva da banda sonora. Fazer a plateia imergir no universo ficcional, tendo a oportunidade de experimentar o mundo de fantasia como se estivesse ao lado dos personagens, sentindo sensações, afetos e emoções análogas, parece ser mais importante para alguns realizadores do que engajar narrativamente os membros da audiência.

No caso específico do som, tudo isso tem sido destacado pelos próprios realizadores. Em fevereiro de 2020, Oliver Tarney, líder da equipe responsável pelo som do drama de guerra *1917* (Mendes, 2019), concedeu um depoimento à revista *Post Perspective*, e foi direto sobre os objetivos do trabalho: “a gente queria que a plateia *sentisse* [ênfase adicionada] tudo da perspectiva dos personagens” (Birk, 2020). O uso do verbo “sentir” (*feel*, em inglês) sinaliza a ênfase dada pelos realizadores para a importância de usar as ferramentas estilísticas no sentido de ativar a experiência sensorial da plateia.

Por fim, é fundamental observar que as ferramentas estilísticas de imersão sonora dependem de uma integração conceitual coesa com a concepção das imagens de cada filme. Sem a câmera nervosa, que corre junto com os soldados em *1917*; que gira em torno dos astronautas de *Gravity*; que assume o ponto de vista do piloto e “controla” um cockpit de avião em *Dunkirk*; que assume o olhar

delirante do oficial bêbado em *Apocalypse Now*; e que se deita na lama para fugir das bombas em *Saving Private Ryan*, talvez as estratégias sonoras imersivas gerassem mais estranhamento do que engajamento multissensorial. **M**

REFERÊNCIAS

- Arsenault, D. (2005, 8 de fevereiro). *Darkwaters: Spotlight on immersion* [Apresentação de trabalho]. 6th Annual European GAME-ON Conference, Leicester, United Kingdom.
- Baudry, J.-L. (1983). Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp. 383-400). Graal.
- Berardinelli, J. (1998). *Saving private Ryan* (United States, 1998) [Resenha do filme *Saving private Ryan*, de S. Spielberg, Dir.]. *Reel Movies*. <https://www.reelviews.net/reelviews/saving-private-ryan>
- Birk, P. (2020, 4 de fevereiro). Talking with *1917*'s Oscar-nominated sound editing team. *PostPerspective*. <https://bit.ly/3bhivyh>
- Bordwell, D. (1985). The introduction of sound. In D. Bordwell, K. Thompson & J. Steiger (Orgs.), *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960* (pp. 298-308). Routledge.
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. University of California Press.
- Brownlow, K. (1979). *Hollywood, the pioneers*. Collins.
- Burwell, C. (2013). No country for old music. In J. Richardson, C. Gorbman, & C. Vernallis (Orgs.), *The Oxford Handbook of new audiovisual aesthetics* (pp. 168-170). Oxford University Press.
- Capeller, I. (2008). *Raios e trovões: Hiper-realismo e sound-design no cinema contemporâneo* [Apresentação de trabalho]. O som no cinema, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Carreiro, R. (2018). *O som do filme: Uma introdução*. Ed. UFPR.
- Carreiro, R. (2019). *A pós-produção de som no audiovisual brasileiro*. Marca de Fantasia.
- Carreiro, R. (2020). O papel da respiração no cinema de horror. *E-Compós*, 23(1), 1-21. <https://doi.org/10.30962/ec.1860>
- Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Papirus.
- Casetti, F. (2015). *The Lumière galaxy: Seven key words for the cinema to come*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização: Som e imagem no cinema*. Texto & Grafia.
- Cooper, G. F. (2017, 5 de abril). “Transformers” director Michael Bay says 14 more stories coming. *CNet*. <https://cnet.co/3QFk35n>

- Coppola, F. (Diretor). (1979). *Apocalypse now* [Filme]. Zoetrope Studios.
- Costa, C., Tamariana, H., Alves, S., & Medeiros, K. (2021). No fluxo da jornada: O flow como experiência de imersão no game Old man's journey. In B. Catapan (Org.), *A produção do conhecimento voltada para a ciência e tecnologia* (pp. 21-33). Reflexão Acadêmica.
- Costa, F. M. (2011). Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino? *Ciberlegenda*, 24(1), 84-90. <https://bit.ly/3Nm0cFB>
- Costa, F. M., Carreiro, R., & Miranda, S. R. (2016). Uma entrevista com Claudia Gorbman. *Rebeca*, 5(1), 170-188. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n1.364>
- Coulthard, L. (2017). Affect, intensities, and empathy: Sound and contemporary screen violence. In M. Mera, R. Sadoff, & B. Winters (Eds.), *Routledge companion to screen music and sound* (pp. 50-60). Routledge.
- Cousins, M. (2013). *História do cinema*. Martins Fontes.
- Cuarón, A. (Diretor). (2013). *Gravity* [Gravidade] [Filme]. Esperanto Filmoj.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papirus.
- Dyson, F. (2009). *Sounding new media: Immersion and embodiment in the arts and culture*. University of California Press.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2018). *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. Papirus.
- Gaudreault, A., & Marion, P. (2016). *O fim do cinema?* Papirus.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies*. BFI.
- Grau, O. (2003). *Arte virtual: Da ilusão à imersão*. Editora Senac.
- Johnson, R. (Diretor). (2017). *Star wars: The last Jedi* [Star wars: Os últimos Jedi] [Filme]. Lucasfilm.
- Kassabian, A. (2003). The sound of a new film form. In I. Inglis (Org.), *Popular music and film* (pp. 91-101). Wallflower Press.
- Kerins, M. (2010). *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the digital sound age*. Indiana University Press.
- Krasinski, J. (Diretor). (2018). *A quiet place* [Um lugar silencioso] [Filme]. Paramount Pictures.
- Leonard, B. (2018). Applications of extended multichannel techniques. In G. Roginski & P. Geluso (Orgs.), *Immersive sound: The art and science of binaural and multi-channel audio* (pp. 333-356). Focal Press.
- Machado, A. (2002). *Regimes de imersão e modos de agenciamento*. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, Brasil.
- Machado, A. (2014). *Da Caverna ao Holodeck: As significações da palavra imersão* [Apresentação de trabalho]. VIII Simpósio Nacional da ABCiber, São Paulo, SP, Brasil.

- Mello, R. (2012, 22-24 de novembro). *Rarefação: Paradoxos imagéticos* [Apresentação de trabalho]. *X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Mendes, S. (Diretor). (2019). *1917* [Filme]. Dreamworks.
- Mesquita, D., & Massarolo, J. (2014). Imersão em realidades ficcionais. *Contracampo*, 29(1), 46-64. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i29.647>
- Murray, J. (2003). *Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. Ed. Unesp.
- Nadaletto, O., & Sanchez, L. (2020, 7 de fevereiro). Oscar das salas: Saiba quais são os melhores cinemas de São Paulo. *Folha de S.Paulo*. <https://bit.ly/39Q95th>
- Noé, G. (Diretor). (2002). *Irréversible* [Irreversível] [Filme]. 120 Films.
- Nolan, C. (Diretor). (2017). *Dunkirk* [Filme]. Sincopy.
- Opolski, D. (2013). *Introdução ao desenho de som*. Ed. UFPB.
- Opolski, D. (2015). A comunicação no cinema dos sentidos: Abordando a imersão sob a perspectiva do som. *Ação midiática*, (9). <http://dx.doi.org/10.5380/am.v0i9.37954>
- Peyton, B. (Diretor). (2015). *San Andreas* [Terremoto: A falha de San Andreas] [Filme]. New Line Cinema.
- Pierce, S. (2010, 27 de agosto). James Cameron talks about *Avatar* rerelease, sequels. *Wired*. <https://bit.ly/3HWCbDP>
- Ramos, F. P. (2010). Estudos de cinema na universidade brasileira. *ALCEU*, 10(20), 161-167. <https://bit.ly/3OkPeS5>
- Roginski, A., & Geluso, P. (2018). *Immersive sound: The art and science of binaural and multi-channel audio*. Focal Press Book.
- Roth, E. (Diretor). (2005). *Hostel* [O albergue] [Filme]. Next Entertainment.
- Schmidlin, C. (2012, 2 de maio). Peter Jackson considering giving 3D sound to “The Hobbit” with immersive Dolby Atmos. *The Playlist*. <https://bit.ly/3zZtDtT>
- Sergi, G. (2006). In defense of vulgarity. *Scope*, 5(1). <https://bit.ly/3Oj5GSz>
- Smith, J. (2013). The sound of intensified continuity. In J. Richardson, C. Gorbman, & C. Vernallis (Orgs.), *The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics* (pp. 331-356). Oxford University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Spielberg, S. (Diretor). (1998). *Saving private Ryan* [O resgate do soldado Ryan] [Filme]. Dreamworks.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus.
- Toeplitz, J. (1979). *Geschichtedesfilms 1895-1928*. Henschel.
- Toulet, E. (1995). *Pionieredeskinos*. Ravensburger.
- Tricart, C. (2017). *3D filmmaking: Techniques and best practices for stereoscopic filmmakers*. Focal Press.

P

Notas sobre o papel do som imersivo

- Villeneuve, D. (Diretor). (2017). *Blade runner 2049* [Filme]. Alcon Entertainment.
- Wilson, L. (2015). *Spectatorship, embodiment and physicality in the contemporary mutilation film*. Palgrave Macmillan.
- Wright, E. (Diretor). (2017). *Baby driver* [Em ritmo de fuga] [Filme]. TriStar.
- Zang, Y. (Diretor). (2004). *The house of flying daggers* [O clã das adagas voadoras] [Filme]. Beijing New Picture Film.

Artigo recebido em 1º de outubro de 2021 e aprovado em 9 de junho de 2022.

Desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação: o teto de vidro no quintal^a

Gender inequalities in the scientific subfield of communication: the glass ceiling in the backyard

MILENA FREIRE DE OLIVEIRA - CRUZ^b

Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
Santa Maria – RS, Brasil

LAURA WOTTRICH^c

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
Porto Alegre – RS, Brasil

RESUMO

Este artigo aborda as desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação no Brasil, a partir de um mapeamento direcionado aos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, às Bolsas de Produtividade em Pesquisa, às entidades e aos periódicos científicos. Apresentamos inicialmente um panorama das epistemologias feministas e a questão de gênero na ciência. Em seguida, são abordadas as dinâmicas próprias de (re)produção das desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação, a partir dos eixos selecionados. Conclui-se que as pesquisadoras possuem menor participação nos âmbitos mais elevados da carreira acadêmica, o que sugere a existência do *teto de vidro*, também identificada em outros campos do conhecimento.

Palavras-chave: Epistemologias feministas, campo da comunicação, gênero

ABSTRACT

This paper addresses the gender inequalities in the constitution of the scientific subfield of communication in Brazil, based on a mapping directed at Communication Graduate Programs, Research Productivity Grants, Institutions, and scientific journals. At first, we present a panorama of feminist epistemologies and the issue of gender in science. Then, the dynamics proper to the (re)production of gender inequalities in the scientific subfield of communication are discussed based on the axes selected. We conclude that female researchers have lower participation on the highest levels of academic careers. This fact suggests the existence of a *ceiling glass*, as identified on other fields of knowledge.

Keywords: Feminist epistemologies, communication field, gender

^a Uma versão anterior deste texto foi apresentada e discutida no grupo de trabalho Comunicação, Gêneros e Sexualidades no XXX Encontro Anual da Compós. Agradecemos aos pares pelas contribuições e diálogo que resultaram nos alinhavos realizados neste artigo, que é derivado do projeto “Ser Mulher e Ser Pesquisadora no Campo da Comunicação: Entre Papéis Sociais e Desigualdades na Esfera do Trabalho e da Produtividade Acadêmica”, financiado com bolsas de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul e pelo Fundo de Incentivo à Pesquisa da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

^b Professora do Departamento de Ciências da Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Atualmente coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação Gênero e Desigualdades (UFSM/CNPq). Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5513-3837>. E-mail: milena.freire@ufsm.br

^c Professora do Departamento de Comunicação e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisa Comunicação e Práticas Culturais (UFRGS) e Processocom, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3876-0198>. E-mail: laura.wottrich@ufrgs.br



O ACESSO OU OBSTRUÇÃO das mulheres ao desenvolvimento da carreira científica é assunto que tem mobilizado estudiosos de diversas áreas e latitudes. De certo modo, a discussão acompanha o próprio espraiamento de perspectivas feministas sobre a ciência, cujos questionamentos tocam temas sensíveis aos modos como o conhecimento é produzido, considerado e valorizado. Entre as discussões, são recorrentes as menções às barreiras encontradas pelas mulheres na carreira científica, apoiadas em análises estatísticas, abordagens qualitativas e incursões bibliográficas¹.

¹ A exemplo de Olinto (2011); Moschkovich (2013); Costa e Sardenberg (2002); Souza Surnami (2020); Taborda e Engeroff (2017); Rosser (2004); González Ramos (2018); Tang (1997); e Sinha e Sinha (2011).

O relevo atribuído a essa discussão deriva da opacidade do fenômeno. Ao reunir alguns dados, um observador poderia concluir que não haveria muito a se discutir no contexto atual, em que as mulheres, considerando os processos históricos, sociais e políticos, adquiriram maior representatividade na ciência e em que não existem, no limite, impedimentos formais para sua inserção. Uma impressão que se tornaria mais aguda se o olhar fosse direcionado aos dados originados nas ciências sociais, em que as pesquisadoras, não raras vezes, são maioria (Costa & Feltrin, 2016).

No entanto, muitas vezes as restrições que se transcrevem em desigualdades não se dão a conhecer por mecanismos formais, mas sim sutis. Sua configuração tem sido estudada a partir da ideia de uma segregação vertical: embora as mulheres predominem em algumas áreas, quanto mais elevado o nível da carreira (ou mais prestigiados forem os espaços), menor será sua presença. Mesmo sem objeções formais ou institucionais, com acesso e elevada qualificação, as mulheres são menos vistas em determinados espaços. É como se existisse uma superfície invisível, difícil de ultrapassar, que as impede de seguir avançando. Um *teto de vidro*², configurado historicamente por elementos de ordem social, institucional e subjetiva, se torna um dispositivo ao mesmo tempo de manutenção e invisibilização das desigualdades entre homens e mulheres na academia.

² Expressão usual no português, também conhecida como *techo de cristal* ou *glass ceiling*.

A discussão sobre essa barreira opaca tem sido realizada em diversas áreas, sejam elas mais afastadas, como as ciências exatas e da saúde, ou na vizinhança das ciências sociais e humanas. Mas parece um debate ainda longe do nosso quintal. De fato, as articulações entre gênero e comunicação deram-se, no decurso do tempo, a partir dos temas, objetos de pesquisa e epistemes tecidos no encontro ou dispersão entre essas matrizes de conhecimento (Escosteguy, 2019; Tomazetti, 2020). Essa relação segue sendo tramada entre práticas e experiências teóricas, convocando olhares epistemológicos diversos, como a perspectiva da decolonialidade (Tavares et al., 2021), ou pela intensificação das articulações entre gênero, mídia e política a partir dos movimentos feministas presentes na internet (Sarmiento, 2020). Entre lacunas e avanços, a discussão sobre as desigualdades de gênero na constituição do subcampo científico da comunicação não parece

ter frutificado. Não foram identificados trabalhos dedicados a este esforço, pelo menos que estivessem sistematizados nas teses, dissertações e publicações em periódicos recentes³ (Haag et al., 2020).

Neste contexto, o artigo é parte de uma pesquisa em curso⁴ que discute a configuração das dinâmicas de gênero neste espaço social no qual o conhecimento comunicacional é realizado. Considerada a ausência de dados para discutir o fenômeno a partir do seu próprio contexto, apresentamos um mapeamento⁵ focado em algumas instâncias: os Programas de Pós-Graduação (PPG), as Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ), as instituições e a publicação em periódicos.

Para melhor localizar o debate proposto, cabe situar nossa compreensão sobre esse subcampo científico, pertencente ao campo acadêmico da comunicação, “um conjunto de instituições de nível superior destinadas ao estudo e ao ensino da comunicação e onde se produz a teoria, a pesquisa e a formação universitária das profissões de comunicação” (Lopes, 2003, p. 278), organizado nos subcampos científico, educativo e profissional. O subcampo científico abriga as práticas de produção do conhecimento. É a instância privilegiada de produção do campo, locus em que suas disputas operam com maior vigor e, por isso, nosso objeto de análise. A própria noção de campo nos convoca a pensar o conflito como constitutivo de sua estruturação, considerando que esse espaço é ao mesmo tempo um campo de forças e um campo de lutas que busca transformá-lo (Bourdieu, 1983). Em cada campo social específico, essas disputas se manifestam através de distintas relações de poder, em suas hierarquizações e construções, historicamente situadas. É o que Londa Schiebinger (2001) caracteriza como cultura científica: “A despeito de reivindicações de neutralidade de valor, as ciências têm culturas identificáveis cujos costumes e modos de pensar se desenvolveram no decorrer do tempo” (p. 139), as quais são marcadas por práticas generificadas.

Tendo em vista a polissemia que circunscreve o conceito de gênero no campo dos estudos feministas, o situamos em nossa pesquisa pela perspectiva de categoria analítica – logo, relacional, atravessada pela produção simbólica e por configurações sócio-históricas (Bonetti, 2011). Assim, partimos da definição de Joan Scott (1995), para quem o gênero tanto é um elemento “constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” quanto uma “forma primária de dar significação às relações de poder” (p. 86). Essa abordagem possibilita observar como as configurações das atividades, das lógicas, das hierarquizações e dos reconhecimentos entre sujeitos que constituem o subcampo científico da comunicação são atravessadas pelas relações de poder articuladas pelo gênero.

Num primeiro momento, indicamos o panorama mais amplo em que este texto se situa, o das discussões sobre as epistemologias feministas e a questão de

³ Em outro âmbito da história das ciências, do resgate da presença feminina na produção do conhecimento comunicacional, é importante destacar o projeto recente de Maria Cristina Gobbi, voltado ao resgate da contribuição das mulheres aos estudos comunicacionais latino-americanos, e a recente contribuição de Escosteguy (2020).

⁴ Projeto “Ser Mulher e Ser Pesquisadora no Campo da Comunicação: Entre Papéis Sociais e Desigualdades na Esfera do Trabalho e da Produtividade Acadêmica”.

⁵ Agradecemos as acadêmicas Antônia Haag, Gabriela Habckost, Giovanna Parise, Julia Guima, Julia Perez, Karoline Costa, Laura Raupp, Nathalia Brum e Thainá Gremes pelo trabalho de coleta e descrição dos dados e por se constituírem como as primeiras interlocutoras da análise aqui apresentada.

gênero na ciência, movimento necessário para adentrar nas dinâmicas próprias de (re)produção das desigualdades de gênero no subcampo científico, abordadas a seguir. Discutimos, então, esse cenário em relação ao subcampo científico da comunicação, a partir dos eixos selecionados.

EPISTEMOLOGIA FEMINISTA E A QUESTÃO DE GÊNERO NA CIÊNCIA

No contexto de nossa investigação, partimos da compreensão de que a produção científica é uma construção social (Velho & León, 1998) e, portanto, é situada cultural e historicamente. O desenvolvimento da ciência é atravessado por interesses e tensões que, via de regra, fazem prevalecer uma lógica hierárquica que sustenta modos dominantes de ver/compreender o mundo, bem como de valorar o que deve/merece ser investigado.

A relação estabelecida entre ciência e a noção de verdade (que seria alcançada a partir de critérios transparentes e objetivos para observar os fenômenos estudados) é, de fato, uma versão – que se apresenta como única, universal, para sustentar o ponto de vista de quem detém o poder. Para assegurar sua validade, sem manifestar maiores contradições, os preceitos que estabelecem historicamente e socialmente o que se entende por ciência se apoiam na ideia de racionalidade; logo, se opõem à subjetividade, às múltiplas experiências e interpretações que poderiam ser suscitadas a partir de um cenário ou de um objeto de análise.

A construção dessa dicotomia entre racionalidade e subjetividade serviu para fundamentar a desigualdade entre masculino e feminino nos modos de operar a estrutura social e, por conseguinte, a própria lógica científica. É neste contexto, portanto, que se fortaleceram as justificativas que separaram o “científico” do “não científico” – que inclui o “natural”, o “cultural” e o “político”. A ideia de neutralidade e universalidade da ciência resguarda o interesse de conformação de uma ordem social mais ampla, na expectativa de não abrir espaço para saberes e vozes dissidentes. Assim, a história da ciência foi conduzida a partir de um modelo epistêmico hegemônico localizado temporal, espacial e socialmente, que reflete os interesses e valores do grupo que a produziu e se beneficiou da estrutura de dominação colonial, patriarcal, capitalista e racista desenvolvida no século XVIII: são homens, majoritariamente brancos, ocidentais e burgueses (Góes, 2019, p. 2).

Assim, entende-se que foi construído o conhecimento legítimo/universal, aquele reconhecido “pelas instituições acadêmicas e científicas como o conhecimento da área, a partir da marginalização dos vários grandes outros ‘Outros’, cujas perspectivas podem, quando incorporadas, vir realmente a modificar ...

a constituição dos campos disciplinares” (Adelman, 2016, p. 94). A compreensão de uma pluralidade destes Outros, que não detêm os privilégios do grupo dominante, dimensiona os vários atravessamentos que formulam condições de opressão e desigualdade, e levam à necessidade de uma perspectiva interseccional para observar as várias realidades a partir das quais as mulheres, no escopo de interesse deste texto, foram negligenciadas e excluídas da história das ciências.

Foi apenas no século XX, a partir de questionamentos levantados por pensadoras feministas, que novos espaços foram ocupados na expectativa de desestabilizar a lógica masculinista de conceber e legitimar a história universal dos homens.

Nas ligações entre gêneros, a busca de isonomia e reconhecimento das diferenças entre mulheres e homens só alcançam sentido e importância fática por força das lutas incansáveis do feminismo na história. Como uma voz que costura e dignifica as diversas vozes sociais e políticas, o feminismo surge como o grande eco que modifica as formas de ser e de dever ser dos comportamentos humanos em sociedade, refutando falsas posturas morais, assumidas como universais quando apenas manifestam o latente desejo de permanência vil no poder. (Santos, 2016, p. 131)

A reflexão sobre os engendramentos das questões de gênero no campo científico, a partir da contribuição do pensamento feminista, permitiu a apropriação de experiências que consideram o contexto social e histórico do fazer científico, a posição de sujeito de quem observa e a relação que se estabelece com o fenômeno investigado. O desafio dessa perspectiva epistemológica é estimular análises que valorizem a situacionalidade e, portanto, favoreçam mais divergências, olhares múltiplos, que consensos (Góes, 2019).

Assim, as críticas ao modelo masculinista da produção do conhecimento apresentam diferentes possibilidades de análise e atuação para a desconstrução da ciência hegemônica. A objetividade, portanto, não é simplesmente refutada ou colocada em oposição à subjetividade. Como um estabelecimento de critérios ou parâmetros possíveis (e por vezes necessários), a objetividade pode ser vista como um processo crítico da subjetividade (Góes, 2019, p. 3). Neste aspecto, os pontos de vista dos grupos que ocupam posição subalterna (os “Outros”) são considerados fundamentais: uma vez que estão desimpedidos dos artifícios do poder, podem refletir de maneira mais ampla e crítica sobre os processos de dominação (Adelman, 2016, p. 94).

É neste contexto que os estudos de gênero propõem substituir a perspectiva científica do universal *abstrato* (não aberto à diversidade) pela noção de um

P

Desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação

universal *concreto*, baseado na comunicação de indivíduos *situados*. Contestam o ponto de vista único e a voz única e propõem substituí-los por narrativas que contemplem múltiplas vozes, que se constroem em cooperação, mas também em contradição e oposição (Löwy, 2000, pp. 31-32)

Se definimos a ciência como uma atividade subjetiva e situada, os membros dos grupos dominados que desejem alcançar um status de sujeito do saber não precisam mais escolher entre duas possibilidades simetricamente temíveis: a desapareição de suas alteridades e a renúncia aos ideais de universalidade, de racionalidade ou de objetividade dos saberes. Uma *ciência situada* pode abrir caminho para uma outra definição de objetividade e de universalidade – definição que inclui a paixão, a crítica, a contestação, a solidariedade e a responsabilidade. (Löwy, 2000, p. 38)

A inclusão da perspectiva feminista na história das ciências é, portanto, uma reivindicação que se estende desde a participação efetiva das mulheres no campo até os movimentos de resistência ao conhecimento hegemônico e de defesa do conhecimento múltiplo, engajado e situado. São dinâmicas que se sustentam no âmbito epistemológico e na problematização das lógicas de produção e legitimação do saber científico.

Nossa expectativa, assim, está em refletir a respeito do que dizem os dados sobre o campo da comunicação e de como eles podem espelhar a experiência das pesquisadoras, tanto em relação ao desenvolvimento de suas carreiras quanto ao reconhecimento de suas posições. Entendemos ser importante pensar, também, a partir de parâmetros analíticos que filtrem e cruzem os números disponíveis; como o campo da comunicação consolida e autoriza suas trajetórias; se está aberto à pluralidade de vozes e saberes; e como reivindica a perspectiva feminista ao relacionar gênero e ciência.

DESIGUALDADES DE GÊNERO NO SUBCAMPO CIENTÍFICO, OS NÚMEROS E OS DETALHES

A despeito da dificuldade persistente do acesso das mulheres a determinados espaços sociais (mercado de trabalho, participação política, cargos de chefia etc.), são elas que assumem a dianteira dos indicadores educacionais. Nas universidades, a participação das mulheres cresceu em compasso com o seu maior ingresso nos cursos, identificado desde a década de 1970. Na pós-graduação, a expressividade feminina se mantém: elas são a maioria entre as doutoras e mestres no país. Em relação às bolsas (de iniciação científica, mestrado,

pós-doutorado etc.), as mulheres também adquirem notoriedade, mesmo que com a estreita margem de 50,44% (Venturini, 2017).

No entanto, a sabedoria popular nos lembra de que o diabo mora nos detalhes. Ou, melhor dizendo, as desigualdades. A maior presença das mulheres nos bancos universitários não reverbera, necessariamente, em igualdade de oportunidades. Nos cursos de graduação, persiste uma concentração feminina em determinadas áreas, com maior expressividade em cursos vinculados à saúde, às artes e humanidades, enquanto os homens ocupam majoritariamente as áreas ditas mais técnicas (Almeida et al., 2020; Artes, 2017; Barros & Mourão, 2020).

Em relação às bolsas de pesquisa, as mulheres possuem menor incidência nas bolsas de produtividade, em que somam 36% dos agraciados (Venturini, 2017). Nessas, os homens predominam em todos os níveis, e a disparidade aumenta nos estratos mais elevados. Em 2017, os homens correspondiam a 62% dos 30.362 bolsistas de produtividade no primeiro nível da carreira (PQ2) e chegavam a 77% dos 4.896 bolsistas nos níveis mais altos (PQ1A) (Barros & Silva, 2019). Ao analisar os últimos 10 anos, não há mudanças ou evolução desses percentuais, o que indica uma situação divergente em termos das dificuldades ou possibilidades de ascensão profissional na carreira científica para homens e mulheres. Em outras palavras, “as mulheres continuam a ser cronicamente subrepresentadas na carreira científica e sua participação declina sensivelmente conforme se ascende aos níveis mais elevados da carreira acadêmica” (Velho & Léon, 1998, p. 314).

Esse último dado é revelador do contexto brasileiro, pois as bolsas de produtividade são vinculadas a pesquisadores e pesquisadoras que atuam de modo mais sistemático, ou seja, que investem suas trajetórias profissionais no subcampo científico. Se revela as desigualdades, pode ocultar suas lógicas. Para isso, é preciso atentar aos detalhes.

Por que, mesmo capitaneando indicadores educacionais e sendo maioria nos bancos universitários, as mulheres não possuem tanta expressividade no subcampo científico? Uma resposta possível a essa questão tem sido sintetizada no conceito de teto de vidro:

Mesmo as mulheres bastante qualificadas são bloqueadas na sua ascensão profissional por práticas discriminatórias, conflitos família-trabalho que as impedem de produzir tanto quanto os homens, e por traços de comportamento adquiridos durante o processo de socialização, que seriam “desfavoráveis” ao sucesso profissional, tais como falta de agressividade, de ambição etc. (Velho & Léon 1998, p. 331)

O teto de vidro, em uma perspectiva feminista, localiza as chances e oportunidades de acesso das mulheres em termos estruturais, não somente a partir de experiências individuais, que, por vezes, podem escamotear a dimensão ou persistência do fenômeno. Não se trata de um mecanismo objetivo, mas sutil e muitas vezes difícil de perceber. Em chave relacional, o teto de vidro incide sobre a trajetória das mulheres pesquisadoras, especialmente sobre as suas percepções em termos de chances, oportunidades e potencialidades. Em pesquisa, Nora Räthzel (2018) buscou entender o porquê de mulheres decidirem não pleitear postos mais altos na carreira acadêmica. Ao comparar suas respostas dadas em relação às dos homens, identificou que, para elas, algumas razões são mais importantes, como as exigências para que consigam ser promovidas, as dificuldades associadas à conciliação da carreira com outras dimensões da vida e a maior valorização de fatores associados ao bem-estar.

Indissociável do teto de vidro é o contexto de desenvolvimento da carreira acadêmica, vivenciado de forma diferente por homens e mulheres. As cientistas experienciam tensões de diversas ordens, derivadas da conciliação entre vida pessoal e profissional, da experiência da maternidade, da sobrecarga oriunda da execução do trabalho doméstico, entre outras tantas razões. No limite, a expectativa de que as mulheres precisam ser bem-sucedidas em todos os âmbitos da vida “tem efeitos, tanto do ponto de vista físico como psíquico e emocional, que vão deteriorando sua situação pessoal até justificar a renúncia de seus projetos profissionais”⁶ (González Ramos, 2018, p. 41).

Essa situação se agrava diante da cumplicidade da lógica científica com parâmetros neoliberais, orientada a incrementar a competitividade nos centros de investigação. No fim das contas, o pressuposto da *excelência científica* justificaria essa pressão, o que também se relaciona historicamente a um modelo de trabalho androcêntrico do uso do tempo. Isso faz o espaço de pesquisa se tornar muitas vezes hostil para uma vida com certo equilíbrio entre as demandas pessoais, o bem-estar e o descanso (Revelles-Benavente, 2018), e incide nas vivências das mulheres pesquisadoras. Para cientistas vinculadas a centros de excelência, essa lógica androcêntrica produz dificuldades adicionais, embora muitas vezes sutis, de ascensão para as mulheres:

Os sentimentos de mal-estar são ... pouco expressados, mas são sugeridos indiretamente quando se fala da lógica neoliberal e da pressão por incrementar os indicadores de produção científica. O discurso científico justifica todos esses sacrifícios através da paixão pela investigação ou pelo desejo de resolver o problema em que trabalham (o câncer, o Alzheimer, por exemplo). Toda força contrária compensa a exigência e as condições de trabalho. Todas as dificuldades são toleradas, visto que se consideram

⁶No original: “tiene efectos tanto desde el punto de vista físico, como psíquico y emocional, que van deteriorando su situación personal hasta justificar la renuncia de sus proyectos profesionales”.

parte de um pequeno grupo de pessoas que fazem o que gostam pelo bem coletivo. Isso resulta em algo paradoxal, pois são aceitas situações limites justificadas por meio desse discurso de “fazer o que eu gosto”⁷. (Revelles-Benavente, 2018, p. 90)

Os critérios subjacentes à constituição de uma suposta excelência científica seriam, então, muitas vezes incompatíveis com as dinâmicas e experiências de vida das mulheres pesquisadoras. Não raramente, no âmbito das atribuições do subcampo científico, cabe a elas se ocuparem de tarefas consideradas secundárias, em que as exigências e parametrizações em torno da excelência incidem com menor intensidade. No entanto, nem mesmo mulheres que sustentam os parâmetros de excelência possuem uma posição igualitária, pois “a ambição é julgada de forma diametralmente diferente se for exercida por um homem ou uma mulher. Como na avaliação das competências de homens e mulheres (eles são brilhantes, elas são trabalhadoras)”⁸ (González Ramos, 2018, p. 56).

A observação dos detalhes que subjazem as estatísticas realociza a problemática de gênero no subcampo científico como causa e efeito das possibilidades, vivências e chances de trabalhos das mulheres pesquisadoras (Revelles-Benavente, 2018). Ou seja, leva a uma discussão sobre as estruturas fundantes desse campo, normas e lógicas que regem as instituições científicas. Para dar sequência à análise, é fundamental contextualizar as dinâmicas do espaço social específico em que a problemática de gênero se realiza, ou seja, situá-la, em nosso caso, a partir do subcampo científico da comunicação.

OS DETALHES E AS DESIGUALDADES

A exploração das relações entre gênero e ciência no subcampo científico da comunicação partiu, em um primeiro momento, de um mapeamento direcionado aos PPG em Comunicação, às Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ), às entidades configuradoras do campo e aos periódicos científicos. O mapeamento pode ser apropriado a partir de duas chaves, uma primeira exploratória, considerando as poucas informações de que dispomos sobre as dinâmicas generalizadas do subcampo científico da comunicação. Embora os dados mostrados abaixo sejam de domínio público, sua reunião, sob a perspectiva de gênero e ciência, permite compor um quadro inicial, eminentemente parcial, sobre as dinâmicas de gênero estabelecidas no campo.

Uma segunda chave para compreensão dos dados está em seu enfoque quantitativo, organizado na perspectiva da redistribuição, ou seja, concentrado em analisar a equidade de acesso a bens sociais (Artes, 2017). Ao quantificar

⁷No original: “Los sentimientos de malestar son poco expresados, pero son sugeridos indirectamente cuando se habla de la lógica neoliberal a la que están sujetos, la incertidumbre e inestabilidad laboral o la presión por incrementar los indicadores de producción científica. El discurso científico justifica todos estos sacrificios a través de la pasión por la investigación o el deseo de resolver el problema en el que trabajan (el cáncer o el Alzheimer, por ejemplo). Toda fuerza contraria compensa la exigencia y las condiciones laborales. Todas las dificultades son toleradas puesto que se considera formando parte de un pequeño grupo de personas minoritarias que hacen lo que les gusta por el bien colectivo. Ello resulta paradójico, pues se aceptan situaciones límites justificadas por medio de ese discurso de ‘hacer lo que me gusta’”.

⁸No original: “La ambición es juzgada de manera diametralmente diferente si es ejercida por un hombre o por una mujer. Como en la evaluación de las competencias de hombres y mujeres (ellos son brillantes, ellas trabajadoras)”.

esses dados, são obtidas pistas sobre o lugar ocupado pelas mulheres neste espaço social, uma questão atrelada às dinâmicas por reconhecimento, pois estes lugares não podem ser dissociados de seus significados, de suas matrizes históricas, culturais e sociais.

Os PPG em Comunicação são uma instância central para a existência do subcampo científico, cujo desenvolvimento impulsionou o que sabemos e pensamos atualmente sobre a comunicação, em um processo de amadurecimento motivado por inúmeras discussões e disputas internas sobre as especificidades do objeto comunicacional, os limites disciplinares da área e sobre o que, de fato, é possível nomear *Pesquisa em Comunicação*. A existência desses espaços de formação indica o investimento institucional na pesquisa acadêmica, uma esfera de legitimação reconhecida e partilhada socialmente que evidencia as qualificações científicas prestigiadas e as questões relevantes para a área.

Nos 53 PPG em Comunicação nacionais, listados na plataforma Sucupira (sucupira.capes.gov.br), as mulheres assumem tímida maioria, com 50,1%, ou seja, são 436 dos 869 docentes atuantes na pós-graduação em 2019. O subcampo científico da comunicação se distancia da realidade nacional, em que os homens são maioria, ocupando 58% do quadro docente nos PPG, segundo dados de 2017 da Central de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (Barros & Silva, 2019). No entanto, cabe lembrar que as desigualdades de gênero incidem de forma diferencial nas profissões vinculadas a áreas consideradas historicamente de atribuição feminina, em contraposição às áreas mais técnicas.

Em 2019, a soma dos discentes homens totalizou 1740 (42,6%) e das mulheres, 2341 (57,4%). Tanto na posição de docente quanto na condição de discente, as mulheres predominam. Contudo, há uma diminuição significativa de amplitude dependendo da posição ocupada. Ou seja, há mais mulheres discentes nos cursos de pós-graduação em comunicação, mas não na mesma proporção que nos quadros docentes. De alguma forma, o teto de vidro parece interferir na distribuição de chances e possibilidade de acesso das mulheres a essas posições.

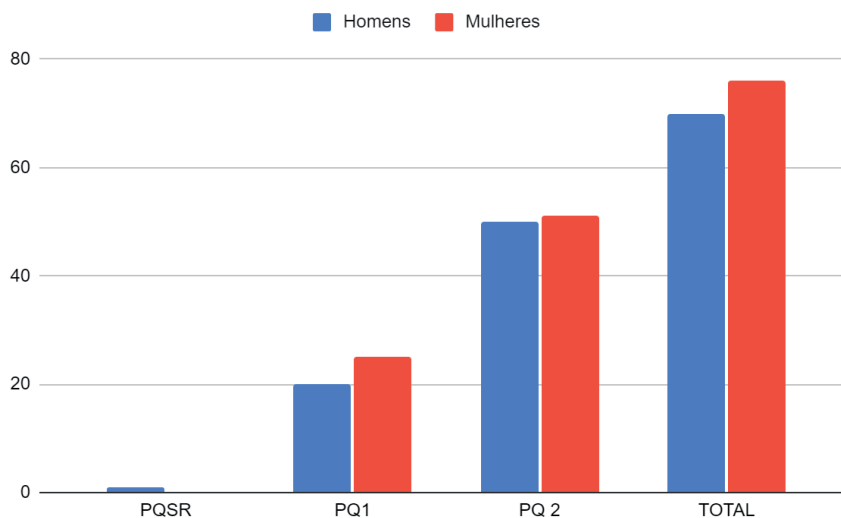
Ao analisar os dados das Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ), a percepção sobre a existência desse limite simbólico de transposição mais difícil para as pesquisadoras se ressalta. Sabe-se que essa bolsa, oferecida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico (CNPq), vinculado ao Governo Federal, é um fomento central aos pesquisadores no país. As bolsas são distribuídas em cinco níveis, de acordo com o estágio da carreira: PQ2, PQ1D,

PQ1C, PQ1B e PQ1A. Os pesquisadores iniciantes são contemplados com a bolsa PQ2 e podem ascender no decorrer das suas trajetórias, embora a distribuição das oportunidades não contemple a totalidade dos pesquisadores que possuem destaque em suas áreas (Barros & Silva, 2019).

Dentro da área “Artes, Ciência da Informação e Comunicação”, foram identificados 147 pesquisadores contemplados com as bolsas no subcampo científico da comunicação (Figura 1), em 2021, divididos nas diferentes categorias e níveis. São 45 bolsistas PQ1 e 101 PQ2, além de um bolsista PQ Sênior. As mulheres são maioria entre os bolsistas PQ1 – são 55% (25 pesquisadoras de um total de 45) – e praticamente empatam no nível PQ2 – com 50,4% (51 pesquisadoras de um total de 101).

Figura 1

Distribuição dos pesquisadores PQ por sexo, de acordo com os níveis de bolsa



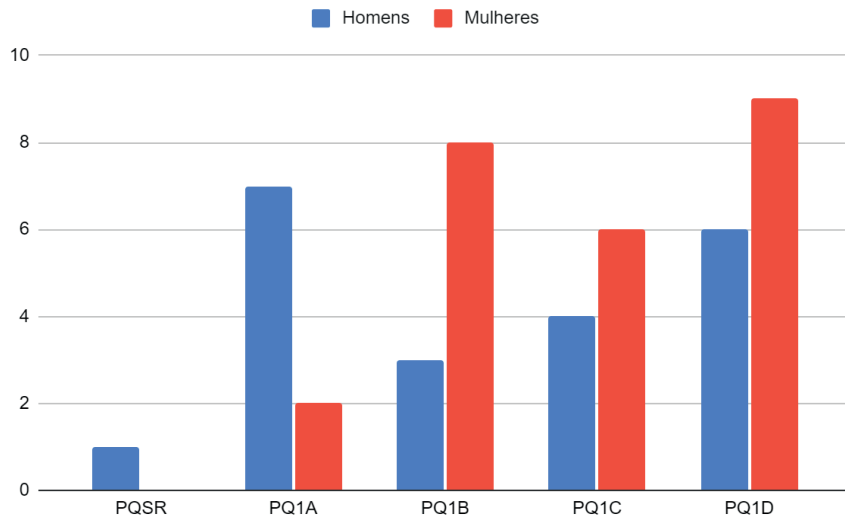
Nota. Elaborada pelas autoras.

Em um olhar mais amplo, a distribuição das bolsas na comunicação vai ao encontro dos dados que evidenciam um predomínio feminino nas bolsas PQ vinculadas às ciências humanas, embora isso não retrate a realidade das concessões em termos mais amplos no país.

Um olhar atento à distribuição das bolsas no nível PQ1A (Figura 2) revela que a maior proporção de mulheres não significa, no entanto, acesso aos níveis mais elevados:

Figura 2

Distribuição dos pesquisadores PQ por sexo, de acordo com as categorias nos níveis Sênior e PQ1



Nota. Elaborada pelas autoras.

Os homens possuem maior representatividade na categoria PQ1A e PQ Sênior. Um quadro, mais uma vez, semelhante ao que existe nas chamadas humanidades, em que as mulheres se tornam minoria no nível mais elevado das bolsas (Barros & Mourão, 2020). A distribuição dessas bolsas no subcampo científico da comunicação sugere a manutenção do teto de vidro, observado em outras áreas do conhecimento (Barros & Mourão, 2020; Martin-Palomino, 2018; Velho & León, 1998). Ou seja, alude aos obstáculos sutis, informais, que dificultam a ascensão das mulheres em suas carreiras. A entrada tardia no universo da pesquisa é uma das possíveis explicações para esse fenômeno, considerando que o alcance aos níveis mais elevados de bolsa exige décadas de dedicação (Barros & Mourão, 2020). Mas não se trata de um condicionante autoexplicativo, pois a demora para ingressar nos círculos prestigiados da produção científica é feita de matéria semelhante à dos motivos pelos quais o teto de vidro é ainda identificado no campo científico, imbricados em lógicas hegemônicas historicamente edificadas sobre a constituição do conhecimento, com suas epistemes, olhares em relação ao sujeito e modalidades próprias de legitimação (Adelman, 2016).

A análise das relações de gênero nas posições dos conselhos diretivos das associações do campo da comunicação se sustenta pela ideia de que determinados espaços institucionais representam as vozes autorizadas e legitimadas a representar a área, pautar e objetivar os interesses coletivos. As indicações para estes cargos passam pela avaliação dos pares em relação a atributos reconhecidos, como postura de liderança, competência e autoridade. No âmbito da ciência, de modo geral, estes espaços são historicamente ocupados por homens.

Para Esther Martin-Palomino (2018), além de dinâmicas que inviabilizam o acesso das mulheres a cargos de poder, é importante considerar o quanto o capital social, no âmbito acadêmico, limita a participação feminina. A partir desta perspectiva, os homens se indicam e se apoiam para continuarem nas instâncias de decisão. Segundo a reflexão da autora, as redes de apoio têm papel fundamental no suporte e na promoção de autoconfiança e de mais oportunidades. As mulheres têm um acesso limitado na carreira acadêmica devido à homosocialidade. Ela impede que mais mulheres estejam em cargos de decisão. O efeito dessas redes formadas apenas por homens é o reforço dos estereótipos de gênero e da desvalorização das mulheres, ignoradas por fazerem parte de outro grupo (Martin-Palomino, 2018, p. 139).

Nossa análise se direcionou para duas entidades representativas de abrangência geral, a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) e a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), e para quatro associações específicas de grandes áreas do campo: a Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), a Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas (Abrapcorp), a Associação Brasileira de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda (ABP2) e a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)⁹. Os dados foram coletados a partir dos sites oficiais das associações, e nosso foco voltou-se para o mapeamento dos membros dos conselhos diretivos em uma perspectiva temporal.

Atualmente, o Conselho Diretivo da Compós (mandato 2021-2022) é composto por três mulheres (presidenta, vice-presidenta, tesoureira) e dois homens (secretário-geral e diretor científico) – as informações no site sobre os mandatos anteriores não apontam os nomes de tesoureiros/as e diretor/a científico/a. Entre 1991 e 2020, os 16 conselhos que dirigiram a Compós somam um total de 31 homens e 20 mulheres; nesse período, o cargo feminino foi reservado à secretaria geral oito vezes, uma função reconhecidamente operacional, de apoio, culturalmente associada à mulher. Até o momento, apenas três mulheres exerceram o cargo mais elevado da hierarquia e foram presidentes da associação.

⁹ Considerando a tônica exploratória que orientou nosso trajeto analítico, optamos por analisar associações e instituições cujo escopo incluisse de modo abrangente distintas perspectivas epistemológicas e interesses disciplinares no subcampo científico da comunicação no país. As organizações vinculadas a áreas disciplinares historicamente consolidadas foram também consideradas. No entanto, reconhecemos que o mapeamento não inclui associações e entidades que possuem representatividade no subcampo científico e cuja análise nos ajudaria a compreender os engendramentos de gênero em áreas específicas, tais como a Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (Compolítica), a Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura (Abciber) e a Rede Alcar, as quais poderão ser abordadas em trabalhos futuros.

Tendo em vista que a Compós é uma das principais associações representativas do subcampo científico da comunicação, dado que congrega os PPG, o histórico da composição do seu corpo diretivo é um espelho bastante interessante do processo de consolidação de lideranças. Se as mulheres são maioria no conjunto de pesquisadores credenciados aos PPG no país, o que faz, historicamente, sua participação no conselho diretivo da Compós ser desigual? O cenário referenda uma assertiva de Ana González Ramos (2018), para quem, “teoricamente, as oportunidades de trabalho de homens e mulheres serão idênticas, mas os dados estatísticos mostram uma realidade diferente: pouquíssimas mulheres conseguem ... obter cargos de liderança científica”¹⁰ (p. 44).

¹⁰No original: “Teóricamente, las oportunidades laborales de hombres y mujeres serían idénticas, pero los datos estadísticos muestran una realidad diferente: muy pocas mujeres consiguen ... obtener posiciones de liderazgo científico”.

Os motivos para esta obstrução são diversos, podem estar tanto nas dinâmicas de reconhecimento e nas relações do próprio campo científico quanto na manutenção de papéis sociais sustentados pelo patriarcado, que demandam das mulheres um esforço adicional para conciliar expectativas da carreira profissional com dimensões da vida pessoal (Räthzel, 2018).

Ao analisarmos o contexto dos cargos de liderança na Intercom, os dados sugerem uma situação semelhante. Fundada em 1977, a Intercom é a entidade nacional mais antiga do campo da comunicação, e sua primeira diretoria foi empossada em 1979. As informações disponíveis no site nomeiam os membros do corpo diretivo em 18 mandatos, e é perceptível uma variação dos cargos ao longo do período e, portanto, também é cambiante o número de participantes em cada edição. Em 42 anos de história, foram contabilizados 186 cargos das diretorias da associação¹¹, dos quais 98 foram ocupados por homens e 88, por mulheres.

¹¹Não estão computados na análise os conselhos fiscais.

Neste período, a Intercom foi liderada 11 vezes por um homem e sete vezes por uma mulher. No cenário analisado, é interessante perceber que, em 12 das 18 diretorias, o grupo foi majoritariamente masculino. Em apenas duas edições o número de dirigentes foi equivalente entre homens e mulheres, e, em quatro mandatos, a diretoria foi predominantemente feminina (1991-1993; 1995-1997; 2002-2005; 2014-2017).

Apontamos aqui um dado relevante: nas quatro diretorias da Intercom com quadro de maioria feminina, a presidência era ocupada por uma mulher. Enfatizamos, portanto, a importância das redes de apoio entre mulheres como recursos:

¹²No original: “esenciales para aumentar el número de mujeres em posiciones de relevancia y, tal vez, como un elemento de resistencia a los intereses patriarcales presentes em todos los niveles de la sociedad ... un instrumento de facilitación, y de acceso a las posiciones que suponen el éxito em las trayectorias profesionales”.

essenciais para aumentar o número de mulheres em posições de relevância e, talvez, como um elemento de resistência aos interesses patriarcais em todos os níveis da sociedade ... um instrumento de facilitação, e de acordo com as posições que supõem o êxito nas trajetórias profissionais¹². (Martin-Palomino, 2018, p. 134)

Os conselhos diretivos das associações específicas das grandes áreas (jornalismo, publicidade, relações públicas e cinema) mostram uma situação ligeiramente mais equitativa no que diz respeito à representação feminina em seus quadros. Fundada em 2003, a SBPjor tem uma diretoria executiva composta por cinco membros. Durante os nove mandatos registrados até o momento, foram parte do grupo 29 conselheiras e 16 conselheiros. Apesar da maioria feminina do quadro, o cargo da presidência foi ocupado apenas quatro vezes por mulheres.

No âmbito da Socine, foi registrado um total de oito diretorias eleitas para gerir a entidade desde 2005. Apesar de o número total de dirigentes ser próximo (16 homens e 18 mulheres), o cargo de mais alta hierarquia é predominantemente masculino. Ao todo foram cinco presidentes da Socine e três presidentas. A ABP2, mais recente, foi fundada em 2010. De lá para cá, a entidade empossou quatro diretorias (presididas duas vezes por um homem e duas vezes por uma mulher), totalizando 44 cargos, ocupados 34 vezes por homens e 10 vezes por mulheres.

A Abrapcorp aparece como uma exceção aos demais contextos analisados neste escopo. Com conselhos diretivos eleitos desde 2006, a entidade escolheu, em sete mandatos, seis presidentas e apenas um presidente. A predominância feminina também se mantém entre os membros da diretoria: as mulheres ocupam quase três vezes mais o número de cadeiras que os homens na diretoria ao longo da história: foram 36 conselheiras e 13 conselheiros. O desvio encontrado na Abrapcorp em comparação com as demais entidades pode ser ponderado a partir de uma especificidade da área de relações públicas: segundo pesquisa divulgada pelo Conselho Federal de Relações Públicas (Conferp, 2009) em 2009, 80% dos profissionais ativos no mercado à época eram mulheres.

O último indicador catalogado para refletir sobre as relações generificadas no âmbito da comunicação foi a produção acadêmica, a partir dos critérios de valoração do próprio campo científico. Neste contexto, a publicação de artigos em periódicos é um dos principais parâmetros para contabilizar e mensurar a excelência científica, e o Qualis-Capes, o sistema de avaliação de referência no Brasil para conceituar qualitativamente a produção dos/as pesquisadores/as

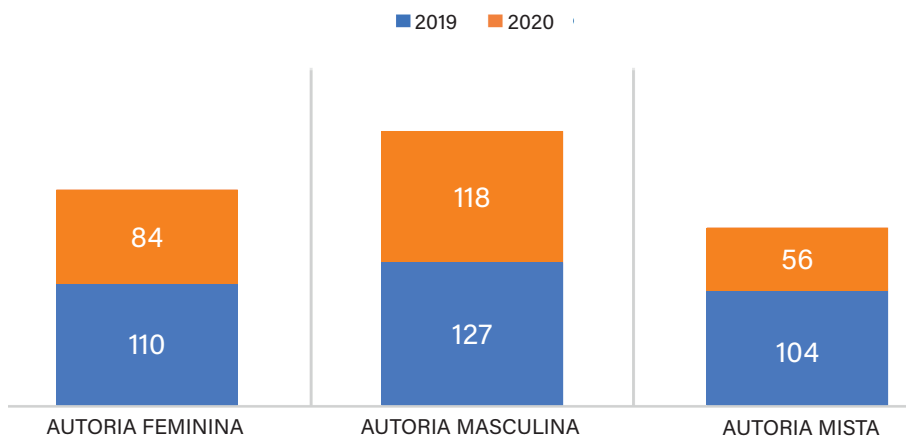
Deste modo, selecionamos sete revistas nacionais de estrato A2¹³ diretamente relacionadas com as discussões empreendidas no campo da comunicação: *Comunicação, Mídia e Consumo*; *Chasqui*; *E-Compós*; *Famecos*; *Galáxia*; *MATRIZES* e *Intercom*. Foram sistematizados os dados referentes às edições de 2019 e 2020. No primeiro momento, os textos foram separados entre autoria exclusiva feminina (individual ou coletiva); exclusiva masculina (individual ou

¹³ A classificação refere-se ao Qualis-Capes 2013-2016, indicador que estava em vigência durante o período de coleta dos dados.

coletiva) e autoria mista (parceria entre autores homens e mulheres). Os dados podem ser observados na Figura 3.

Figura 3

Autoria de artigos em revistas A2 por sexo, em 2019 e 2020



Nota. Elaborada pelas autoras.

Dentre os 341 artigos publicados em 2019, 127 tiveram autoria exclusivamente masculina (37,2%), 110, autoria exclusivamente feminina (32,3%) e 104, de autoria mista (30,5%). Em 2020, a coleta registrou 258 artigos. A predominância de artigos escritos por homens teve um sensível acréscimo, com 45,7% do total (118 textos), enquanto os artigos escritos por mulheres mantiveram índice semelhante ao ano anterior, 32,5% (84 textos), e os textos escritos em parcerias mistas tiveram um decréscimo, representando 21,8% do total (56 textos).

Antes de analisar a proporcionalidade das autorias conforme o sexo, é importante ponderar que, com o início da pandemia da covid-19, em 2020, a vida pessoal e profissional de toda a sociedade sofreu impactos significativos, o que inclui a comunidade acadêmica. Deste modo, justifica-se a diminuição de 25% do número de artigos publicados em comparação ao ano anterior.

O aumento da produção de artigos entre os homens durante a pandemia é um exemplo que pode revelar as desigualdades de gênero no campo científico. Uma pesquisa nacional feita pelo movimento Parent in Science (PiS) apontou que a submissão de artigos entre homens permaneceu inalterada ou mesmo cresceu durante o período de isolamento social. Os dados são inversamente proporcionais quando comparados ao relato das mulheres, que afirmaram que

o cumprimento de prazos de editais e submissão de artigos foi bastante impactado pela pandemia. Esta diferença se explica pelas demandas de ordem prática e emocional assumidas pelas mulheres, relacionadas ao cuidado e à organização familiar. De modo complementar, ainda segundo o relatório do PiS, a discrepância aumenta conforme se inclui a relação de parentalidade (ponderando a presença e a idade dos filhos), raça e tempo de carreira.

Um outro levantamento realizado pelo PiS entre 2017 e 2018, com 2186 cientistas brasileiros/as, aponta que esta discrepância na produtividade entre pais e mães pesquisadores se dá de forma histórica (Machado et al., 2019). Considerando a média de artigos publicados entre o grupo respondente, tendo como ponto de partida o nascimento dos filhos, as mulheres têm a sua produção científica reduzida substancialmente por pelo menos quatro anos, enquanto não há diferença nos dados de publicações entre cientistas que são pais. As consequências desta redução na produção entre mães cientistas são pouco (ou quase nada) problematizadas pela comunidade acadêmica brasileira, que mantém os parâmetros de avaliação indistintos para as mulheres após a maternidade. Isso se reflete diretamente no acesso desigual a processos seletivos (como bolsas e concursos públicos), que desconsideram essas variáveis de gênero, através da parentalidade, na carreira acadêmica.

A constatação de variações nos resultados considerados parâmetros de excelência da produção científica suscita uma reflexão sobre a adoção de critérios que não distinguem as desigualdades estruturais. Para González Ramos (2018), “uma avaliação justa dos méritos e esforços feitos pelas mulheres (bem como por outras pessoas em situação de vulnerabilidade) requer considerar os fatores individuais e sociais que afetam suas decisões e o alcance de conquistas socialmente reconhecidas” (p. 46).

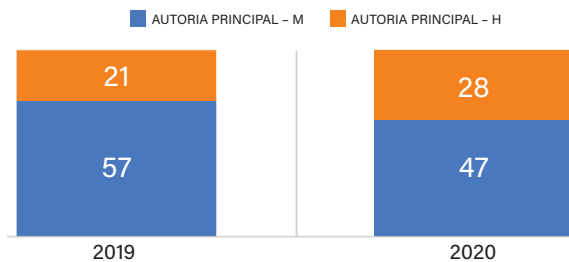
O que se observa em nosso mapeamento, além dessa variação no período pandêmico, é a tendência de maior publicação exclusiva masculina nos periódicos de mais alta avaliação na área de comunicação. Esse resultado, além do próprio parâmetro que foca/sintetiza a noção de excelência científica baseada no número de artigos e fator de impacto, remete a um ideal acadêmico autônomo e competitivo. Este modelo, que se funda numa lógica neoliberal, tende a ignorar ou diminuir o valor e a necessidade dos cuidados e sustentabilidade da vida (Carpintero, 2018, pp. 176-179), como se as trajetórias pessoais e profissionais pudessem ser completamente distintas e não fossem balizadas por uma estrutura social, cultural e histórica. Queremos apontar, com isso, que a maior produção de artigos em revistas qualificadas não se configura simplesmente a partir de mérito e competência, mas também da disponibilidade e da dedicação que,

em muitos casos, quando observadas pelas lentes do gênero, encontram barreiras impostas pelas dinâmicas culturais e sociais da vida privada de cada agente.

Na continuidade de nossa análise, nos dedicamos a observar os artigos de autoria mista (Figura 4), a fim de verificar como se configuravam as autorias principais dos textos (tradicionalmente alocados como primeiro nome da lista).

Figura 4

Autoria principal em artigos mistos de revistas A2, nos anos de 2019 e 2020, divididos por sexo



Nota. Elaborada pelas autoras.

É perceptível que a parceria de escrita entre homens e mulheres caiu quase 50% entre 2019 e 2020, o que possivelmente está relacionado com a questão da produtividade no período pandêmico, mencionada anteriormente. Entretanto, um outro aspecto salta aos olhos a partir destes dados: as mulheres tendem a se dedicar mais a trabalhos coletivos que os homens, configurando 83% das autorias principais em artigos mistos em 2019 e 62% em 2020.

Neste cenário, é interessante retomar o pensamento de Nora Räthzel (2018) ao analisar que estruturalmente a academia trata de modo diferencial as chances e oportunidades de mulheres e homens pesquisadores. Deste modo, “as ações das mulheres e dos homens têm consequências diferentes, e seus resultados são premiados/recebidos de forma diferente”¹⁴ (p. 126), especialmente quando se dedicam mais à realização de trabalhos coletivos.

A participação feminina em tarefas operacionais, necessárias ao funcionamento da lógica da produção acadêmica, pode ser considerada ainda a partir da função editorial dos periódicos científicos. Entre as sete revistas A2 analisadas, as mulheres são maioria na ocupação desses cargos de edição. Neste aspecto, consideramos pertinente apontar o possível prestígio associado à função de editor/a de um periódico científico. Entretanto, observando o dado à luz da contabilidade produtivista que mensura o que tem valor na academia, entendemos ser importante salientar o quanto esta atividade, voltada para o funcionamento coletivo e qualitativo do subcampo, demanda tempo, é complexa e

¹⁴No original: “las acciones de las mujeres y los hombres tienen consecuencias diferentes, y que sus logros son premiados/recibidos de manera diferente”.

não tem um reconhecimento estimado¹⁵ equivalente à publicação dos textos (majoritariamente masculinos).

¹⁵Esta mesma discussão sobre as atividades operacionais para manutenção dos periódicos científicos tem sido feita na área da comunicação, ainda sem o viés de gênero, para debater o desprestígio dado à função de parecerista ad hoc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com dados postos à mesa, os levantamentos quantitativos nos apontam pistas importantes para mapear a constituição das relações generificadas no subcampo científico da comunicação. Quando endereçamos nosso olhar para observar as relações de gênero estabelecidas na comunicação, buscamos avançar em uma discussão que ainda não foi feita e que, em um primeiro momento, pode parecer definida desde a largada, uma vez que não temos – aparentemente – uma questão de representatividade numérica a resolver. No entanto, temos em mente que

o gênero faz diferença para as mulheres na ciência não por causa do que trazem com seus corpos e às vezes nem mesmo pelo que podem trazer com sua socialização, mas pelas percepções que as culturas da ciência trazem à comunidade tanto das mulheres quanto do gênero – e, por sua vez, por causa do que tais percepções trazem para os valores comuns de disciplinas científicas particulares. (Keller, 2006, pp. 29-30)

No âmbito dos PPG, embora as mulheres sejam maioria entre discentes e docentes, há uma diminuição na participação feminina entre o professorado, também observada na distribuição das Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ), especialmente nos níveis superiores. Esses dados são indicativos de uma permanência do teto de vidro que atrapalha, por fatores sociais estruturais históricos relacionados ao desenvolvimento da carreira acadêmica, as mulheres pesquisadoras. Nas instituições do campo, há uma contribuição significativa das mulheres, embora muitas vezes fora das presidências e espaços de poder mais legitimados, ocupados majoritariamente por homens, com algumas raras exceções. No entanto, quando assumem a liderança, especialmente na Intercom, as mulheres tendem a ter diretorias mais femininas, o que sugere a configuração de redes de apoio como um dos recursos estimados para ocupar esses espaços. A configuração de redes pelas mulheres é também perceptível na publicação de artigos. Embora os homens publiquem mais, as mulheres capitaneiam com mais intensidade os trabalhos de autoria coletiva.

Esses dados são entendidos em sua singularidade como retrato de um momento, mas precisam necessariamente ser lidos em chave estrutural. Se isso não for feito, corremos o risco de individualizar questões e privatizar responsabilidades, pois muitas vezes “questiona-se o papel da mulher, mas não as

P

Desigualdades de gênero no subcampo científico da comunicação

¹⁶No original: “se cuestiona em papel de las mujeres pero no las reglas que rigen las instituciones científicas o las normas sociales que mantienen a las mujeres em situación de vulnerabilidad”.

normas que regem as instituições científicas ou as normas sociais que mantêm as mulheres em situação de vulnerabilidade”¹⁶ (González Ramos, 2018, p. 43).

De outro modo, embora o mapeamento quantitativo proporcione informações importantes, nem todas as respostas estão disponíveis a partir de números absolutos, é preciso cruzá-los e ponderá-los a partir da noção de situacionalidade. Por isso,

tornamo-nos cautelosas com frases que começam com “as mulheres são...”, percebendo que a única maneira de completar tal frase é dizer que as mulheres são pessoas, definidas por muitas variáveis sociais e que se adaptam às pressões e oportunidades que encontram, e têm recursos para isso. (Keller, 2006, p. 30)

O que pretendemos lançar com nossa reflexão, neste momento, é a chave para um debate que entendemos que precisa ser iniciado (e, obviamente, aprofundado) de modo coletivo. Essa noção de coletividade implica posições institucionais e individuais dos agentes que operam neste subcampo, conforme lógicas e parâmetros construídos e validados pelo próprio grupo.

Por um lado, estamos conscientes de que as desigualdades de gênero aqui expostas correspondem a um contexto cultural, social e histórico mais amplo que o próprio ambiente acadêmico – o que remete à certeza de que sua desconstrução é um trabalho complexo e contínuo. Por outro lado, como pesquisadoras da área das ciências sociais e humanas que se pautam a partir de uma epistemologia feminista, consideramos um dever trazer para o foco do nosso próprio espaço de atuação a ideia de que determinadas dinâmicas que fomentam a desigualdade de gênero (as quais descortinamos, analisamos e criticamos ao olharmos para “fora”) devem ser desconstruídas também, e talvez primeiramente, aqui “dentro”. O panorama traçado até o momento se apresenta como um primeiro passo. Afinal,

analisar as questões relativas a mulheres na atividade científica é uma tarefa muito mais complexa do que simplesmente contar cabeças, títulos e publicações e calcular proporções. É fundamental localizar a análise no seu contexto e contar com a colaboração das participantes do processo na interpretação das informações. Tantas são as variáveis interagindo aqui – área do conhecimento, país, tipo de instituição, idade das mulheres, sorte, tipo de criação – que é difícil chegar a alguma conclusão definitiva sobre os determinantes da produção científica por mulheres, a não ser a de que se trata de uma construção social. (Velho & León, 1998, p. 344)

A partir desta provocação, daremos continuidade à nossa investigação a partir da escuta de agentes que cotidianamente encarnam os números apresentados neste texto: as mulheres pesquisadoras. Tendo em vista se tratar de uma construção social, da qual fazemos parte, entendemos ser possível e necessário ressignificar, entre os parâmetros mais estruturais e a tessitura das experiências, modos de conceber uma produção científica mais alinhada com as diferentes realidades de quem a produz. ■

REFERÊNCIAS

- Adelman, M. (2016). *A voz e a escuta: Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea*. Blucher.
- Almeida V., Carvalhaes, F., Elgaly, P., Houzel, L. H., Medeiros, C., Mendes, T., Milanski, B. A., & Rocha, F. E. (2020, 15 de outubro). A segregação de gênero no ensino superior brasileiro, 2002-2016. *Dados*. <https://bit.ly/3P6KaAJ>
- Artes, A. (2017). *A presença de mulheres no ensino superior brasileiro: Uma maioria sem prestígio* [Apresentação de trabalho]. 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis, SC, Brasil.
- Barros, S. C. V., & Mourão, L. (2020). Trajetória profissional de mulheres cientistas à luz dos estereótipos de gênero. *Psicologia em Estudo*, 25, Artigo e45325. <https://doi.org/10.4025/psicolestud.v25i0.46325>
- Barros, S. C. V., & Mourão, L. (2019). Desenvolvimento na carreira de bolsistas produtividade: Uma análise de gênero. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 71(2), 68-83. <https://bit.ly/3unMc7q>
- Bonetti, A. (2011). Gênero, poder e feminismos: As arapiracas pernambucanas e os sentidos de gênero da política feminista. *Labrys, Études Féministes*. <https://www.labrys.net.br/labrys20/brasil/aline.htm>
- Bourdieu, P. (1983). *O campo científico*. Ática.
- Carpintero, E. C. (2018). Academia acelerada, slow science y etica do cuidado. In A. M. González Ramos (Org.), *Mujeres en la ciencia contemporánea: La aguja y el camello* (pp. 175-201). Icaria.
- Conselho Federal de Relações Públicas. (2009). *Perfil do profissional de relações públicas*. Conferp. <https://bit.ly/3InoFJF>
- Costa, A. A. A., & Sardenberg, C. M. B. (2002). *Feminismo, ciência e tecnologia*. UFBA.
- Costa, M. C. D., & Feltrin, R. B. (2016). Desafios da interseccionalidade em gênero, ciência e tecnologia. *Cadernos Pagu*, (47), Artigo e164718. <https://doi.org/10.1590/18094449201600470018>
- Souza Surmani, J., Tortato, C. S. B., Silva, S. R., & Baptistella, R. (2020). Do mito de Métis aos conceitos de Métis de “teto de vidro” e “labirinto de

- Cristal⁹: Análises de assimetria de gênero com enfoque CTS. *Mundi*, 5(1). <http://dx.doi.org/10.21575/25254774rmsh2020vol5n11369>
- Escosteguy, A. C. D. (2019). *Mídia e questões de gênero no Brasil: Pesquisa, categorias e feminismos* [Apresentação de trabalho]. XVIII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Escosteguy, A. C. D. (2020). Michèle Mattelart e as veias abertas da comunicação e gênero na América Latina. *MATRIZES*, 14(3), 69-91. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i3p69-91>
- Góes, J. (2019). Ciência sucessora e a(s) epistemologia(s). *Revista Estudos Feministas*, 27(1), Artigo e48373. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n148373>
- González Ramos, A. M. (2018). ¿Por qué abandonan las mujeres? In A. M. González Ramos (Org.), *Mujeres en la ciencia contemporánea: La aguja y el camello* (pp 39-66). Icaria.
- Haag, A., Parise, G., Perez, J., Irigoyen, M., Wottrich, L., & Oliveira-Cruz, M. F. (2020). *Lugar de mulher é na ciência: Um estudo acerca da desigualdade de gênero na ciência da comunicação* [Apresentação de trabalho]. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, Brasil.
- Keller, E. F. (2006). Qual foi o impacto do feminismo na ciência? *Cadernos Pagu*, (27), 13-34. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332006000200003>
- Lopes, M. I. V. (2003). *Epistemologia da comunicação*. Loyola.
- Löwy, I. (2000). Universalidade da ciência e conhecimentos “situados”. *Cadernos Pagu*, (15), 15-38. <https://bit.ly/3NBIwpu>
- Machado, L. S., Perlin, M., Soletti, R. C., Rosa e Silva, L. K., Schwartz, I. V. D., Seixas, A., Ricachenevsky, F. K., Neis, A. T., & Staniscuaski, F. (2019). *Parent in science: The impact of parenthood on the scientific career in Brazil* [Apresentação de trabalho]. 2nd International Workshop on Gender Equality in Software Engineering, New York, NY, United States of America.
- Martin-Palomino, E. T. (2018). In A. M. González Ramos (Org.), *Mujeres en la ciencia contemporánea: La aguja y el camello* (pp. 157-172). Icaria.
- Moschkovich, M. B. F. G. (2013). *Teto de vidro ou paredes de fogo? Um estudo sobre gênero na carreira acadêmica e o caso da Unicamp* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Estadual de Campinas.
- Olinto, G. (2011). A inclusão das mulheres nas carreiras de ciência e tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, 5(1), 68-77. <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/1667>
- Räthzel, N. (2018). Respuestas estratégicas de mujeres y hombres a lo largo de sus carreras científicas. In A. M. González Ramos (Org.), *Mujeres en la ciencia contemporánea: La aguja y el camello* (pp. 97-127). Icaria.

- Revelles-Benavente, B. (2018). Competitividad y excelencia em los centros de investigación internacionales. In A. M. González Ramos (Org.), *Mujeres en la ciência contemporánea: La aguja y el camello* (pp. 67-92). Icaria.
- Rosser, S. V. (2004). *The science glass ceiling: Academic women scientist and the struggle to succeed*. Routledge.
- Santos, M. G. (2016). O feminismo na história: Suas ondas e desafios epistemológicos. In M. L. Borges & M. Tiburi. *Filosofia: Machismos e feminismos* (pp. 129-162). Editora UFSC.
- Sarmento, R. (2020). Mídia, gênero e política: Um balanço das pesquisas nacionais. In L. F. Miguel & L. Ballestrin (Orgs.), *Teoria e prática feminista: Contribuições ao debate de gênero no Brasil* (pp. 179-195). Zouk.
- Schiebinger, L. (2001). *O feminismo mudou a ciência?* Edusc.
- Scott, J. (1995). Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71-99. <https://bit.ly/3uq6rS1>
- Sinha, U. B., & Sinha, D. (2011). Are Indian women scientists victims of the “glass ceiling”? *Current Science*, 100(6), 837-840.
- Taborda, L., & Engeroff, A. M. B. (2017). Mapeando o lugar da mulher docente na Universidade Federal de Santa Catarina. *Revista Sociais e Humanas*, 30(2), 55-69. <https://doi.org/10.5902/2317175827596>
- Tang, J. (1997). The glass ceiling in science and engineering. *The Journal of Socio-Economics*, 26(4), 383-406. [https://doi.org/10.1016/S1053-5357\(97\)90003-2](https://doi.org/10.1016/S1053-5357(97)90003-2)
- Tavares, C. Q., Massuchin, M. G., & Sousa, L. L. (2021). A quem recorremos quando falamos sobre gênero na comunicação? Aspectos de colonialidade e decolonialidade a partir da bibliografia utilizada nas pesquisas da área. *Comunicação Mídia e Consumo*, 18(51), 59. <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v18i51.2534>
- Tomazetti, T. P. (2020). Por um mapa das dissidências: Os estudos de gênero nas teses e dissertações em comunicação do Brasil (1972-2015). *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 43(3), 57-81. <https://doi.org/10.1590/1809-5844202033>
- Velho, L., & León, E. (1998). A construção social da produção científica por mulheres. *Cadernos Pagu*, 10(1), 308-344.
- Venturini, A. C. (2017). *A presença das mulheres nas universidades brasileiras: Um panorama de desigualdade* [Apresentação de trabalho]. 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero, Florianópolis, SC, Brasil.

Artigo recebido em 10 de dezembro de 2021 e aprovado em 7 de junho de 2022.

Teorizar com a *Grounded Theory*: um caminho metodológico para as pesquisas em comunicação^a

Theorizing with grounded theory: a methodological pathway for communication research

FRANCISCO LEITE^b

Universidade de São Paulo, Grupo de pesquisa ArC2 – Estudos Antirracistas em Comunicação e Consumos. São Paulo – SP, Brasil.

RESUMO

O objetivo deste trabalho, direcionado por uma pesquisa bibliográfica, é inscrever uma reflexão sobre o processo de teorizar seguindo as diretrizes da metodologia *grounded theory* construtivista. Este artigo busca também apresentar e discutir o tipo de teoria que pode ser produzido com esse caminho metodológico qualitativo, ressaltando, desse modo, o potencial que ele oferece para a edificação de pesquisas em comunicação que, considerando um problema delimitado em uma área específica, busquem gerar explicações teóricas de processos sociais enraizadas nos dados (entrevistas, documentos, materialidades midiáticas etc.). Como implicação prática, por fim, são fornecidos alguns direcionamentos sobre como conduzir investigações com a *grounded theory* ao elucidar a “tríade problemática”, característica da metodologia, a saber: amostragem teórica, método comparativo constante e saturação teórica. **Palavras-Chave:** *Grounded Theory*, metodologia, teorizar, pesquisas em comunicação

ABSTRACT

The objective of this paper, based on bibliographical research, is to inscribe a reflection on the process of theorizing, following the constructivist grounded theory methodology guidelines. It also proposes to present and discuss the type of theory that can be produced with this qualitative methodological path, highlighting its potential for writing communication research that, through structured and progressive analysis procedures, seeks to generate substantive theoretical explanations about a problem delimited in a specific area, based on data (interviews, documents, media materialities, etc.). Finally, as a practical implication, this paper provides some guidelines on conducting research with grounded theory by elucidating the “troublesome trinity” characteristic of the methodology: theoretical sampling, constant comparison method, and theoretical saturation.

Keywords: Grounded Theory, methodology, theorizing, communication research

^a A primeira versão deste trabalho foi apresentada no grupo de trabalho Epistemologias da Comunicação do 30º Encontro Anual da Compós, em 2021. Registro o meu agradecimento às críticas e observações que o trabalho recebeu nesse evento. Agradeço especialmente ao trabalho atento dos editores e pareceristas da **Matrizes**.

^b Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com estágio de doutoramento PDSE/CAPES na Università di Trento e na Università di Bolonha (Itália). Pós-doutorado em Comunicação e Consumos na USP, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). É pesquisador vice-líder do grupo de pesquisa ArC2 - Estudos Antirracistas em Comunicação e Consumos. Autor de “*Publicidade contraintuitiva: inovação no uso de estereótipos na comunicação*” (2014), coorganizador e autor de “*Publicidade Antirracista: reflexões, caminhos e desafios*” (2019), obra finalista do prêmio Jabuti 2020. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1795-9344>. E-mail: leitefco@gmail.com.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p165-192>

V.17 - Nº 1 jan./abr. 2023 São Paulo - Brasil FRANCISCO LEITE p. 165-192

MATRIZES

165



¹ Essa expressão foi traduzida para o português como “teoria fundamentada”; no entanto, também se observam outras variações menos utilizadas, como “teoria fundamentada nos dados”, “teoria embasada”, “teoria emergente” ou “teorização enraizada”. Neste artigo prioriza-se seguir a tendência mundial de utilizar a expressão original em inglês, embora em alguns momentos sua tradução em português possa ser adotada.

² Charmaz elucida que o pragmatismo é “uma tradição filosófica [estadunidense] que percebe a realidade como sendo caracterizada pela indeterminação e pela fluidez, bem como por sua abertura a múltiplas interpretações. O pragmatismo pressupõe que as pessoas são ativas e criativas.

Na filosofia pragmatista, os significados emergem por meio das ações práticas para solucionar problemas e é por meio das ações que as pessoas acabam conhecendo o mundo. Os pragmatistas consideram que os fatos e os valores estejam mais vinculados que separados, e veem a verdade como relativista e provisória” (Charmaz, 2009a, p. 251).

³ Glaser (2008) defende e orienta a possibilidade de a MGT também ser aplicada no viés quantitativo.

DIRECIONADO POR UMA pesquisa bibliográfica, este trabalho tem como objetivo inscrever uma reflexão que oriente sobre o processo de teorizar seguindo as diretrizes da metodologia *grounded theory*¹ (MGT) construtivista (Charmaz, 2009a). O presente artigo também intenta discutir o tipo de teoria que pode ser produzido por meio desse caminho metodológico, ressaltando o potencial que essa metodologia pode oferecer para a edificação de pesquisas em comunicação que, considerando um problema delimitado em uma área específica, busquem gerar explanações teóricas de processos sociais enraizadas nos dados.

Dessa forma, com o saber organizado neste artigo, tem-se a expectativa de inspirar pessoas pesquisadoras do campo a conhecerem mais sobre a metodologia *grounded theory* e considerá-la como alternativa disponível para suas investigações futuras.

Com as suas raízes na sociologia da Escola de Chicago, no interacionismo simbólico e na filosofia pragmatista², a metodologia *grounded theory* (MGT) é um conjunto de procedimentos e técnicas que, operados de modo sistemático em investigações qualitativas³, especialmente, possibilitam a construção de uma *grounded theory* (GT) sobre um específico processo social básico⁴. É relevante ressaltar, desde já, que o termo *grounded theory* nomeia tanto a metodologia quanto o produto resultante da sua aplicabilidade, a teoria.

Kathy Charmaz e Linda L. Belgrave, em reforço a essas orientações, pontuam que “a *grounded theory* é uma metodologia iterativa, comparativa e interativa que começa com dados indutivos”⁵ (Charmaz & Belgrave, 2019, pp. 743-4) e avança para o raciocínio abduutivo (Leite, 2015a, Charmaz, 2006/2014). Na mesma linha, Ylona C. Tie, Melanie Birks e Karen Francis enfatizam que a *grounded theory* é uma metodologia estruturada, porém flexível. Ela “é apropriada quando pouco se sabe sobre um fenômeno”⁶ (Tie et al., 2019, pp. 1-2). Antony Bryant (2021), em concordância com essas visões, complementa-as pontuando que esse desenho metodológico também pode ser adequado para abrir novas portas importantes em áreas de pesquisa já exploradas. Desse modo, como será discutido no avançar deste texto, os resultados de uma investigação em *grounded theory* precisam fornecer

uma *interpretação teórica densa e sistemática* [ênfase adicionada] do que acontece num certo fenômeno. Nesse sentido, um traço peculiar (apesar de ambicioso) da GT é o de ser particularmente apta à exploração, não de fenômenos estáticos, mas dos processos subjacentes a tais fenômenos e de suas dinâmicas, *percebidas em seus respectivos contextos* [ênfase adicionada]. A GT tem por fim fazer emergir os

processos sociais e os processos psicológicos de base que subjazem aos fenômenos indagados (Tarozzi, 2011, p. 22).

John W. Creswell (2007) e Tarozzi (2011), considerando o contexto internacional, em consenso, apontam a etnografia, a *grounded theory* e a fenomenologia como as três principais abordagens metodológicas tradicionalmente utilizadas em investigações qualitativas. Creswell (2007), distintamente, também inscreve nesse quadro a pesquisa narrativa e o estudo de caso. No contexto brasileiro, em diálogo com essas orientações, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003, p. 150), especificamente observando as pesquisas em comunicação, sinaliza o estudo de caso e a pesquisa etnográfica, bem como a pesquisa documental, entre outras, como algumas das abordagens metodológicas qualitativas mais utilizadas. Ainda nesse enquadramento, Luisa Massarani e Mariana Rocha (2018) também reforçam o saliente uso da pesquisa documental e de estudo de caso nas pesquisas de mídia brasileiras.

Considerando esse panorama, mesmo extrapolando os objetivos centrais deste artigo, acredita-se ser oportuno para o seu racional informar e apontar, ainda que brevemente, um contraste comparativo entre algumas características dessas principais abordagens metodológicas qualitativas. Assim, para esse exercício, compartilha-se neste texto a tabela 1, que organiza e pondera alguns contrastes entre a *grounded theory* e as cinco abordagens metodológicas indicadas, de modo reiterado nos trabalhos de Creswell (2007), Tarozzi (2011), Lopes (2003) e Massarani e Rocha (2018), a saber: a etnografia, a fenomenologia, a pesquisa narrativa, o estudo de caso e a pesquisa documental.

As características consideradas na tabela 1 versam sobre: os objetivos da abordagem metodológica e exemplos de questões de pesquisa, o tipo de problema que melhor se enquadra ao *design* metodológico, a unidade de análise, as formas de coleta de dados, as estratégias de análises dos dados e os resultados possíveis. Contudo, é preciso salientar que o racional desse contraste comparativo não será aprofundado nesta oportunidade, tendo em vista os objetivos e o limite de espaço deste trabalho; além disso, de certo modo, essa tarefa já consta registrada de forma competente na literatura, especialmente nos trabalhos clássicos de Creswell (2007), Tarozzi (2011), Wertz e colegas (2011) e Morse e Field (1996). Portanto, a tabela 1, neste texto, deve ser observada como um ponto de referência para, objetivamente, ao longo da leitura, facilitar e exercitar a percepção sobre alguns traços que contornam as distinções, as possibilidades e os limites do fazer pesquisa com a MGT frente as outras metodologias qualitativas consideradas.

⁴ Para Charmaz, “um processo consiste em desdobrar sequências temporais nas quais eventos únicos tornam-se vinculados como parte de um todo maior. Assim, as sequências temporais são ligadas em um processo e conduzem à mudança. Um processo pode ter marcadores identificáveis com inícios e finais claros e referências entre eles ou pode ser muito mais difuso e menos visível, porém ainda assim evidente quando comparações são feitas ao longo do tempo” (Charmaz, 2014, p. 344. No original: “a process consist of unfolding temporal sequences in which single events become linked as part of a larger whole. Thus temporal sequences are linked in a process and lead to change. A process may have identifiable markers with clear beginnings and endings and benchmarks in between or may be much more diffuse and less visible but nonetheless evident when comparisons are made over time”). Ainda segundo essa autora, o que será definido por “básico é sempre uma interpretação” da pessoa pesquisadora.

⁵ No original: “Grounded theory is an iterative, comparative, and interactive method that begins with inductive data”.

⁶ No original: “This methodology is appropriate when little is known about a phenomenon”.

Tabela 1
Características contrastantes entre as cinco principais abordagens metodológicas qualitativas.

Metodologia (<i>Background</i> disciplinares)	Objetivos e exemplos de questões de pesquisa	Tipo de problema que melhor se enquadra ao <i>design</i> metodológico	Unidade de análise	Formas de coleta de dados (uso isolado ou combinado)	Estratégias de análises dos dados	Resultados possíveis
GROUNDENED THEORY Sociologia (Creswell, 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Gerar uma teoria que interprete os processos subjacentes a um fenômeno. (Tarozzi, 2011). - Desenvolver uma <i>grounded theory</i> em dados do campo. (Creswell, 2007). - O que está acontecendo aqui? (Glaser, 1975); Quais processos...? Quais fatores influenciam...? (Tarozzi, 2011). 	<ul style="list-style-type: none"> - Fundamentar uma teoria em dados empíricos relevantes que revelem as opiniões, os sentimentos, as intenções e as ações dos participantes, bem como os contextos e as estruturas de suas vidas. (Charmaz, 2009). 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudar um processo, ação ou interação envolvendo muitos indivíduos (Creswell, 2007) e/ou documentos etc. (Charmaz, 2009). 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas em profundidade, documentos (textos e ou imagens) extraídos ou existentes, observação etc. (Charmaz, 2009; Tarozzi, 2011). 	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar os dados através das codificações da GT. (Creswell, 2007). Por exemplo: codificação focalizada e codificação teórica. (Charmaz, 2009). 	<ul style="list-style-type: none"> - Uma <i>grounded theory</i>, ou seja, uma teoria interpretativa que possa integrar, sintetizar e conceituar os dados empíricos. (Tarozzi, 2011). - Gerar uma teoria ilustrada em uma figura (diagramas e/ou mapas conceituais) (Creswell, 2007). - Teoria, modelos ou estruturas ou esquemas conceituais. (Bryant, 2017).
FENOMENOLOGIA Filosofia, Psicologia e Educação (Creswell, 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Compreender o significado (ou essência) que os sujeitos designam à experiência vivida. (Tarozzi, 2011). - Compreender a essência da experiência. (Creswell, 2007). - Como é...? O que significa ser/trabalhar...? (Tarozzi, 2011). 	<ul style="list-style-type: none"> - Necessidade de descrever a essência de um fenômeno vivido. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudar vários indivíduos que tenham compartilhado a experiência. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas em profundidade. (Morse & Field, 1996). - Entrevistas com indivíduos, documentos, observações e arte. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar dados para enunciados significativos, unidades de significado, descrição textual e estrutural, descrição da "essência", descrição da "essência". (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Descrição reflexiva detalhada da experiência (Morse & Field, 1996). - Descrição da "essência" da experiência. (Creswell, 2007).

Continua...

Continuação

Metodologia (<i>Background</i> disciplinares)	Objetivos e exemplos de questões de pesquisa	Tipo de problema que melhor se enquadra ao <i>design</i> metodológico	Unidade de análise	Formas de coleta de dados (uso isolado ou combinado)	Estratégias de análises dos dados	Resultados possíveis
ETNOGRAFIA Antropologia e Sociologia (Creswell, 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Descrever uma cultura ou um grupo mediante seus mesmos sistemas simbólicos. (Tarozzi, 2011). - Descrever e interpretar um compartilhamento cultural de um grupo. (Creswell, 2007). - Em que modo este grupo ...? Como se transmite a cultura...? (Tarozzi, 2011). 	<ul style="list-style-type: none"> - Descrever e interpretar os padrões compartilhados de cultura de um grupo. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudar um grupo que compartilha a mesma cultura. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Observações, entrevistas, entre outras fontes (Creswell, 2007), e.g., documentos (Morse & Field, 1996). 	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar os dados por meio da descrição do compartilhamento de cultura do grupo; temas sobre o grupo. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - "Descrição densa" das culturas e grupos. (Geertz, 1973). - Descrição de como funciona o compartilhamento de cultura de um grupo. (Creswell, 2007).
PESQUISA NARRATIVA Antropologia, Literatura, História, Psicologia e Sociologia (Creswell, 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar a vida de um indivíduo. (Creswell, 2007). - Explorar histórias sobre determinado tema para encontrar informações para entender determinado fenômeno. (Páva, 2008). - O que está acontecendo...? O que as pessoas estão fazendo? O que isso significa para elas? Como é...? (Elliott, 2005). 	<ul style="list-style-type: none"> - Necessidade de contar histórias de experiências individuais. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudar um ou mais indivíduos. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas em profundidade e documentos (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar dados para histórias, "restaurar" histórias, desenvolver temas, muitas vezes usando uma cronologia. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolvimento de uma narrativa sobre as histórias de vida de um indivíduo. (Creswell, 2007).

Continua...

Continuação

Metodologia (<i>Background</i> disciplinares)	Objetivos e exemplos de questões de pesquisa	Tipo de problema que melhor se enquadra ao <i>design</i> metodológico	Unidade de análise	Formas de coleta de dados (uso isolado ou combinado)	Estratégias de análises dos dados	Resultados possíveis
ESTUDO DE CASO Sociologia, Direito, Ciência Política e Medicina (Creswell, 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver uma descrição e análise aprofundadas de um caso ou múltiplos casos. (Creswell, 2007). - Desenvolver uma análise detalhada de uma pessoa ou grupo, especialmente, como modelo de fenômenos. (Hancock & Algozzine, 2006). - Como...? Por que... (algum fenômeno social funciona)? (Yin, 2018). 	<ul style="list-style-type: none"> - Fornecer uma compreensão aprofundada de um caso ou casos. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Estudar um evento, um programa, uma atividade, um ou mais indivíduos. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas, observações, documentos, artefatos etc. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar dados através da descrição do caso e temas do caso, bem como temas <i>cross-case</i>. (Creswell, 2007). 	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolvimento de uma análise detalhada de um ou mais casos. (Creswell, 2007).
PESQUISA DOCUMENTAL Sociologia, História etc. (McCulloch 2004; Mogalakwe, 2009).	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar e analisar documentos que contém informações sobre o fenômeno que se deseja estudar (Bailey 1994) e elucidar. (Cellard, 2008). - Uma pesquisa é documental quando essa for a abordagem qualitativa prioritária da investigação, mas a análise de documentos pode também ser adotada como estratégia complementar a outras metodologias. (Flick, 2004, 2009). - Qual é o critério...? Como é usado...? (Mogalakwe, 2009). 	<ul style="list-style-type: none"> - Necessidade de apreensão, compreensão e análise de documentos dos mais variados tipos. (Sá-Silva et al., 2009). 	<ul style="list-style-type: none"> - Analisar, organizar e categorizar documentos públicos, privados ou pessoais. (Mogalakwe, 2009). 	<ul style="list-style-type: none"> - Documentos escritos e não escritos. (Figueiredo, 2007). - Documentos escritos e iconográficos. (Lakatos & Marconi, 2003). 	<ul style="list-style-type: none"> - 1) Análise preliminar dos doc.: contexto sócio-histórico, autor/es, autenticidade e confiabilidade, natureza (midiática, jurídica etc.). - 2) Análise dos dados internos do documento. (Cellard, 2008). 	<ul style="list-style-type: none"> - Uma interpretação coerente, tendo em conta a temática ou o questionamento inicial. (Sá-Silva et al., 2009). - Descrições analíticas úteis; um correto entendimento da forma como as pessoas compreendem ou compreenderam as situações de interesse; a construção de um modelo sistêmico de uma área da vida social etc. (Platt, 1981).

Fonte: Adaptado e ampliado a partir de Creswell (2007), Tarozzi (2011) e Morse & Field (1996).

Retomando as reflexões centrais deste trabalho, é preciso demarcar que a MGT é pouco difundida e utilizada nas pesquisas do campo da comunicação no Brasil (Bittencourt, 2017). Nesse contexto, como exceção, são observados alguns raros e pontuais trabalhos, por exemplo, os produzidos por Nilda Jacks (2000), Suely Frago, Raquel Recuero e Adriana Amaral (2011), Francisco Leite (2015a) e Maíra Bittencourt (2017), que informam e orientam o campo sobre as oportunidades da articulação entre a metodologia *grounded theory* e os estudos comunicacionais.

Jacks (2000), por exemplo, apresenta uma breve discussão articulando a *grounded theory* (Strauss & Corbin, 1990) e a técnica história de famílias visando “colaborar com o debate sobre pesquisa qualitativa, principal plataforma para os estudos de recepção” (Jacks, 2000, p. 10). Frago e colegas (2011), no livro *Métodos de pesquisa para internet*, oferecem o capítulo “Teoria Fundamentada”, no qual apresentam e discutem a metodologia *grounded theory* enquanto perspectiva de pesquisa para o ciberespaço. Nesse texto, as autoras também apresentam um pequeno estudo de caso sobre o Twitter, para ilustrar o racional discutido sobre a metodologia. Por sua vez, Leite (2015a) inscreve uma reflexão crítica sobre as sensibilidades do raciocínio e alguns procedimentos específicos para a condução de investigações com a *grounded theory* construtivista (Charmaz, 2009a). Já o trabalho de Bittencourt (2017), em diálogo com o texto de Frago, e colegas (2011), orienta sobre como fazer uso dos procedimentos e técnicas da referida metodologia em pesquisas com foco nas mídias sociais.

Desse modo, visando complementar e contribuir com os esforços desses trabalhos, este artigo, focando atender aos seus objetivos, já pontuados, organiza a construção do seu racional tendo como direcionamentos explanar sobre as seguintes questões: Que tipo de teoria essa metodologia possibilita desenvolver? Quais procedimentos e técnicas devem ser atendidos e operados para que uma pesquisa seja reconhecida como *grounded theory* construtivista? Quais desafios e problemáticas implicam o proceder dessa metodologia? Como a *grounded theory* vem sendo e pode ser aplicada em pesquisas comunicacionais?

Posto isso, para situar e avançar com a leitura deste artigo, é pertinente resgatar, estrategicamente, alguns pontos sobre as perspectivas histórica, filosófica e epistemológica da origem e do desenvolvimento da *grounded theory*. Esse horizonte vem sendo estabelecido há mais de cinquenta anos, tendo como lideranças os sociólogos estadunidenses Barney G. Glaser (1930-2022) e Anselm L. Strauss (1916-1996), fundadores da metodologia.

DESDOBRAMENTOS: AS TRÊS VERSÕES DA *GROUNDING THEORY*

Nos idos de 1960, Glaser e Strauss gradativamente apresentaram a MGT ao campo científico e à sociedade por meio de publicações-chave que denotavam os

contornos de seus preceitos, procedimentos e técnicas metodológicas. Ao longo desse período, eles publicaram o livro *Awareness of Dying* (Glaser & Strauss, 1965), com os resultados de uma pesquisa seminal que realizaram seguindo as bases da metodologia. Posteriormente, segundo Bryant (2017), eles publicaram o clássico livro *The Discovery of Grounded Theory: strategies for qualitative research* (1967), que orientava diretamente sobre os detalhes e potencial da metodologia para a construção de teorias. Glaser e Strauss complementaram esses dois trabalhos com a publicação de outro estudo relacionado, *Time for Dying* (1968). Essa trilogia é reconhecida pela literatura como a reunião dos principais textos fundantes da metodologia em tela.

A edificação dessa metodologia procurava combater a forte linha positivista predominante nas pesquisas científicas nos idos de 1960. Nesse período, se observava o enfraquecimento e perda de espaço das pesquisas qualitativas, especialmente na sociologia, frente aos sofisticados métodos quantitativos pautados pelo positivismo, “paradigma dominante de investigação de uso geral nas ciências naturais” (Charmaz, 2009a, p.18). Com a elaboração da *grounded theory*, Glaser e Strauss procuravam enfrentar duas críticas existentes: a primeira é a de que pesquisas qualitativas não eram adequadas à geração de teorias e a segunda de que os métodos utilizados não tinham credibilidade científica. (Leite, 2018, p. 137).

Nesse decorrer, Charmaz (2006/2014) relembra que Glaser e Strauss proclamaram uma mensagem revolucionária, com a sua proposta metodológica, ao oferecer ao campo científico um caminho de análise qualitativa sistemática e rigorosa, com lógica própria e capaz de produzir teorias sublinhadas “com a íntima ligação entre pesquisa teórica e pesquisa empírica e [inscritas] no estreito espaço que une teoria e realidade empírica” (Tarozzi, 2011, p. 20). Os fundadores da GTM também tinham como objetivo “movimentar a investigação qualitativa dos estudos descritivos para o âmbito dos marcos teóricos explicativos”⁷ (Charmaz, 2006/2014, p. 8).

Nessa direção, eles (Glaser & Strauss, 1967; Glaser, 1978; Strauss, 1987) organizaram e disponibilizaram uma “constelação de métodos”⁸ (Charmaz, 2006/2014, p. 14) para o estabelecimento da prática teórica guiada pela *grounded theory*. Essa atividade de teorizar, conforme Charmaz (2009a, p. 19), implica que as pessoas pesquisadoras trabalhem com foco: no envolvimento simultâneo na coleta e na análise dos dados (desde o início ao fim do processo investigativo); na construção de códigos e categorias analíticas a partir dos dados; na utilização do método comparativo constante; no avanço do desenvolvimento da teoria em cada passo da coleta e análise dos dados; na redação de memorandos para elaborar categorias, especificar as suas propriedades, determinar relações entre as categorias e identificar lacunas; a amostragem dirigida à construção da teoria [a amostragem teórica]; e a realização

⁷ No original: “Glaser and Strauss aimed to move qualitative inquiry beyond descriptive studies into the realm of explanatory theoretical frameworks”.

⁸ No original: “constellation of methods”.

da revisão bibliográfica após o desenvolvimento de uma análise independente. Esses pontos serão retomados e explorados com mais atenção *a posteriori*.

Entretanto, esse último ponto indicado por Charmaz foi considerado como um dos mais polêmicos na aplicação da metodologia. Na visão inicial dos seus fundadores, especialmente na de Glaser, o objetivo da postergação da revisão bibliográfica seria para evitar que as pessoas pesquisadoras “percebessem o mundo pela lente de ideias existentes” (Charmaz, 2009a, p. 19). No entanto, após a publicação de 1967, Strauss manifestou em seus trabalhos seguintes que não existia consenso com Glaser em relação a essa e outras questões da metodologia. Atualmente, essa orientação é vista como um equívoco de interpretação das discussões iniciais contidas na obra *The Discovery of Grounded Theory*. Roy Suddaby (2006) discute essa questão – e suas variantes – como um mito baseado em falsas premissas. Ele defende que a MGT não deve ser desculpa para ignorar a literatura e o conhecimento prévio que uma pessoa pesquisadora tem sobre o tema de sua investigação.

No avançar do tempo, em meados da década de 1990, Glaser e Strauss afastaram-se e passaram, portanto, a desenvolver e a considerar distintas abordagens para a metodologia que criaram. A ruptura deles, de modo notório, ocorreu após a publicação, de Anselm Strauss e Juliet M. Corbin (ex-aluna de Strauss), do livro *Basics of qualitative research: Grounded theory procedures and techniques* (1990). No entanto, de acordo com Charmaz (2006/2014), bem antes dessa publicação, muitos discentes de doutorado que estudaram com os dois já sentiam divergências entre os pensamentos deles para a condução dos processos de pesquisa com a *grounded theory*.

Essas divergências, provavelmente, se originaram nos distintos caminhos biográficos e de formação de ambos os fundadores da metodologia. Essas dissimilaridades no início foram fundamentais para a originalidade do desenvolvimento da metodologia, porém se mostraram problemáticas ao longo dos processos de amadurecimento conceitual da proposta metodológica. Glaser formou-se tendo o positivismo da Universidade de Columbia como base, e Strauss vem da tradição pragmatista e da pesquisa de campo da Escola de Chicago. Glaser foi aluno de Paul Lazarsfeld, reconhecido como inovador nas investigações quantitativas, e de Robert K. Merton, que propôs a construção de teorias úteis de médio alcance. A formação quantitativa rigorosa de Glaser atravessa as bases da *grounded theory*. Charmaz destaca que as contribuições desse autor para a metodologia objetivaram

codificar os métodos da pesquisa qualitativa, da mesma forma que Lazarsfeld havia codificado a pesquisa quantitativa . . . Codificar os métodos da pesquisa qualitativa acarretava especificar estratégias explícitas para a condução da pesquisa e, portanto, desmitificar o processo de pesquisa. Glaser defendeu também a elaboração de teorias úteis “de médio alcance”. (Charmaz, 2009a, p. 20).

Já Strauss teve o seu capital intelectual moldado pelas bases interacionista e pragmatista da Escola de Chicago, tendo suas ideias “inspiradas por homens como Park (1967), Thomas (1966), Dewey (1922), Mead (1934), Hughes (1971) e Blumer (1969)” (Strauss & Corbin, 2008, p. 22). Desse modo, Strauss inscreveu contribuições à *grounded theory* ao trazer “noções da agência humana, processos emergentes, significados subjetivos e sociais, práticas de resolução de problemas e estudos abertos da ação”⁹ (Charmaz, 2006/2014, p. 9).

⁹ No original: “notions of human agency, emergent processes, social and subjective meanings, problem-solving practices, and the open-ended study of action”.

Com a separação de Glaser e Strauss, duas escolas distintas da metodologia *grounded theory* foram desdobradas. Glaser continuou vinculado à clássica e seminal versão da *grounded theory* (Glaser & Strauss, 1967; Glaser, 1978, 2002a), a qual ele ratifica como uma metodologia de descoberta, que trata as categorias como emergentes dos dados coletados. Charmaz pontua que Glaser acredita em

um empirismo direto e, muitas vezes, estreito. [Ele] desenvolveu uma abordagem indicadora de conceito, considerou os conceitos como variáveis e enfatizou a análise de um processo social básico. Strauss (1987), separadamente, e em conjunto com sua coautora nos anos 1990, Juliet M. Corbin, . . . avançou ainda mais e moveu a metodologia em direção a ser reconhecida como método de verificação¹⁰ (Charmaz, 2006/2014, p. 11).

¹⁰ No original: “direct and, often, narrow empiricism, developed a concept-indicator approach, considered concepts to be variables, and emphasized analyzing a basic social process. Strauss (1987), separately, and together with his co-author in the 1990s, Juliet M. Corbin . . . further moved the method toward seeing grounded theory as a method of verification”.

Glaser (1992), criticamente, afirma que esses procedimentos propostos por Strauss e Corbin para a *grounded theory* forçariam “os dados e as análises dentro de categorias pré-concebidas, ignoraria[m] a emersão e resultaria[m] em uma ‘descrição conceitual completa’, não em uma *grounded theory*”¹¹ (Charmaz, 2006/2014, p. 11). Glaser, na época, inclusive solicitou a retratação pública das abordagens do livro de Strauss e Corbin, tendo em vista os equívocos que ele apresentaria.

¹¹ No original: “data and analysis into preconceived categories, ignore emergence, and result in ‘full conceptual description,’ not grounded theory”.

Entretanto, nesse contexto, Charmaz pontua que “apesar das muitas objeções de Glaser à versão de Strauss e Corbin, o livro serve como um enunciado vigoroso da metodologia e tem instruído estudantes de graduação em todo o mundo” (Charmaz, 2009a, p. 23). Todavia, Charmaz e colegas, em oportunidade recente, afirmaram que a versão de Strauss e Corbin “minimizou a *grounded theory* como um método emergente de descoberta e . . . a reformulou como um procedimento metodológico de fórmulas”¹² (Charmaz et al., 2018, p. 724).

¹² No original: “minimized grounded theory as an emergent method of discovery and instead recast it as a formulaic procedure”.

Com seus distintos postulados, Glaser e Strauss formaram e inspiraram uma nova geração de pessoas pesquisadoras interessadas no desenvolvimento de investigações utilizando a MGT. Entre esses investigadores se destacou Kathy Charmaz (1939-2020), ex-aluna de Glaser e ex-orientanda de doutorado de Strauss.

Ao revisar, alinhar e atualizar as abordagens da metodologia de seus mestres, Charmaz edificou sua proposta para a *grounded theory* com pressupostos e abordagens, segundo ela, direcionados ao século XXI. Com forte alinhamento aos postulados da

Escola de Chicago, para a sua versão ela defende “um embasamento nos fundamentos pragmatistas para a [metodologia] e o desenvolvimento de análises interpretativas que reconheçam essas construções”. (Charmaz, 2009a, p. 25). Charmaz denomina sua abordagem como *grounded theory* construtivista¹³ e a compreende como

uma versão contemporânea da *grounded theory* que adota estratégias metodológicas tais como codificação, redação de memorandos e amostragem teórica da declaração original dos métodos, mas movimenta seus fundamentos epistemológicos e leva em conta os desenvolvimentos metodológicos na investigação qualitativa ocorrida nos últimos cinquenta anos¹⁴ (Charmaz, 2006/2014, p. 342).

Nesse contexto, segundo John W. Creswell (2005), no contemporâneo, há três principais escolas da metodologia¹⁵: a *grounded theory* emergente (Glaser, 1992; Glaser & Strauss, 1967); a *grounded theory* sistemática (Strauss & Corbin, 1990; 1998; Corbin & Strauss, 2008) e a *grounded theory* construtivista (Charmaz, 2009a, 2006/2014). Já Tarozzi (2011) as classifica como: *grounded theory* clássica (Glaser); *grounded theory full conceptual description* (Strauss e Corbin); e *grounded theory* construtivista (Charmaz). Tarozzi também tenta organizar uma síntese (ver tabela 2) das principais características de cada uma dessas abordagens. Ele compara alguns pontos-chave que sinalizam a estrutura e prática teórica da metodologia, considerando as três linhas, como: pergunta de pesquisa; tipos de dados; categoria principal; e tipos de codificação.

Com o enquadramento dessas três versões, José Luís Guedes dos Santos e colegas (2018) alertam que “uma das principais diferenças entre elas é o sistema de análise de dados [especialmente na etapa de codificação], que apresenta particularidades conforme cada perspectiva metodológica” (Santos et al., 2018, p. 2). Essas dissimilaridades são brevemente introduzidas por Tarozzi (2011), na tabela 2¹⁶.

¹³ Glaser inscreve também fortes críticas à proposta de Charmaz para a *grounded theory*. Por exemplo, ele pontua ser um equívoco denominar a *grounded theory* como construtivista, pois “os dados construtivistas, se é que existem, são uma parte muito, muito pequena dos dados que a metodologia usa” (Glaser, 2002b). Algumas dessas críticas são enfrentadas por Charmaz em publicações posteriores, nas quais a autora ratifica e demonstra o potencial de sua perspectiva. (ver Charmaz, 2009a, 2006/2014 etc.).

¹⁴ No original: “A contemporary version of *grounded theory* that adopts methodological strategies such as coding, memo-writing, and theoretical sampling of the original statement of the method but shifts its epistemological foundations and takes into account methodological developments in qualitative inquiry occurring over the past fifty years”.

¹⁵ Olhares críticos sobre as três escolas, seus procedimentos e técnicas e alguns dos esforços que têm sido desempenhados por diversas pessoas pesquisadoras para o desenvolvimento da metodologia podem ser encontrados em Bryant e Charmaz (2007; 2019); bem como em Morse et al. (2009).

¹⁶ Comparações mais atenciosas entre as escolas são encontradas em: Allen (2010), Santos et al. (2018), entre outros.

Tabela 2
 Confronto entre as principais escolas de *grounded theory*

	GT clássica	GT full conceptual description	GT construtivista
	Glaser	Strauss e Corbin	Charmaz
Pergunta de pesquisa	Não é uma afirmação que identifica o problema a ser estudado. É impossível defini-la antes de ir a campo (que se inicia de modo aberto a partir de uma área de investigação).	É uma afirmação que identifica claramente o problema a ser estudado. Consente em restringir e gerenciar a área de investigação.	[Pode haver], mas os conceitos sensibilizantes (Blumer), interesses pessoais e disciplinares [são também indicados para iniciar] a pesquisa.

Continua...

Continuação

	GT clássica	GT <i>full conceptual description</i>	GT construtivista
Tipos de dados	“ <i>All is data</i> ”	Indiferente, sobretudo observações.	Entrevistas semiestruturadas e análise textual. Co-construção de dados.
Core category	Emerge quase magicamente e é intuída improvisadamente no início ou no fim da pesquisa.	Fazê-la emergir requer fortes manipulações de dados. Não existe uma única <i>core category</i> .	Existe uma <i>core category</i> prevalente.
Tipos de codificação	Substantiva teórica.	Aberta, axial, seletiva.	Inicial, focalizada, axial ¹⁷ , teórica.

Fonte: Adaptado de Tarozzi (2011, p. 56).

¹⁷ Apesar de Tarozzi (2011) indicar a codificação axial (proposta por Strauss e Corbin) entre os tipos de codificação da vertente de Charmaz, esta autora relativiza a sua aplicação na pesquisa, indicando-a como opcional. Segundo ela, os investigadores que “preferem trabalhar com uma estrutura pré-fixada acolherão bem a ideia de ter um esquema de organização. Aqueles que preferem diretrizes simples, e conseguem tolerar bem a ambiguidade, não precisam realizar a codificação axial. Esses podem seguir as indicações que definem com base em seus dados empíricos As categorias, as subcategorias e as conexões subsequentes refletem o modo como compreendi os dados” (Charmaz, 2009a, p. 92).

¹⁸ Bryant alerta que “o uso do prefixo ‘pós’ indica movimento ‘além’”. De modo crítico, ele ainda observa esse termo como “enganoso ou inútil: o pós-positivismo parece ser aplicado a posições que ainda são positivistas; portanto, na melhor das hipóteses, o termo deve ser neopositivismo – neo significa ‘novo’, em oposição a ‘pós’, que implica algum tipo de distanciamento” (Bryant, 2017, p. 58). No original: “misleading or unhelpful: Post-positivism seems to be applied to positions that are still positivist, so at best the term should be neopositivism—neo meaning ‘new’, as opposed to ‘post’ which implies some sort of distancing”.

¹⁹ No original: “adopts a contrasting relativist approach that shifts the method’s ontological and epistemological grounds (Charmaz, 2009) to the pragmatist tradition of Anselm Strauss”.

Charmaz também tenta demarcar as diferenças das três linhas da metodologia, porém ela as classifica como *grounded theory* objetivista (Glaser), *grounded theory* pós-positivista¹⁸, (Strauss e Corbin) e *grounded theory* construtivista (Charmaz). Ela é enfática ao esclarecer que a sua versão para a metodologia adota as estratégias da *grounded theory* clássica de Glaser e Strauss (1967), porém não se conecta com a epistemologia da versão original.

Charmaz e colegas pontuam ainda que a versão construtivista “adota uma abordagem relativista contrastante que muda as bases ontológicas e epistemológicas do método (Charmaz, 2009b) para a tradição pragmatista de Anselm Strauss”¹⁹ (Charmaz et al., 2018, p. 730).

Enraizada no pragmatismo e na epistemologia relativista, a *grounded theory* construtivista pressupõe que nem dados nem teorias são descobertos, mas sim construídos pelos pesquisadores como resultado de suas interações com seus participantes e análises emergentes Para os construtivistas, a *grounded theory* é uma metodologia fundamentalmente interativa.²⁰ (Charmaz et al., 2018, p. 730)

Já a versão clássica da metodologia, ou a *grounded theory* objetivista, segundo Charmaz, surge com forte influência do “positivismo e assume a descoberta dos dados em um mundo externo por um especialista neutro, mas observador, cujas conceituações decorrem dos dados. Os dados são fatos separados do observador e, nessa visão, devem ser observados sem preconceções”²¹ (Charmaz, 2009b, p. 138). Assim, a “*grounded theory* objetivista é uma forma de pesquisa qualitativa positivista e, desse modo, ela inscreve muito da lógica da tradição positivista e dos seus centrais princípios em relação ao empirismo, generalização, universalidade, abstração e parcimônia”²² (Charmaz, 2006/2014, p. 344).

No viés pós-positivista, a literatura registra que Strauss e Corbin (1998) também compartilhavam alguns preceitos objetivistas sobre os dados em linha com Glaser, mesmo considerando algumas expressões pragmatistas. Ainda nesta linha, recentemente, Charmaz ratificou que

Os *grounded theorists* pós-positivistas também tratam os dados como objetivos, mas atendem à sua precisão e modo de coleta. Os *grounded theorists* construtivistas veem os dados como conjuntamente construídos entre pesquisadores e participantes da pesquisa e localizam esses dados em suas condições sociais, históricas e situacionais de produção.²³ (Charmaz & Belgrave, 2019, p. 744).

É pertinente esclarecer que:

os primeiros livros de Strauss e Corbin (1990, 1998)²⁴ não estabeleciam ligações explícitas com o pragmatismo. No entanto, após a morte de Strauss, em 1996, Juliet M. Corbin (Corbin & Strauss, 2008, 2015) revisou essa abordagem da *grounded theory* de maneira mais consistente com a tradição pragmatista.²⁵ (Charmaz & Belgrave, 2019, p. 743)

Entretanto, é a abordagem construtivista que explicitamente assume o pragmatismo.

Postas, brevemente, essas orientações que articulam, especialmente, as abordagens históricas, filosóficas e epistemológicas da MGT, para avançar com as reflexões deste trabalho cabe neste ponto refletir sobre o tipo de teoria que as investigações que adotam a metodologia *grounded theory* podem alcançar.

QUAL TIPO DE TEORIA A *GROUNDING THEORY* POSSIBILITA GERAR?

Glaser e Strauss, no clássico *The Discovery of Grounded Theory*, de 1967, especialmente no capítulo IV, já esclareciam sobre a existência de duas tipologias básicas de teorias que poderiam ser geradas a partir dos procedimentos e técnicas da *grounded theory*: a teoria substantiva e a teoria formal²⁶. A possibilidade de gerar esses dois tipos de teorias é consenso nas três versões da metodologia.

A teoria substantiva e a teoria formal, segundo Glaser e Strauss (1967), devem ser identificadas como teorias de “médio alcance”, conforme os postulados de Robert K. Merton (1957). Para Charmaz, as teorias de médio alcance consistem “em representações abstratas de fenômenos sociais específicos, fundamentadas em dados. Essas teorias . . . contrastam com as teorias ‘grand’ da sociologia”²⁷ (Charmaz, 2006/2014, p. 9). Bryant reforça que “as afirmações teóricas que se desenvolvem a partir do uso da MGT não reivindicam o *status* de teorias gerais

²⁰ No original: “Rooted in pragmatism and relativist epistemology, constructivist grounded theory assumes that neither data nor theories are discovered but instead are constructed by researchers as a result of their interactions with their participants and emerging analyses For constructivists, grounded theory is a fundamentally interactive method”.

²¹ No original: “positivism and thus assume discovery of data in an external world by a neutral, but expert observer whose conceptualizations arises from view the data. Data are separate facts from the observer and, in the objectivist view, should be observed without preconception”.

²² No original: “Objectivist grounded theory is a form of positivist qualitative research and thus subscribes to much of the logic of the positivist tradition and to its central tenets concerning empiricism, generalizability, universality, abstraction, and parsimony”.

²³ No original: “Post-positivist grounded theorists also treat data as objective but attend to its accuracy and mode of collection. Constructivist grounded theorists view data as co-constructed between researchers and research participants and locate these data within their social, historical, and situational conditions of production”.

²⁴ Tradução em português: Strauss e Corbin (2008).

²⁵ No original: “Strauss and Corbin’s (1990, 1998) early books did not draw explicit links to pragmatism. However, after Strauss’s death, Corbin (Corbin & Strauss, 2008, 2015) has revised her approach to grounded theory in ways more consistent with the pragmatist tradition”.

²⁶ Bryant alerta que “a metodologia grounded theory deve, obviamente, levar ao desenvolvimento de teorias fundamentadas em dados, embora essas também possam ser denominadas modelos ou estruturas ou esquemas conceituais. Às vezes, esse aspecto da MGT é esquecido ou obscurecido pelos próprios pesquisadores ao relatar as suas descobertas” (Bryant, 2017, p. 99). No original: “The grounded theory method should, obviously, lead to the development of grounded theories, although these may also be termed models or frameworks or conceptual schemas. This aspect of GTM is sometimes forgotten or obscured by researchers themselves when reporting their findings”.

²⁷ No original: “abstract renderings of specific social phenomena that were grounded

²⁸ No original: “the theoretical statements that develop from use of GTM do not claim the status of grand or overarching theories, but rather are initially offered as substantive ones...”

²⁹ No campo dos estudos comunicacionais áreas substantivas poderiam ser, por exemplo: a comunicação publicitária (ou outra área que integra a comunicação como jornalismo, relações públicas etc.); as experiências de recepção publicitária (ou de outra específica materialidade midiática), entre outras.

ou arquiteorias, mas são inicialmente oferecidas como substantivas”²⁸ (Bryant, 2017, p. 97) ou formais, como indicam Glaser e Strauss (1967).

Dessa forma, as teorias formais são abrangentes, mas não gerais, enquanto as teorias substantivas referem-se à compreensão e explanação de situações cotidianas. Glaser e Strauss ainda esclarecem:

Uma vez que a teoria substantiva se baseia em pesquisas de uma área substantiva específica (trabalho, delinquência juvenil, educação médica, saúde mental)²⁹, pode-se considerar que ela se aplica apenas a essa área específica. Uma teoria [substantiva] em um nível conceitual, no entanto, pode ter implicações e relevâncias gerais importantes e tornar-se quase automaticamente um trampolim para o desenvolvimento de uma *grounded theory* formal . . . A teoria substantiva é um elo estratégico na formulação e geração da *grounded theory* formal³⁰ (Glaser & Strauss, 1967, p. 79).

Charmaz (2006/2014) também esclarece que as teorias formais podem ser compreendidas como “uma renderização teórica de uma questão ou processo genérico que abrange várias áreas substantivas [específicas]”³¹ (Charmaz, 2006/2014, p. 343). Já as teorias substantivas podem ser compreendidas como “uma interpretação teórica ou explanação de um problema delimitado em uma área particular, tais como as relações familiares, as organizações formais ou a educação [ou a comunicação]”³² (Charmaz, 2006/2014, p. 344).

Em complemento, Charmaz também apresenta reflexões sobre a distinção entre teoria positivista e teoria interpretativa. Segundo ela, as teorias positivistas são aquelas que buscam “as causas, favorece[m] as explicações deterministas e enfatiza[m] a generalidade e a universalidade” (Charmaz, 2009a, p. 172). Já as teorias interpretativas exigem “uma compreensão imaginativa do fenômeno estudado. Esse tipo de teoria pressupõe: realidades múltiplas e emergentes; indeterminação; fatos e valores quando associados; a verdade como algo provisório; e a vida social como processo” (Charmaz, 2009a, p. 173).

Com efeito, Charmaz (2009a) ainda pontua que pesquisas em *grounded theory* podem ser desenvolvidas com inclinações para a produção de ambos os tipos de teorias, porém isso dependerá da linha da metodologia adotada pelas pessoas pesquisadoras para o desenvolvimento de suas investigações. Por exemplo, segundo essa autora, a forma como Glaser maneja a teoria expressa forte associação positivista. Na versão de Strauss e Corbin há também alguns ângulos positivistas, porém eles reconhecem as perspectivas interpretativistas. Já na versão construtivista, a perspectiva teórica interpretativa é basilar e explícita.

Glaser e Strauss (1967) esclarecem também que são as pessoas pesquisadoras que devem definir o tipo de teoria (substantiva ou formal) que será gerada

com o uso da metodologia *grounded theory*. No entanto, eles apontam que as pessoas pesquisadoras “inquestionavelmente tendem a evitar a formulação da *grounded theory* formal; elas principalmente permanecem no nível substantivo”³³ (Glaser & Strauss, 1967, p. 92). Entre as justificativas para essa tendência, eles apontam os desafios e as dificuldades inerentemente maiores em trabalhar com abstrações de alto nível e o sentimento de baixa confiança de trabalhar com áreas mais amplas de pesquisa e suas implicações.

Ofertado esse contexto sobre os tipos de teorias que podem ser descobertos ou construídos com a *grounded theory*, considerando os postulados das suas três versões, a seguir, os esforços serão direcionados para refletir sobre como essa metodologia, especialmente na linha construtivista, vem sendo e pode ser aplicada em pesquisas comunicacionais. Por fim, algumas orientações são inscritas sobre como proceder para edificar teorias usando a metodologia *grounded theory* construtivista.

GROUNDING THEORY EM PESQUISAS COMUNICACIONAIS

No Brasil, os estudos de Leite (2015b, 2018) e Leite e Batista (2018) são exemplos de pesquisas, no campo da Comunicação, que aplicaram a metodologia *grounded theory* construtivista. Leite (2015b, 2018), em sua *grounded theory*, inscreveu uma contribuição teórica direcionada à compreensão das experiências de consumo midiático de mulheres brasileiras (brancas e negras) quando interagem com anúncios contraintuitivos³⁴ que midiaticizam a imagem de mulheres negras como protagonistas. A pesquisa teoriza como esses anúncios afetam ou não as percepções e experiências dessas mulheres com o racismo cotidiano. Já Leite e Batista (2018) apresentaram uma interpretação teórica, construída com o apoio de agentes parentais, acerca das primeiras experiências de crianças negras brasileiras com o racismo, tentando compreender também, nesse contexto, como as materialidades midiáticas (anúncios e telenovelas) com expressões contraintuitivas afetariam ou não essas experiências nas dinâmicas do cotidiano das famílias.

Nesse ponto, é oportuno registrar que a definição pela linha construtivista da metodologia explorada neste texto deve-se, primeiramente, pela especialização do autor deste artigo na operação dessa versão, tendo em vista suas experiências e os treinamentos realizados durante seus estudos de doutoramento com pesquisadores que são referências no desenvolvimento da metodologia, como Kathy Charmaz e Massimiliano Tarozzi³⁵.

A escolha de explorar com mais atenção o proceder da *grounded theory* construtivista também se justifica pela forte associação que a versão de Charmaz tem com o pragmatismo e, de modo especial, com o interacionismo simbólico, que, além de fundamentar as bases dessa versão, pode servir como referencial

³⁰ No original: “Since substantive theory is grounded in research on one particular substantive area (work, juvenile delinquency, medical education, mental health), it might be taken to apply only to that specific area. A theory at such a conceptual level, how ever may have important general implications and relevance, and become almost automatically a springboard or stepping stone to the development of a grounded formal theory. . . . Substantive theory is a strategic link in the formulation and generation of grounded formal theory”.

³¹ No original: “A theoretical rendering of a generic issue or process that cuts across several substantive areas of study”.

³² No original: “A theoretical interpretation or explanation of a delimited problem in a particular area, such as family relationships, formal organizations, or education”.

³³ No original: “unquestionably tend to avoid the formulation of grounded formal theory; they stay principally at the substantive level”.

³⁴ Anúncios contraintuitivos (Leite, 2014, 2018, etc.) podem ser considerados como uma proposta do campo profissional publicitário que, estrategicamente, faz uso em suas narrativas de “outros/novos” conteúdos acerca de estereótipos dirigidos aos grupos minorizados socialmente, com o objetivo principal de inovar e promover suas tentativas de apelo para o consumo mercadológico, violando expectativas intuitivas dos receptores acerca dos discursos tradicionalmente veiculados pela publicidade.

³⁵ Tarozzi, inclusive, foi o supervisor de doutorado sanduíche (PDSE/CAPES) de Kathy Charmaz, em 2014, na Itália, na Universidade de Bolonha e na Universidade de Trento.

teórico para direcionar as perspectivas da teoria a ser construída com a aplicabilidade da metodologia.

Como tópico a ser melhor articulado e explorado em trabalhos futuros, nota-se que o arcabouço teórico do interacionismo simbólico também integra o conjunto das teorias da comunicação (França & Simões, 2016), o que pode sinalizar, talvez, um ponto de conexão profícuo para instigar o interesse de pessoas pesquisadoras a conhecerem mais sobre a metodologia em foco, bem como favorecer o engajamento destas na construção de diálogos e estudos comunicacionais utilizando os procedimentos e técnicas da MGT para a produção de conhecimento.

Nesse aspecto, pensando o uso das teorias da comunicação como referencial teórico para o desenvolvimento de pesquisas em *grounded theory*, por exemplo, é profícuo resgatar a ideia de “pacote teoria/métodos”³⁶, proposta por Adele E. Clarke (2005, p. 2). Essa autora inscreve essa noção para apontar o forte potencial da conexão entre *grounded theory* construtivista, como metodologia, e o interacionismo simbólico, como perspectiva teórica, para o desenvolvimento de investigações em *grounded theory*. Essa articulação, segundo Clarke, ofertaria às pessoas pesquisadoras um aparato vigoroso e adequado de ferramentas metodológicas e teóricas para o processo de construção da pesquisa. Essa ideia é ratificada e promovida por Charmaz (2014).

Nessa articulação, algumas teorias da comunicação, especialmente – e não exclusivamente – os estudos da mediação³⁷, na linha socioconstrutivista (Hepp, 2014; Krotz, 2001; Braga, 2012, 2015), poderiam se acomodar a essa proposta de Adele Clarke. Essa vertente teórica convenientemente se enquadraria nesse “pacote teoria/métodos”, pois dialoga com o interacionismo simbólico e com a sociologia do conhecimento. Ela também considera as “práticas de comunicação cotidianas . . . e enfoca a construção comunicativa em transformação da cultura e da sociedade” (Hepp, 2014, p. 47)³⁸.

Por exemplo, essa articulação teórica e metodológica poderia ser observada como um caminho potente para, sistematicamente, se investigar e teorizar as dimensões e os significados acerca das “interações comunicativas” (processo de interação direta entre os indivíduos) e das “interações mediadas”, essas que são observadas como uma rede interpretativa e cooperativa, de afetações mútuas (França, 2007, p. 9). Essa rede interpretativa e cooperativa se formaria na sociedade integrando, entre outros objetos: o mercado, os profissionais de comunicação e as pessoas receptoras das materialidades midiáticas.

Nessa proposição, poderia ser observado ainda um esforço para reafirmar a potente contribuição que os estudos do interacionismo simbólico podem oferecer às pesquisas em comunicação, como lentes teóricas, bem como incentivar a ampliação do uso desse referencial teórico nas pesquisas do campo da comunicação. Desse modo,

³⁶ No original: “Theory-Methods Package”.

³⁷ O debate sobre mediação está em curso atualmente. No entanto, um direcionamento conceitual ofertado por José Luiz Braga pode apoiar a compreensão do termo. Ele orienta que esse “termo indica que a mediação pode ser compreendida como ‘ação’ – entre um complexo institucional e um processo. Quando adotamos a palavra ‘mediação’, já não estamos falando apenas de lógicas da mídia/indústria cultural, mas também de ações que se desenvolvem no ambiente social difuso (em suas variadas ações comunicacionais) – pelo acionamento” (Braga, 2018, p. 292).

³⁸ Ao contrário da vertente socioconstrutivista dos estudos da mediação, Hepp aponta a linha institucional, que até recentemente tem se interessado, segundo esse autor, pelas lógicas produzidas nos espaços de produção da comunicação de massa, cuja influência é descrita como “lógica da mídia” (Hepp, 2014, p. 47, grifo do autor).

se vislumbra colaborar com a superação da lacuna apontada por Vera França (2007, 2008), de que as investigações do campo, principalmente os estudos da recepção midiática, devem realizar – o que ainda não foi feito expressivamente – leituras mais cuidadosas acerca da perspectiva do interacionismo simbólico.

França ainda complementa que “já há alguns anos as contribuições [do] interacionismo simbólico vêm sendo reivindicadas pelos estudos da comunicação, mas as referências a esta corrente são ainda pouco sistemáticas” (França, 2007, p. 1) nas investigações do campo. Exemplar nesse cenário, segundo essa autora, seria a tímida e remota referência nos estudos comunicacionais brasileiros inscrita ao pensamento de G. H. Mead (1925, 1934, 2006), identificado como “pai fundador” dessa tradição.

Nesse contexto, é pertinente recuperar e apontar que as pesquisas de Leite (2015b, 2018) e Leite e Batista (2018), indicadas na introdução deste tópico, são também exemplos de investigações, no campo da comunicação, que tentam refletir essas ideias e colaborar com a modificação desse cenário. Esses estudos, direcionados pela metodologia *grounded theory* construtivista, produtivamente, exercitam a adoção do “pacote teoria/métodos” proposto por Clarke (2005), articulando como referencial teórico basilar o interacionismo simbólico e os estudos da midiatização como suplemento.

No entanto, é oportuno ainda reforçar que essa proposição de “pacote teoria/métodos” de Clarke (2005), de modo algum visa inscrever receita e ou operar restrições ao uso de outros referenciais teóricos pertinentes ao desenvolvimento do racional de pesquisas em *grounded theory*. Essa orientação, em suma, deve ser observada apenas como uma sugestão e ideia para denotar e enfatizar a potente conexão entre a metodologia *grounded theory* e o arcabouço teórico do interacionismo simbólico. Nesse sentido, são indicadas a seguir algumas pesquisas brasileiras e estrangeiras que refletem as três linhas da MGT para ilustrar a flexibilidade dessa articulação.

O primeiro exemplo é o trabalho de Carla Severiano de Carvalho (2022). Essa autora, adotando a metodologia *grounded theory* construtivista, construiu um estudo explicativo teórico sobre os processos de estereotipia de países pelo jornalismo internacional. Especificamente, Carvalho oferece como fruto da sua pesquisa uma compreensão teórica sobre as representações discursivas do Brasil na Espanha. O referencial teórico adotado na pesquisa articulou os estudos da midiatização, os estudos sobre *agenda setting* e a análise crítica do discurso. As formas de coletas de dado adotadas foram: análise documental de jornais digitais espanhóis (ABC.es, ElMundo.es e ElPaís.com) e entrevistas com jornalistas espanhóis responsáveis por publicações sobre o Brasil.

Como segunda exemplificação, se indica a investigação de Ashley R. P. Wellman (2018). Essa pesquisadora, a partir do contexto estadunidense, igualmente, utilizando a *grounded theory* construtivista, edificou uma teoria que

explora a relação entre pessoas sobreviventes de homicídio de casos arquivados e a mídia, especificamente, buscando explicar como essas pessoas percebem a cobertura, o tratamento e o relacionamento que têm ou não estabelecido com a mídia. O referencial teórico da pesquisa articula estudos de vitimologia, estudos sobre a cobertura midiática de casos de violências e crimes, entre outros. Os dados da pesquisa foram construídos, especialmente, por entrevistas em profundidade com sobreviventes de homicídio.

Outro exemplo brasileiro, porém, inclinado à linha de Glaser, é a pesquisa de Máira Bittencourt (2016). Essa autora desenvolveu uma investigação pautada pela *grounded theory* clássica, especificamente direcionada à perspectiva quali/quantitativa, indicada por Glaser (2008) em *Doing quantitative grounded theory*. Bittencourt, a partir da área da comunicação digital, elaborou um modelo teórico denominado “príncipe digital”, que, segundo ela, foca iluminar o modo como, no contemporâneo atravessado pelas “redes digitais, estão estruturadas as categorias: poder, hegemonia e liderança . . . Essa compreensão pode nos levar a entender melhor os fenômenos deste tempo, como as grandes manifestações sociais e os tipos de relações existentes nas redes sociais” (Bittencourt, 2016, p. 8). O referencial teórico adotado nessa pesquisa aciona diversos textos de autores como: Maquiavel, Antonio Gramsci e Octavio Ianni, para pensar a ideia social de “príncipe” e “príncipe eletrônico”; Paul Lazarsfeld e José B. Toro, para pensar a recepção de ideias e a mobilização social; e Michael Hardt, Antônio Negri e Manuel Castells, para apoiar a reflexão teórica sobre multidão, redes sociais, internet e processos de mobilização. Como informações para fundamentar a sua *grounded theory*, a coleta de dados da pesquisa foi realizada mediante a análise de manifestações sociais, entrevistas e observação.

Por último, como exemplo de pesquisa que adotou a metodologia *grounded theory*, conforme Strauss e Corbin, aponta-se a investigação de Andreas Hepp, Piet Simon e Monika Sowinska (2018). Esses autores, a partir do contexto alemão, desenvolveram um estudo teórico explicativo sobre as redes comunicativas e a construção de comunidades midiáticas, objetivando compreender o que significa a midiática profunda para os jovens em seus sentidos urbanos diários de comunidade. Nessa investigação, o referencial teórico acionado implica os estudos da midiática e a coleta de dados da pesquisa focou em observações e entrevistas em profundidade.

Com apoio desses pequenos relatos sobre essas pesquisas em comunicação, especialmente brasileiras, que adotaram a *grounded theory* e referenciais teóricos diversos, este texto encaminha-se para o seu último tópico que orienta acerca dos principais procedimentos e técnicas para sustentar o exercício de teorizar com a metodologia *grounded theory* construtivista.

COMO TEORIZAR E CONSTRUIR UMA *GROUNDING THEORY*

As direções de como proceder para construir uma *grounding theory* no processo de pesquisas em comunicação já foram discutidas detalhadamente em outras oportunidades (Leite, 2015a, 2015b, 2016). No entanto, neste artigo, de modo breve, essas orientações são recuperadas num especial direcionamento para focar no entendimento sobre as características denominadas por Jane Hood (2007) como *Troublesome Trinity* (Triade Problemática) da metodologia, a saber: a amostragem teórica; o método comparativo constante; e a focalização no desenvolvimento da teoria via saturação teórica de categorias. Essas características também diferenciariam, segundo Hood (2007), a *grounding theory* de outras metodologias de pesquisa. O caminho para edificar a *grounding theory* construtivista não é linear.

Nessa direção, com a definição da área de investigação, as pessoas pesquisadoras com um posicionamento o mais aberto possível a tudo o que se observa e se sente no campo, em todas as etapas da pesquisa, podem começar a investigação em *grounding theory*. Geralmente, esse início é guiado por uma questão de pesquisa aberta e gerativa, mesmo que provisória. O trabalho empírico pode ser iniciado também a partir dos interesses pessoais e disciplinares, bem como pela definição de “conceitos sensibilizantes” (Blumer, 1954), caso as pessoas pesquisadoras decidam elaborar sua questão de pesquisa posteriormente, tendo como base as experiências e os dados alcançados empiricamente.

Herbert Blumer esclarece que os “conceitos sensibilizantes” fornecem às pessoas pesquisadoras uma noção geral de “senso de referência e orientação para abordar casos empíricos”³⁹ (Blumer, 1954, p. 7). De acordo com Charmaz (2006/2014), esses conceitos podem indicar um ponto para iniciar a pesquisa em *grounding theory*, mas não para finalizá-la. Tarozzi (2011) explana a respeito, orientando que esse conceito deve ser considerado como a base de ideias sobre a qual se polarizam os problemas da investigação.

Com esse posicionamento inicial, a próxima etapa é o início da coleta de dados, ou a construção conjunta destes com as pessoas informantes (ou documentos e materialidades fontes) da pesquisa. Charmaz defende “a coleta de dados ricos – detalhados e completos – os colocando em seu contexto situacional e social”⁴⁰ (Charmaz, 2006/2014, p. 18).

Esses dados podem ser coletados mediante o uso de diversos instrumentos e fontes. A entrevista intensiva, ou em profundidade, continua sendo a fonte mais comum para se construir dados ricos e relevantes. No entanto, outras fontes podem ser agregadas como, por exemplo, a observação⁴¹, as notas de campo e os textos e documentos a serem produzidos ou já existentes (produzidos), dentre os quais podem-se citar os textos históricos, registros governamentais, diários, relatórios etc. As materialidades midiáticas também podem ser fontes de dados como os textos

³⁹ No original: “sense of reference and guidance in approaching empirical instances”.

⁴⁰ No original: “gathering rich – detailed and full – data and placing them in their relevant situational and social contexts”.

⁴¹ Para Tarozzi, a peculiaridade da observação dentro da *grounding theory* “é que esta é focalizada imediatamente na observação dos fenômenos e, sobretudo, dos elementos de processo definidos na pergunta da pesquisa, dando menor peso à descrição do contexto” (Tarozzi, 2011, p. 111). Logo, a proposta da observação não se pauta por realizar descrições detalhadas, mas é focada na produção de conceituações do processo em investigação.

jornalísticos, os registros de interações comunicativas em redes sociais, os anúncios etc. Os textos, segundo Charmaz (2009a), também podem ser extraídos, ou seja, as pessoas pesquisadoras podem solicitar que as pessoas informantes produzam textos como redações, relatos, entre outros. No entanto, comparando as entrevistas e os textos como fontes, Charmaz alerta que “as entrevistas apresentam possibilidades de checagem de uma história que o texto já não permitiria” (Charmaz, 2009a, p. 59).

Com o início da coleta de dados, a questão de pesquisa pode ser revelada nesse processo pelo exercício de responder à clássica questão formulada por Glaser (1978): “*What’s going on here?*” (O que está acontecendo aqui?). Charmaz valida que essa indagação é fundamental para todas as vertentes da *grounded theory* a fim de gerar “observação daquilo que esteja acontecendo em um dos dois níveis: Quais são os processos sociais básicos? Quais são os processos psicossociais básicos?” (Charmaz, 2009a, p. 38).

Consequentemente, já com os primeiros dados coletados oriundos de entrevistas, por exemplo, é recomendável que transcrições *verbatim* sejam realizadas. As entrevistas, se possível, devem ser captadas e registradas em áudio ou em audiovisual com o consentimento formal dos informantes da pesquisa. Nesse tocante, na situação da entrevista, bem como no processo de transcrição desses registros, o olhar analítico da pessoa pesquisadora para os dados precisa já estar em operação.

Nessa rota, com os dados da primeira transcrição, segue-se para as etapas de codificação, iniciando desse modo também a ativação dos desafios inscritos pela tríade problemática da metodologia, indicada anteriormente. No entanto, antes de avançar para compreender o processo de codificação, é pertinente indagar: Como entender e operacionalizar a amostragem na *grounded theory*? Há duas formas de amostragem na *grounded theory*: a inicial e a teórica. A amostra inicial simplesmente refere-se ao recrutamento, à participação e ao perfil sociodemográfico das pessoas e/ou grupos informantes da pesquisa. Nesse sentido, considerando também os textos e documentos existentes ou extraídos, essa amostragem visa delimitar as especificidades e as características desse *corpus*, dessa coleção de materiais e documentos, a ser considerada para a coleta de dados e análise⁴². Essa amostra inicial é comum a várias tipologias de pesquisa qualitativa.

Por outro lado, a amostra teórica é típica de pesquisas em *grounded theory*. Segundo Glaser e Strauss, ela pode ser entendida como “o processo de coleta de dados para gerar teoria pelo qual a/o analista coleta, codifica e analisa, em conjunto, seus dados e decide quais dados serão coletados a seguir e onde encontrá-los, a fim de desenvolver sua teoria à medida que ela surgir”⁴³ (Glaser & Strauss, 1967, p. 45). Desse modo, “o principal objetivo da amostragem teórica é elaborar categorias que constituem a sua teoria” (Charmaz, 2009a, p. 135).

⁴² A tabela 1 deste artigo apresenta algumas referências acerca desse proceder de análise documental.

⁴³ No original: “the process of data collection for generating theory whereby the analyst jointly collects, codes, and analyzes his data and decides what data to collect next and where to find them, in order to develop his theory as it emerges”.

O processo da amostragem teórica começa quando, após o início e o avançar da codificação dos dados, as pessoas pesquisadoras já tiverem elaborado algumas categorias relevantes, porém rudimentares, que necessitam de maior densidade/qualidade explicativa. A finalização desse processo estabelece-se quando a “saturação teórica”, ou, como prefere Ian Dey (1999), a “suficiência teórica”, é alcançada para a categoria, ou melhor, para o conjunto de categorias que articulam a *grounded theory* elaborada. A “saturação teórica” na *grounded theory* refere-se ao ponto em que os dados coletados, para dar densidade às categorias via amostragem teórica, já não apresentam novas propriedades, variações e nem produzem estímulos às reflexões teóricas que possam fortalecer a teoria em construção.

Nesse contexto, é cabível frisar que a literatura indica que não é pertinente coletar todos os dados e, somente depois, iniciar as etapas de codificação e análises. Esses processos devem ocorrer simultaneamente, privilegiando sempre o retorno e a comparação constante entre os dados na busca de edificar informações ricas e relevantes, seguindo assim a características iterativa e interativa da metodologia em tela.

Como se observou na tabela 2, organizada por Tarozzi (2011), a versão construtivista para a *grounded theory* postula três principais tipos de codificação⁴⁴ para elaboração de códigos qualitativos, a saber: a inicial, a focalizada e a teórica⁴⁵. Para Charmaz, a codificação na *grounded theory* “gera os ossos da sua análise. A integração teórica agregará esses ossos para formar um esqueleto de trabalho” (Charmaz, 2009a, p. 70). Dessa forma, para além de

um começo; ela define a estrutura analítica a partir da qual você constrói a análise

A codificação é o elo fundamental entre a coleta de dados e o desenvolvimento de uma teoria emergente para explicar esses dados. Pela codificação, você define o que ocorre nos dados e começa a debater-se com o que isso significa (Charmaz, 2009a, p. 70).

A codificação inicial é a primeira etapa desse processo, pois ela se fixa com rigor aos dados, considerando as ações em cada segmento desses em vez de aplicar categorias preexistentes. As principais estratégias de codificação inicial, considerando os textos transcritos das entrevistas e outras fontes, são: a “palavra por palavra”, “linha a linha” ou “incidente por incidente”. Ao longo desse processo, intensas expressões, manifestadas pelos informantes, podem ser agregadas potencialmente ao trabalho de modo literal. Tais expressões são denominadas de códigos *in vivo*. Nessa etapa, é preciso também operar o método analítico de comparação constante, que deve apoiar e atravessar todas as práticas de codificação e análises da pesquisa. Segundo Charmaz, esse método objetiva, com o seu proceder, gerar

⁴⁴ A codificação na *grounded theory* pode ser confundida com a análise de conteúdo, especialmente por pessoas pesquisadoras iniciantes. Para reduzir esses equívocos, recomenda-se como leitura introdutória o trabalho de Ji Young Cho & Eun-Hee Lee (2014).

⁴⁵ Para colaborar com o gerenciamento, a manipulação e a codificação dos dados coletados, recomenda-se, se possível, o uso de softwares (p.ex. Nvivo, WebQDA, Atlas.ti) que apoiem as pessoas pesquisadoras no processo de análise dos dados qualitativos, na construção de diagramas e mapas conceituais das dimensões da teoria. Posto isso, é pertinente apontar, que ao longo do processo de codificação até a integração da *grounded theory*, é recomendável a produção de representações gráficas (com diagramas ou mapas situacionais) que ilustrem as articulações teóricas construídas.

sucessivamente mais conceitos abstratos e teorias mediante um processo indutivo de comparar dado com dado, dado com código, código com código, código com categoria, categoria com categoria e categoria com conceito. No último estágio de análise, os pesquisadores comparam suas principais categorias com as da literatura acadêmica relevante. Assim, as comparações constituem cada estágio do desenvolvimento analítico. Os *grounded theorists* usam esse método para revelar as propriedades e o alcance das categorias emergentes e aumentar o nível de abstração de suas análises em desenvolvimento.⁴⁶ (Charmaz, 2006/2014, p. 342).

⁴⁶ No original: “successively more abstract concepts and theories through inductive processes of comparing data with data, data with code, code with code, code with category, category with category, and category with concept. In the last stages of analysis, researchers compare their major categories with those in relevant scholarly literatures. Comparisons then constitute each stage of analytic development. Grounded theorists use this method to reveal the properties and range of the emergent categories and to raise the level of abstraction of their developing analyses”.

Retornando às orientações sobre a codificação, a segunda fase do processo é a codificação focalizada. Nessa etapa, com os códigos já administrados na etapa inicial, eles são mais direcionados e seletivos. Para o seu realizar, são utilizados os códigos iniciais mais significativos e/ou frequentes para analisar minuciosamente grandes quantidades de dados. Essa codificação exige tomada de decisão, pois nela se definem quais dados têm a potencialidade de se coadunar com outros, formando, assim, uma categoria. Essas decisões das pessoas pesquisadoras são guiadas pela sua “sensibilidade teórica” (Glaser, 1978), que poderá ser desenvolvida ao longo de sua experiência com a pesquisa.

Com efeito, a terceira etapa é a da codificação teórica. Trata-se de um nível sofisticado de codificação que segue os códigos selecionados na codificação focalizada. É nessa etapa que, segundo Tarozzi, a construção das categorias alcança plenitude e “a teorização procede para a identificação das categorias centrais, os conceitos-chave em torno dos quais se organizará a teoria” (Tarozzi, 2011, p. 154). Ainda nessa dinâmica, parte-se, posteriormente, para a etapa de classificação teórica dessas categorias, com o objetivo de encontrar a *core category*, ou seja, a categoria principal que tenha a potencialidade de “integrar a teoria e desenvolvê-la em torno de seus eixos conceituais, emersos empiricamente” (Tarozzi, 2011, p. 154). Há a possibilidade de pesquisas apresentarem mais de uma *core category*.

⁴⁷ A redação de memorandos, segundo Charmaz, “é a etapa intermediária fundamental da teoria fundamentada entre a coleta dos dados e a redação dos manuscritos. Quando os pesquisadores . . . escrevem memorando, eles param e analisam as suas ideias sobre os códigos e as categorias emergentes, independentemente da forma como isso ocorra . . . A redação de memorando é um método crucial . . . porque induz os pesquisadores a analisarem os dados e desenvolverem os seus códigos dentro de categorias já na fase inicial do processo de pesquisa. Escrever memorandos sucessivos mantém os pesquisadores envolvidos na análise, ajudando-os a elevar o nível de abstração de suas ideias” (Charmaz, 2009a, p. 251).

Por fim, nesse momento, indiscutivelmente, os memorandos⁴⁷ que devem ser redigidos ao longo de todo o processo da pesquisa são fundamentais para apoiar a integração e o relato dos esquemas conceituais edificados, bem como para direcionar a redação final da teoria construída. O retorno à literatura que dê suporte às conexões e que estimule interpretações e desdobramentos conceituais acerca das perspectivas teóricas construídas pode também ocorrer com mais densidade nessa etapa. Esse retorno à literatura deve acontecer alinhado ao referencial teórico aplicado na pesquisa para, dessa forma, potencializar o processo de teorização e a integração das dimensões de significados construídos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal contribuição deste artigo foi ofertar uma introdução reflexiva que orientasse sobre o processo de teorizar seguindo as diretrizes da metodologia *grounded theory* construtivista. Também foi proposta deste estudo discutir o tipo de teoria produzida com esse caminho metodológico, demonstrando o potencial que essa metodologia oferece para o desenvolvimento de pesquisas em comunicação que busquem gerar compreensões teóricas de processos sociais enraizadas nos dados.

Nesse esforço, algumas poucas pesquisas em comunicação que aplicaram a metodologia, no Brasil, foram indicadas como objetos de exemplificação. De modo complementar, alguns estudos internacionais também foram apontados. Contudo no exercício deste texto, é basilar reconhecer que, apesar de serem ainda poucas as pesquisas brasileiras em comunicação que utilizam a metodologia em tela, esse pequeno conjunto de estudos começa a configurar e ofertar ao campo, mediante a divulgação e aceitação de seus resultados, um quadro de referências de trabalhos úteis e significativos que, integralmente, aplicaram e desenvolveram o racional e o rigor da metodologia. Dessa forma, essas investigações passam a viabilizar-se também como fontes vigorosas para que outras/novas pessoas pesquisadoras possam conhecer e aprender, com exemplos de experiências próximos, a feitura do teorizar com a *grounded theory*.

Enfim, espera-se que as orientações compartilhadas neste texto, apesar de introdutórias e pontuais, tendo em vista os limites e objetivos deste trabalho, estimulem as pessoas pesquisadoras do campo a conhecerem mais e se aventurarem futuramente em pesquisas utilizando a articulação metodológica (e teórica) apresentada. Os procedimentos e técnicas da *grounded theory* pertinentemente disponibilizam um caminho de pesquisa intenso e rigoroso para apoiar a elaboração sistemática de teorias de médio alcance (substantivas e/ou formais), que impliquem a compreensão das experiências, dos eventos e das significações produzidas socialmente pela dinâmica interacional das pessoas enredadas pelas narrativas midiáticas no cotidiano. ■

REFERÊNCIAS

- Allen, L. M. (2010). A critique of four grounded theory texts. *The Qualitative Report*, 15(6), 1606-1620.
- Bailey, K. (1994). *Methods of social Research* (4 ed.). The Free Press.
- Bittencourt, M. (2017). Grounded theory como metodologia para o estudo das mídias digitais. *Comunicação & Sociedade*, 39(1), 143-167.

- Bittencourt, M. (2016). *O príncipe digital: Estruturas de poder, liderança e hegemonia nas redes sociais*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. doi.org/10.11606/T.27.2016.tde-14092016-112629
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism*. Prentice Hall.
- Blumer, H. (1954). What is wrong with social theory? *American Sociological Review*, 18, 3-10.
- Braga, J. L. (2018). Instituições & midiatização – um olhar comunicacional. In J. Ferreira, A. P. Rosa, A. Fausto Neto, J. L. Braga, & P. G. Gomes (Orgs.), *Entre o que se diz e o que se pensa: Onde está a midiatização?* FACOS/UFSM.
- Braga, J. L. (2015) Lógicas da mídia, lógicas da midiatização? In A. Fausto Neto et al. (Orgs.), *Relatos de investigaciones sobre mediatizaciones*. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Braga, J.L. (2012). Interação como contexto da comunicação. *MATRIZES*, 6(1-2), 25-42.
- Bryant, A. (2021). Continual Permutations of Misunderstanding: The Curious Incidents of the Grounded Theory Method. *Qualitative Inquiry*, 27(3-4), 397-411.
- Bryant, A. (2017). *Grounded Theory and Grounded Theorizing: Pragmatism in research practice*. Oxford University Press.
- Bryant, A., & Charmaz, K. (2019). *The Sage handbook of current developments in grounded theory*. Sage.
- Bryant, A., & Charmaz, K. (Eds.). (2007). *The Sage handbook of grounded theory*. Sage.
- Carvalho, C. S. (2022). *Os processos de estereotípi na representação discursiva do Brasil na Espanha*. Appris.
- Cellard, A. (2008). A análise documental. In J. Poupart et al., *A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos*. Vozes.
- Charmaz, K. (2014). *Constructing grounded theory*. (2 ed.) Sage. (Obra original publicada em 2006).
- Charmaz, K. (2009a). *A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa* (J. E. Costa, Trad.). Artmed.
- Charmaz, K. (2009b). Shifting the Grounds: constructivist grounded theory methods. In J. M. Morse et al. (Eds.), *Developing of the grounded theory: The second generation*. Left Coast Press.
- Charmaz, K. & Belgrave, L. L. (2019). Thinking about data with grounded theory. *Qualitative Inquiry*, 25(8), 743-753.
- Charmaz, K., Thornberg, R., & Keane, E. (2018). Evolving grounded theory and social justice inquiry. In N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. (5 ed.). Sage US.
- Cho, J. Y., & Lee, E. (2014). Reducing Confusion about grounded theory and qualitative content analysis: Similarities and differences. *The Qualitative Report*, 19(32), 1-20.

- Clarke, A. E. (2005). *Situational analysis: Grounded theory after the postmodern turn*. Sage.
- Corbin, J. & Strauss, A. L. (2008). *Basics of qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* (3 ed.). Sage.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (2 ed.). Sage.
- Creswell, J. W. (2005). *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research*. (2 ed.). Pearson Merrill Prentice Hall.
- Dey, I. (1999) *Grounding grounded theory: Guidelines for qualitative inquiry*. Academic Press.
- Dewey, J. (1922). *Human nature and conduct*. Holt.
- Elliott, J. (2005). *Using narrative in social research: Qualitative and quantitative approaches*. Sage.
- Figueiredo, N. M. A. (2007). *Método e metodologia na pesquisa científica* (2 ed.). Yendis.
- Flick, U. (2009). *Desenho da pesquisa qualitativa*. Artmed.
- Flick, U. (2004). *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Bookman.
- Fragoso, S., Recuero, R. & Amaral, A. (2011). *Métodos de pesquisa para internet*. Sulina.
- França, V. V. (2008). Interações Comunicativas: A matriz conceitual de G. H. Mead. In A. Primo et al., *Comunicação e Interações* (pp. 71-91). Sulina.
- França, V. V. (2007). *Contribuições de G. H. Mead para pensar a comunicação* [Apresentação de trabalho]. XVI Encontro da Compós, Curitiba, 2007.
- França, V. V. & Simões, P. G. (2016). *Curso básico de teorias da comunicação*. Autêntica.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: selected essays*. Basic Books.
- Glaser, B. G. (2008). *Doing quantitative grounded theory*. Sociology Press.
- Glaser, B. G. (2002a). Conceptualization: On theory and theorizing using grounded theory. *International Journal of Qualitative Methods*, 1(2), 23-38.
- Glaser, B. G. (2002b). Constructivist grounded theory? *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 3(3).
- Glaser, B. (1992). *Basics of grounded theory analysis*. Sociology Press.
- Glaser, B. (1978). *Theoretical sensitivity*. Sociology Press.
- Glaser, B. & Strauss, A. L. (1968). *Time for dying*. Aldine.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine de Gruyter.
- Glaser, B. & Strauss, A. L. (1965). *Awareness of dying*. Aldine.
- Hancock, D. R. & Algozzine, B. (2006). *Doing case study research: a practical guide for beginning researchers*. Teachers College Press.
- Hepp, A. (2014). As configurações comunicativas de mundos midiaticizados: Pesquisa da midiaticização na era da “mediação de tudo”. *MATRIZES*, 8(1), 45-64.

- Hepp, A., Simon, P. & Sowinska, M. (2018). Living together in the mediatized city: The figurations of young people's urban communities. In A. Hepp, A. Breiter, & U. Hasebrink (eds.), *Communicative figurations: Transforming communications in times of deep mediatization* (pp. 51-80). Palgrave MacMillan.
- Hood, J. C. (2007). Orthodoxy vs. power: The defining traits of grounded theory. In A. Bryant & K. Charmaz (Eds.), *The SAGE handbook of grounded theory* (pp. 151-164). Sage.
- Hughes, E. C. (1971). *The sociological eye: Selected papers*. Aldine.
- Jacks, N. (2000). *História de família & grounded theory* [Apresentação de trabalho]. XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2000, Manaus, Brasil.
- Krotz, F. (2001). *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns: Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*. Westdeutscher Verlag.
- Lakatos, E. M., & Marconi, M. A. (2003). *Fundamentos de metodologia científica*. Atlas.
- Leite, F. (2014). *Publicidade contraintuitiva: Inovação no uso de estereótipos na comunicação*. Appris.
- Leite, F. (2015a). Raciocínio e procedimentos da grounded theory construtivista. *Questões transversais: Revista de epistemologias da comunicação*, 3(6), 76-85.
- Leite, F. (2015b). *Experiências de interação de mulheres brasileiras com publicidade contraintuitiva: Um estudo em grounded theory*. [Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <http://doi.org/10.11606/T.27.2015.tde-01062015-154355>
- Leite, F. (2016). Grounded theory construtivista: Procedimentos e técnicas para construir teorias substantivas que alcancem as sensibilidades da experiência estética dos processos comunicacionais. In C. M. C. Mendonça, E. Duarte, & J. Cardoso Filho, *Comunicação e sensibilidade: Pistas metodológicas* (pp. 54-76). Selo PPGCOM/ UFMG.
- Leite, F. (2018). *As brasileiras e a publicidade contraintuitiva: Enfrentamento do racismo pela midiatização da imagem de mulheres negras*. Alameda.
- Leite, F. & Batista, L. L. (2018). *Primeiras experiências com o racismo: Crianças negras, práticas parentais e midiatização*. Annablume.
- Lopes, M. I. V. (2003). *Pesquisa em comunicação* (7. ed.). Loyola.
- Massarani, L. & Rocha, M. (2018). Ciência e mídia como campo de estudo: uma análise da produção científica brasileira. *Intercom: Revista brasileira de ciências da comunicação*, 41(3), 33-49.
- McCulloch, G. (2004). *Documentary research in education, history and the social sciences*. Routledge Falmer.

- Mead, G. H. (2006). *L'esprit, le soi et la société*. PUF.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society*. University of Chicago Press.
- Mead, G. H. (1925). The genesis of the self and social control. *International journal of ethics*, 35, 251-277.
- Merton, R. K. (1957). *Social theory and social structure*. Free Press.
- Mogalakwe, M. (2009). The Documentary research Method: Using documentary sources in social research. *Eastern Africa social science research review*, 25(1), 43-58.
- Morse, J. M., Stern, P. N., Corbin, J., Bowers, B., Charmaz, K., & Clarke, A. E. (2009). *Developing grounded theory: The second generation*. Routledge.
- Morse, J.M., & Field, P. (1996). *Nursing research: The application of qualitative approaches* (2 ed.). Chapman & Hill.
- Paiva, V. L. M. O. (2008). A pesquisa narrativa: uma introdução. *Revista brasileira de linguística aplicada*, 8(2), 261-266.
- Park, R. E. (1967). *On social control and collective behavior*. (R. Turner, Ed.). University of Chicago Press.
- Pimentel, A. (2001). O método da análise documental: seu uso numa pesquisa histórica. *Cadernos de Pesquisa*, 114, 179-195.
- Platt, J. (1981) Evidence and proof in documentary Research. *Sociological Review*, 29(1), 31-66
- Sá-Silva, J. R.; Almeida, C. D. & Guindani, J. F. (2009). Pesquisa documental: Pistas teóricas e metodológicas. *Revista brasileira de história e ciências sociais*, 1(1).
- Santos J. L. G., Cunha, K. S., Adamy, E. K., Backes, M. T. S., Leite, J. L., & Sousa, F. G. M. (2018). Análise de dados: Comparação entre as diferentes perspectivas metodológicas da teoria fundamentada nos dados. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, 52, 1-8.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (2008). *Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. (L. O. Rocha, Trad.). Artmed.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques* (2 ed.). Sage.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (1990). *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques* (1 ed.). Sage.
- Suddaby, R. (2006). From the editors: what grounded theory is not. *Academy of Management Journal*, 49(4), 633-642.
- Tarozzi, M. (2011) *O que é grounded theory? Metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados*. (C. Lussi, Trad.). Vozes.
- Thomas, W. (1966). *On social organization and social personality*. (M. Janowitz, Ed.). University of Chicago Press.

- Tie, Y. C., Birks, M., & Francis, K. (2019). Grounded theory research: A design framework for novice researchers. *Sage Open Medicine*, 7, 1-8.
- Wellman A. R. (2018). Exploring the relationship between cold case homicide survivors and the media. *Crime, Media, Culture*. 14(1), 3-22.
- Wertz, F. J., Charmaz, K., McMillan, L. M., Ruthellen, J., Anderson, R., & McSpadden, E. (Eds.). (2011). *Five ways of doing qualitative analysis: Phenomenological psychology, grounded theory, discourse analysis, narrative research, and intuitive inquiry*. Guildford.
- Yin, R. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6 ed.). Sage.

Financiamento

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) - Processo nº 2017/08319-7.

Artigo recebido em 16 de agosto de 2021 e aprovado em 27 de junho de 2022.

Lógicas da propagação da informação e da desinformação no contexto da pandemia de covid-19: abordagem semiótica

■ *Logics of the propagation of information and disinformation in the context of the covid-19 pandemic: a semiotic approach*

CONRADO MOREIRA MENDES^a

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Pós-Graduação em Comunicação Social.
Belo Horizonte – MG, Brasil.

GEANE CARVALHO ALZAMORA^b

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.
Belo Horizonte – MG, Brasil.

RESUMO

Este artigo apresenta resultados de pesquisa que investigou as dinâmicas de propagação e a construção de sentido de textos propagados no contexto da pandemia de covid-19. A partir de pesquisa exploratória e posterior configuração do *corpus*, procurou-se compreender a dinâmica transmídia da propagação e a construção de sentido de textos (visuais, verbais e sincréticos) relacionados à *hashtag* #perguntacorona, lançada no programa de televisão *Combate ao Coronavírus* (Rede Globo), e entender como se constitui a propagação da desinformação nesse contexto. A partir da análise do *corpus* em diálogo com a semiótica discursiva e a sociossemiótica, propõe-se um modelo que teoriza sobre as lógicas de propagação da informação e da desinformação.

Palavras-chave: Propagação da informação, propagação da desinformação, covid-19, semiótica discursiva, sociossemiótica

ABSTRACT

This paper presents research results that investigated the dynamics of propagation and the construction of meaning of texts propagated in the context of the covid-19 pandemic. From exploratory research and subsequent configuration of the *corpus*, the investigation pursued to understand the transmedia dynamics of propagation and the construction of meaning of texts related to the hashtag #perguntacorona, launched in the Brazilian TV show *Combate ao Coronavírus* (Rede Globo), and understand how the propagation of

^a Coordenador (2022-2024) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pós-doutor em Comunicação Social pela da Universidade Federal de Minas Gerais (2021). Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (2013), tendo realizado estágio doutoral de um ano na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, França (2011-2012). É Professor Adjunto III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), lotado no Departamento de Comunicação Social. É membro pesquisador do Centro de Pesquisas Sociossemióticas da PUC-SP, e líder do Grupo de pesquisa Mídia, Interação & Sentido (PPGCOM PUC Minas), que integra a Rede de Pesquisa em Semiótica, Interações e Materialidades Midiáticas. Pesquisador do Fundo de Incentivo à Pesquisa da PUC Minas (Processo FIP 2023/28996). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3721-8578> E-mail: conradomendes@yahoo.com.br

^b Professora Associada da Universidade Federal de Minas Gerais (Departamento de Comunicação Social), bolsista de produtividade do CNPq (processo: 312279/2022-1), pesquisadora da Fapemig (processo: PPM-00562-18), membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/UFMG, coordenadora do Núcleo de Assessoramento de Pesquisa (NAPq) da FAFICH/UFMG, líder do grupo de pesquisa (CNPq) Mídia, Semiótica e Pragmatismo – MediaAção, que integra a Rede de Pesquisa em Semiótica, Interações e Materialidades Midiáticas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2994-8308>. E-mail: geanealzamora@ufmg.br

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p193-222>

V.17 - Nº 1 jan./abr. 2023 São Paulo - Brasil MENDES | ALZAMORA p. 193-222

MATRIZES

193



disinformation is constituted in this context. From the analysis of the *corpus* in dialogue with discursive semiotics and sociosemiotics, a model is proposed that theorizes about the logics of propagation of information and disinformation.

Keyword: Propagation of information, propagation of disinformation, covid-19, discursive semiotics, sociosemiotics

O PRESENTE ARTIGO APRESENTA resultados de pesquisa de pós-doutorado que estudou as dinâmicas de propagação e a construção de sentido desses textos propagados no contexto da pandemia de covid-19, em que se viu um aumento vertiginoso de disseminação de notícias falsas e seus congêneres. Para Jenkins e colegas (2014, p. 26), os termos *propagar*, *propagável* e *propagabilidade* se referem ao potencial – técnico e cultural – de compartilhamento de conteúdo pelos públicos. Tendo como cenário essa cultura transmi-diática e de compartilhamento, a pandemia de covid-19 foi marcada por aquilo que a Organização Mundial de Saúde (OMS) designou de infodemia, isto é, “a circulação massiva de informações, verdadeiras e falsas, sobre a pandemia de covid-19 causada pelo novo coronavírus” (Alzamora et al., 2021, p. 18).

Trata-se de cenário profundamente marcado por aquilo que Wardle e Derakhshan (2017) qualificaram de desordem informacional, relacionada à circulação em grande escala de informações problemáticas ou duvidosas, incluindo desinformação (*disinformation*), informação incorreta (*misinformation*) e informação maliciosa (*mal-information*). De acordo com os autores, desinformação se refere a informações criadas e distribuídas intencionalmente para prejudicar ou causar danos a alguém, grupo social ou organização, enquanto informação incorreta não apresenta intenção de causar dano. Já a informação maliciosa é usada para prejudicar uma pessoa, grupo social ou organização, ainda que seja verdadeira. O universo semântico da desordem informacional que delinea a infodemia de covid-19, portanto, é bem mais amplo que a noção de notícia falsa como antítese inferida de notícia verdadeira.

Segundo Alzamora (2020), com base em Allcott e Gentzkow (2017) e em Wardle e Derakhshan (2017),

[...] a produção, distribuição e circulação de notícias falsas não é um fenômeno recente [...] nem de fácil classificação, pois abrange miríade de manifestações informacionais [como] manipulação de contexto informacional, fabricação de conexões entre eventos e produção de conteúdo enganoso (Alzamora, 2020, p. 2).

Para Alzamora (2020), a novidade em relação à distribuição dessas notícias, também compreendidas como desordem informacional, é a dinâmica transmi-diática

que amplia seu alcance: “trata-se de um tipo de notícia que frequentemente aciona recursos tecnológicos em sua produção, envolve estratégia multiplataforma de distribuição e alcança circulação massiva pela ação social e algorítmica coordenada em rede” (Alzamora, 2020, p. 2). Segundo a autora, a circulação da notícia falsa “é impulsionada pelo engajamento social gerado em torno da crença comum mediada pela notícia, ainda que esta seja nitidamente falsa” (Alzamora, 2020, p. 2).

Por causa disso, segundo Alzamora e colaboradores (2021, p. 18):

A infodemia indica a passagem definitiva da sociedade da informação, caracterizada pelo avanço das tecnologias de informação no século 20, o que deu origem à sociedade em rede (Castells, 1999), para a sociedade da desinformação. Esta se caracteriza pela emergência das notícias falsas como fenômeno endêmico da sociedade da informação (Marshall, 2017).

Para o estudo desse fenômeno, elegeu-se como empiria textos propagados na rede Twitter (postagens, conteúdo de *links*, usuários e outras *hashtags*) relacionados à *hashtag* #perguntacorona. Essa *hashtag* foi criada pela Rede Globo no programa *Combate ao Coronavírus*, apresentado pelo jornalista Márcio Gomes, após o canal modificar sua grade de programação, passando a dar ênfase ao noticiário sobre o tema, em função do avanço da pandemia de covid-19 no Brasil. Lançada no programa, que foi exibido entre 17 de março e 22 de maio de 2020, a *hashtag* teve o objetivo de fazer com que internautas enviassem suas dúvidas acerca da pandemia pelas redes sociais online para que essas fossem respondidas durante o programa. A *hashtag* #perguntacorona ficou entre os *trending topics* (TT) do Twitter entre 19 de março e 1º de maio de 2020. A coleta foi realizada entre 26 de janeiro de 2020, primeira ocorrência relacionada ao coronavírus no Twitter Brasil, e 21 de junho de 2020, um mês após o término do referido programa televisivo.

Com o intuito de analisar as dinâmicas de propagação e a construção de sentido desses textos, foram acionados os aportes teórico-metodológicos da semiótica discursiva de Algirdas Julien Greimas (Greimas & Courtés, 2008; Fiorin, 2006) e da sociosemiótica de Eric Landowski. Da primeira, considera-se a semântica discursiva do percurso gerativo de sentido e, da segunda, os regimes de interação e sentido (Landowski, 2014), os regimes de propagação (Fechine, 2019) e as interações discursivas (Oliveira, 2013). A pergunta que guiou a pesquisa foi: como se efetua a dinâmica de propagação e a construção de sentido de textos relacionados à *hashtag* #perguntacorona e, de forma mais geral, como se constitui a propagação da desinformação? Em última instância, pergunta-se: como pensar semioticamente a propagação da desinformação e sua relação com seu termo contrário, a informação?

Cabe dizer que a abordagem do fenômeno da desinformação pela perspectiva da semiótica discursiva se justifica, em primeiro lugar, pela recente proposta de Fachine (2019) para o estudo da propagação em redes sociais online, o que se demonstrou profícuo para compreender as lógicas de propagação da informação e da desinformação neste estudo. Em segundo lugar, ressalta-se a atualidade do conceito greimasiano de *contrato de veridicção* ou seja, “um equilíbrio mais ou menos estável que provém de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação” (Greimas, 2014, p. 117) para a abordagem da desinformação como fenômeno contemporâneo¹.

¹ A esse respeito, Ribeiro e colegas (2022) demonstram que a crença é um dos principais esteios da desinformação.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa cujos resultados aqui se apresentam foi um braço de um projeto maior, intitulado “Dinâmica transmídia de notícias sobre coronavírus”². Nesse âmbito, os dados da pesquisa foram coletados por pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Mídia, Semiótica e Pragmatismo – Mediação, conforme os procedimentos transcritos a seguir.

² Tal pesquisa, por sua vez, é vinculada a dois projetos de pesquisa, ambos coordenados pela Profa. Dra. Geane Alzamora: “A dinâmica transmídia de notícias falsas sobre ciências: jornalismo e educação”, realizado no âmbito do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG, e “A lógica comunicacional da dinâmica transmídia: produção e circulação de fluxos informacionais em jornalismo e educação”, com bolsa de pesquisa do CNPq (Processo 311914/2016)

A partir de pesquisa exploratória do tema, por meio de coleta de *hashtags* que ocuparam os *trending topics* (TT) do Twitter entre 26 de janeiro de 2020 (data da primeira ocorrência relacionada ao novo coronavírus no Brasil, conforme nossa coleta de dados) e 21 de junho de 2020, elegemos como recorte empírico de investigação as formas de mediação estabelecidas no Twitter pela *hashtag* #perguntacorona, devido à sua natureza transmidiática e propósito informativo sobre a pandemia. (Alzamora et al., 2021, p. 16).

A coleta automática da #perguntacorona foi realizada por meio da adaptação de scripts do projeto Twitterscraper, e extração de dados de *tweets* que a utilizaram. A coleta retornou cerca de 5.100 *tweets* entre 17 de março e 20 de junho de 2020. Este período compreende o início da exibição do programa televisivo de informação até a data final da realização da coleta, cerca de um mês após o término da exibição televisiva do programa. [...] Configuramos o *corpus* por meio do cruzamento de alguns desses metadados. Entre os cruzamentos realizados, os principais foram os seguintes: urls de imagem x contagem de urls; links x contagem de links; *hashtags* dentro de um *tweet* x contagem de *hashtags*; menções a usuários x contagem de menções (Góis & Alzamora, 2021, p. 28).

Desse modo, os dados coletados foram divididos em quatro categorias: (1) postagens (textos visuais, verbais ou verbovisuais/sincréticos); (2) links;

(3) outras *hashtags* e; (4) usuários relacionados à *hashtag* #perguntacorona. Esse material empírico serviu de base para o estudo da propagação de textos (visuais, verbais e sincréticos) que circularam a partir da *hashtag* #perguntacorona e a relação desses com a desinformação.

A pesquisa procurou, então, compreender a dinâmica da propagação – entendida como um dinâmica transmídia³ – e a construção de sentido de textos relacionados a tal *hashtag* e entender como se constitui a propagação da desinformação. Para isso, procedeu-se a um recorte do *corpus* para dez elementos mais *compartilhados* de cada categoria. Dessa forma, analisaram-se: as dez postagens (textos visuais, verbais ou sincréticos) mais compartilhadas referentes à *hashtag* #perguntacorona; o conteúdo dos dez links compartilhados referentes à *hashtag* #perguntacorona; as dez *hashtags* mais compartilhadas referentes à *hashtag* #perguntacorona; os dez principais usuários relacionados à *hashtag* #perguntacorona.

³ Aquela que envolve uma ambiência midiática, online ou off-line e que “estabeleça disposições e configure modos de agir por meio da rede que a constitui” (Alzamora et al., 2017, p. 69).

Esse *corpus* foi analisado com base no percurso teórico-metodológico a ser exposto a seguir. Em primeiro lugar, observaram-se temas e figuras das quatro categorias que compõem o *corpus*. Identificaram-se, então, percursos temáticos e figurativos, de modo a estabelecer isotopias (recorrência de traços sêmicos espalhados pelo discurso que conferem a ele um plano de leitura) do *corpus*. O levantamento realizado permitiu categorizar a propagação dos conteúdos com base nos regimes de propagação propostos por Fachine (2019): *replicação*, *imitação*, *recriação* e *invenção*, a serem apresentados na seção seguinte. Em decorrência, foram estabelecidas relações entre os regimes de interação e sentido com aquelas construídas discursivamente entre enunciador e enunciatário, de modo a compreender como se constituem interações com maior ou menor grau de transitividade, a partir da *hashtag* #perguntacorona. Esse percurso teórico-metodológico, baseado em abordagem semiótica, averiguou a propagação da informação e da desinformação no contexto investigado.

SENTIDO, INTERAÇÃO E PROPAGAÇÃO

Como sinalizado, o referencial teórico desta pesquisa ancora-se na semiótica discursiva de Algirdas Julien Greimas (Greimas & Courtés, 2008), nos desdobramentos da sociosemiótica de Eric Landowski (2014) e na abordagem semiótica da propagação proposta por Yvana Fachine (2019). A apresentação dos elementos teóricos se faz na mesma ordem em que se analisa o *corpus* desta pesquisa. Assim, em primeiro lugar, apresentam-se os conceitos de temas, figuras e isotopia (Greimas & Courtés, 2008; Fiorin, 2006; Fachine, 2019); em seguida, são apresentados os regimes de interação e sentido (Landowski, 2014), os regimes de propagação (Fachine, 2019) e, finalmente, o modelo teórico das interações discursivas (Oliveira, 2013).

Inicia-se a apresentação dos conceitos operatórios da pesquisa pelos conceitos de tema, figura e isotopia, os quais se referem à semântica discursiva do percurso gerativo de sentido, cuja síntese é apresentada na tabela a seguir:

Tabela 1

Percurso gerativo de sentido

		Componente sintático	Componente semântico
Estruturas semionarrativas	Nível profundo	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva		Semântica discursiva Tematização Figuratização
	Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		

Nota. Adaptado de Greimas e Courtés (2008, p. 235).

Para Fiorin (2006, p. 90), esquemas narrativos, ao serem convertidos ao nível discursivo, serão necessariamente tematizados e, quando recebem investimento figurativo, são figurativizados. O conceito de figura é um elemento semântico que remete ao mundo natural, ou seja, “é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (Fiorin, 2006, p. 91). Já o tema é um elemento semântico de natureza abstrata, conceitual: “temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural” (Fiorin, 2006, p. 91).

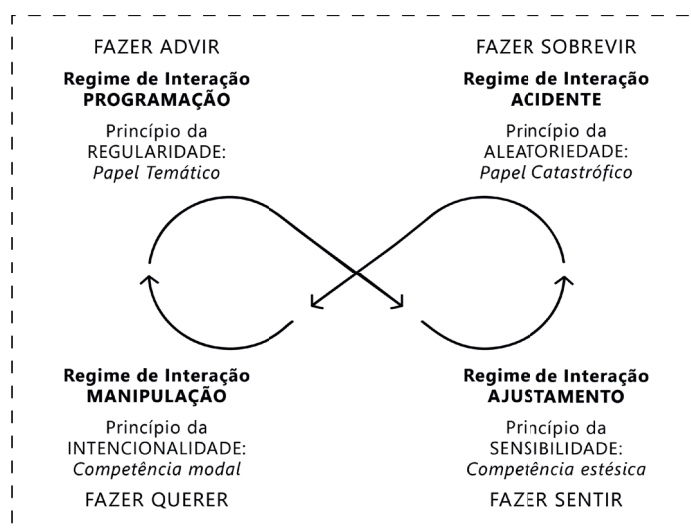
Temas e figuras disseminam-se no discurso de modo a formar percursos temáticos e/ou figurativos. Um percurso temático encadeia temas que, em conjunto, permitem a construção de uma coerência temática; do mesmo modo, um percurso figurativo agrupa figuras que, de igual maneira, repousam sobre a mesma base temática. Assim, o que dá coerência a um texto é a reiteração de traços sêmicos (temáticos ou figurativos) de modo a resultar em um plano de leitura, que, em semiótica, recebe o nome de isotopia: “a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam temáticas (abstratas) ou figurativas [concretas]” (Greimas & Courtés, 2008, p. 275). Portanto, a isotopia estabelece um modo de ler o texto em função da recorrência semântica nele disseminada. É válido dizer que, em função dos diversos percursos temáticos e figurativos de um texto, é comum que haja textos pluriisotópicos, ou seja, com mais de uma possibilidade de leitura. Para Fechine (2019, p. 36), os memes, por exemplo, têm um caráter pluriisotópico por excelência, porque “um meme só é meme em relação a outro meme com o qual mantém algum conector isotópico, ou seja, um elemento comum de ligação a partir do qual se dá e se reconhece a relação entre eles”.

A seguir, apresentamos os regimes de interação e sentido e os regimes de propagação. Para explicar a produção de sentido na e pela interação,

Landowski (2014) concebeu uma sintaxe geral da interação, ou seja, um modelo teórico abrangente capaz de explicar os mecanismos de produção de sentido de todas as formas de interação. Tal sintaxe geral compõe-se de quatro regimes de interação e sentido: *programação*, *manipulação*, *ajustamento* e *acidente*. Tais regimes são ancorados, respectivamente, nos princípios da regularidade, da intencionalidade, da sensibilidade e da aleatoriedade. A figura 1, a seguir, ilustra, em forma de elipse, as posições de cada regime de interação e sentido.

Figura 1

Regimes de Interação e Sentido



Nota. Adaptado de Landowski (2014, p. 80).

Com base na sintaxe interacional de Landowski (2014), Yvana Fachine (2019) propõe um modelo para o estudo da propagação em redes sociais digitais. A autora parte da ideia de “propagar”, “propagabilidade”, “mídia propagável”, conforme empregado por Jenkins, Ford e Green (2014), isto é:

[...] modos de circulação de conteúdos midiáticos ancorados nos filtros, procedimentos, motivações e disposições do público para participar de uma produção colaborativa propiciadas por plataformas e aplicativos para internet que ficaram conhecidos como Web 2.0. Nesse ambiente cultural e tecnológico, as lógicas e práticas corporativas do mercado privado convivem com outras coletivas, voluntárias e sem fins lucrativos em meio a tensões e a uma demarcação muito tênue das fronteiras entre elas (Fachine, 2019, p. 23).

P

Lógicas da propagação da informação e da desinformação no contexto da pandemia de covid-19

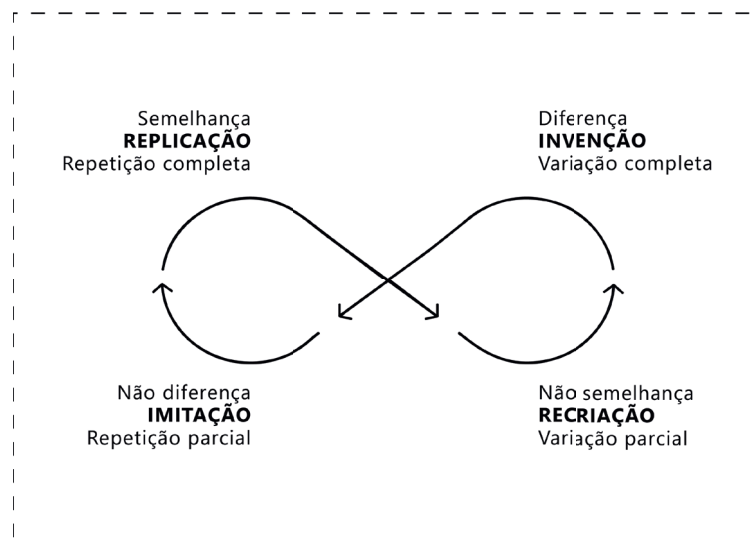
⁴ Cabe dizer que, embora Fechine (2019) tenha postulado uma sintaxe da propagação tendo em vista as redes sociais online, sua proposição dialoga com fenômenos relativos à intertextualidade e à interdiscursividade, cujo estudo e desenvolvimento são anteriores à existência de tais redes.

⁵ Embora Fechine (2019, p. 33) denomine os termos *replicação*, *imitação*, *recriação* e *invenção* de “categorias de propagação”, preferimos chamá-los de “regimes de propagação”. Essa escolha não é apenas terminológica, mas carrega consigo implicações. Isso porque, em primeiro lugar, os regimes de propagação se interdefinem e estão homologados, termo a termo, com os regimes de interação e sentido. Em segundo lugar, um regime, em sociosemiótica, é uma espécie de *locus* em que se dão os processos interacionais. Assim, dentro de cada regime, desenvolvem-se processos interacionais com características próprias.

⁶ A ideia dos termos *replicação*, *imitação*, *recriação* e *invenção* remontam a Ferdinand de Saussure e Gabriel Tarde.

Com base em pesquisa realizada sobre a propagação de memes na rede social digital Facebook, Fechine (2019)⁴ propõe uma sintaxe interacional – conforme a lógica do quadrado semiótico e do “quadrado elíptico” landowskiano, que se interdefinem por meio de relações de contrariedade, contraditoriedade e de implicação – composta pelos seguintes regimes⁵ de propagação: *replicação*, *imitação*, *recriação* e *invenção*⁶. Tais regimes se homologam, respectivamente, com os regimes de programação, manipulação, ajustamento e acidente. Na Figura 2, a seguir, essas relações estão expostas de forma esquemática:

Figura 2
Regimes de propagação



Nota. Fechine (2019, p. 33).

Para a autora, a replicação é a forma mais primária de compartilhar: “consiste no exercício de difundir, ‘espalhar’, ‘passar adiante’ um determinado texto da internet [...] sem qualquer outro agenciamento sobre o conteúdo que não seja o próprio compartilhamento” (Fechine, 2019, p. 40). Tal regime implica uma forma de propagação em que a mudança de conteúdo é considerada mínima. A replicação se homologa ao regime interacional da programação, que se baseia no princípio da regularidade. Assim, o usuário que compartilha ou repassa determinado conteúdo o faz com base em comportamentos previstos e/ou previsíveis das redes sociais.

A imitação, por sua vez, se baseia numa relação de não diferença em relação à forma geradora. Para Fechine (2019, p. 41), “é o modo por excelência de

propagação dos memes”. A imitação corresponde a uma repetição variada, isto é, corresponde à modificação em graus diferentes de um texto pré-existente. Do ponto de vista do conteúdo, são reinterpretações em torno do mesmo tópico discursivo ou tema de que trata um determinado texto. Para a autora, a imitação, por estar homologada com o regime da manipulação, implica um fazer orientado, ou seja, o destinatário de um determinado texto, ao imitá-lo, coloca-se como partícipe de uma relação hierárquica na qual o destinador ocupa um nível superior. Assim, no caso da imitação, mantém-se o tema do texto que o gerou com um grau de modificação.

Já a recriação é um regime de propagação que, segundo Fachine (2019, p. 49), “envolve uma variação temática ou figurativa de segundo grau”. Em outras palavras, a recriação promove variações sobre textos que já sofreram variações. Isso significa dizer que, no caso da recriação, existe maior transformação em relação ao tema do texto gerador. Para a autora, esse regime de propagação “depende de um jogo de alusões, implícitas ou explícitas, às formas imitadas” (Fachine, 2019, p. 49). Assim, a recriação requer um conhecimento prévio do internauta, pois, só com base nesse saber, a forma recriada pode ser reconhecida. Portanto, assim como no ajustamento, a recriação implica um fazer-junto, ou seja, um constante jogo de atualização do conhecimento enciclopédico tanto daquele que recria quanto daquele que reconhece a recriação e a forma que lhe deu origem, num constante jogo intertextual.

Por fim, a invenção pode ser “considerada tanto o ponto de partida quanto o ponto de chegada de um ciclo de transformações de um determinado conteúdo” (Fachine, 2019, p. 56). Para a autora, tal regime de propagação corresponde a um “acidente criativo”, que produz algo novo e que passa a integrar um novo ciclo de propagação. Para a autora, o regime da propagação da invenção, no qual se cria algo novo, homologa-se ao regime interacional do acidente, caracterizado pelo princípio da aleatoriedade ou imprevisibilidade. Isso significa que tal regime, conforme a proposta de Fachine (2019) em diálogo com Landowski (2014), implica uma invenção baseada no princípio da aleatoriedade, ou seja, o referido “acidente criativo”. Assim, invenção é o ponto de partida de qualquer ciclo de propagações.

A última seção deste referencial teórico diz respeito ao conceito de interações discursivas, postulado por Oliveira (2013), com base no modelo interacional landowskiano, considerando as interações não mais entre actantes, do nível narrativo, mas entre enunciador e enunciatário, do nível discursivo. A partir do que chama de regimes de presença, a autora concebe que enunciador e enunciatário podem se relacionar por meio de uma relação de (a) intransitividade, em que o enunciador conduz o enunciatário; e de (b) transitividade, a qual pode

ser pensada em três níveis: (1) desde uma menor transitividade, “fixada a partir do interesse do sujeito que comanda a interação (Oliveira, 2013, p. 245), (2) a uma transitividade “resultante da troca de posições entre os dois sujeitos enquanto parceiros” (Oliveira, 2013, p. 245), ou, ainda, (3) quando enunciatador e enunciatário ocupam “uma posição intercambiável em que os papéis da relação enunciativa encontram-se abertos e podem ser trocados conforme os dois processam o sentido a seu turno”. Na figura 3, a seguir, elaborado por Oliveira (2013, p. 246), essas relações são apresentadas detalhadamente:

Figura 3
Interações discursivas



Nota. Oliveira (2013, p. 244).

Portanto, à esquerda da elipse as interações entre enunciador e enunciatário são mais hierarquizadas, de modo a conformar interações mais fechadas, correlatas aos regimes da programação e da manipulação; à direita da elipse, as interações entre enunciador e enunciatário são mais horizontais, de modo a conformar interações mais abertas, correlatas aos regimes do ajustamento e do acidente.

Desse modo, o referencial teórico apresentado nesta seção, composto pelos conceitos de temas, figuras e isotopia, de regimes de interação e sentido, de regimes de propagação, das interações discursivas, constitui-se um referencial teórico-metodológico capaz de abranger o estudo das dinâmicas transmídia da (des)informação, em específico, no caso desta pesquisa, sobre o coronavírus.

ANÁLISE DAS POSTAGENS MAIS COMPARTILHADAS

Seguindo o percurso metodológico apontado, foram analisadas sete das dez postagens mais compartilhadas, as quais são apresentadas em uma tabela em ordem de compartilhamento.

Tabela 2

Postagens e respectivo número de compartilhamentos

Postagem	Número de compartilhamentos
1	40
2	40
3	24
4	24
5	24
6*	20
7*	20
8*	20
9	20
10	20

Nota. Grupo MediaAção (2021).

*Postagens indisponíveis, links não abrem.

As análises sobre tema, figura e isotopia das postagens foram condensadas, em função dos limites deste artigo, evidenciando-se as recorrências em termos temáticos, figurativos e isotópicos. Como mencionado, a *hashtag* #perguntacorona foi lançada pelo programa *Combate ao Coronavírus*, que assim se define: “Programa apresentado por Márcio Gomes traz as últimas informações sobre a pandemia e dicas para se proteger. Na TV Globo, de segunda a sexta.”⁷ Portanto, do programa de televisão e da respectiva *hashtag* depreendem-se os

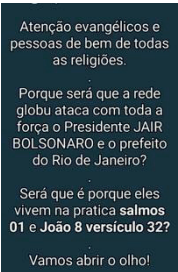

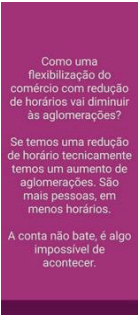
⁷<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/ao-vivo/ao-vivo-combate-ao-coronavirus.ghtml>

temas: combate ao coronavírus, informações sobre a pandemia, informações sobre prevenção. As isotopias que se depreendem são a de comunicação de saúde e de prestação de serviços à comunidade. Em última instância, é a isotopia de comunicação de saúde (ou literacia em saúde) que desponta como a principal.

Assim, a partir da isotopia da comunicação de saúde, relativa à *hashtag* #perguntacorona, estabelecem-se as relações de identidade e diferença entre os temas e isotopias da *hashtag* #perguntacorona e de cada uma das postagens. Para isso, são apresentados os temas (percursos temáticos) e as isotopias de cada postagem, para depois agrupá-las entre as que se assemelham entre si para que possam ser comparadas à *hashtag* #perguntacorona.

Tabela 3

Recorrências no plano do conteúdo das postagens

Número da postagem	Postagem em tamanho reduzido	Temas	Isotopias
1	 <p>Atenção evangélicos e pessoas de bem de todas as religiões.</p> <p>Porque será que a rede globo ataca com toda a força o Presidente JAIR BOLSONARO e o prefeito do Rio de Janeiro?</p> <p>Será que é porque eles vivem na pratica salmos 01 e João 8 versículo 32?</p> <p>Vamos abrir o olho!</p>	Religião, política/ bolsonarismo e verdade (temas eufóricos) vs. Ateísmo, mídia e mentira (temas disfóricos). Pró-bolsonarismo.	Político-religiosa e negacionismo científico
2	 <p>Vendo cloroquina. Quem não entende não atrapalha meu negócio.</p>	Lucro, engodo, ludíbrio, cumplicidade, morte, tosquedade.	Engodo e negacionismo científico.
3	 <p>Como uma flexibilização do comércio com redução de horários vai diminuir às aglomerações?</p> <p>Se temos uma redução de horário tecnicamente temos um aumento de aglomerações. São mais pessoas, em menos horários.</p> <p>A conta não bate, é algo impossível de acontecer.</p>	Ineficiência de medidas como o distanciamento social e a flexibilização do comércio. Pró-bolsonarismo.	Negacionismo científico.

Continua...

Continuação

Número da postagem	Postagem em tamanho reduzido	Temas	Isotopias
4		Afirmação racial / orgulho negro e fashionismo.	Afirmação racial.
5		Capitalismo, vendas realizadas por redes sociais digitais, beleza.	Comercial.
9		Desonestidade e falta de isenção jornalística. Pró-bolsonarismo.	Política, negacionismo científico.
10		Queda/impeachment, negacionismo científico, inépcia política, manifestações a favor do impeachment de Bolsonaro. Antibolsonarismo.	Política.

Nota. Elaboração dos autores.

As postagens 1, 3 e 9 compartilham o fato de que delas se depreende a isotopia do negacionismo científico. Além disso, a 1 e a 9 compartilham, além disso, a isotopia política, enquanto da postagem 3 se deduz a isotopia do neoliberalismo. Portanto, essas três postagens se aproximam semanticamente. A postagem 2, por sua vez, figurativiza a cloroquina de forma tosca, de modo que se depreende a isotopia do engodo. Porém, esse engodo, esse ludíbrio, diz respeito a enganar a toda uma população para que se possa lucrar com o tratamento ineficaz da cloroquina contra covid-19. Portanto, além desse

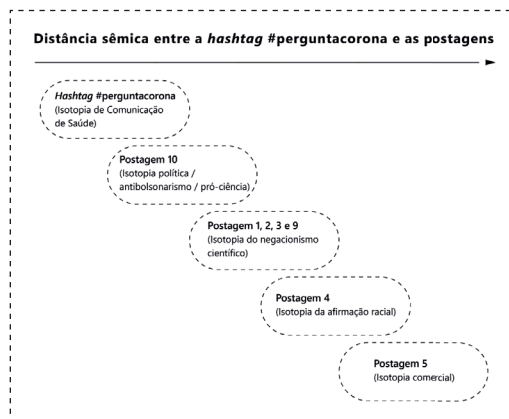
traço humorístico, observa-se, também, a isotopia do negacionismo científico, já que esse é pré-requisito para que se aceite o tratamento contra a covid-19 com cloroquina. Assim, como traço identitário entre as postagens 1, 2, 3 e 9 se identifica a isotopia do negacionismo científico.

Da postagem 10, assim como a postagem 1 e 9, também se depreende a isotopia da comunicação de saúde. No entanto, a postagem 10 é antibolsonarismo e faz crítica do negacionismo científico de Bolsonaro. Portanto, é pró-ciência. Isso faz com que essa seja a postagem que mais se aproxima semanticamente da *hashtag* #perguntacorona.

A postagem 4, cuja isotopia é da afirmação racial, distancia-se da *hashtag* #perguntacorona, mas se opõe sobretudo às postagens 1, 3 e 9, pelo fato de essas serem pró-bolsonaristas e, do ponto de vista interdiscursivo, Bolsonaro ser contrário a ações afirmativas, haja vista ter nomeado Sergio Camargo para presidir a Fundação Palmares, que, em 2021, no dia da consciência negra, antecedido pelo assassinato de um negro num supermercado no Rio Grande do Sul, afirmou que não existe racismo estrutural no Brasil e que isso é narrativa da esquerda (“Presidente da Fundação Palmares”, 2020). Dessa forma, pelo traço sêmico da afirmação racial, essa postagem se relaciona por contraditoriedade com as postagens 1, 3 e 9.

Por fim, a postagem 5, da qual se depreende a isotopia da publicidade de produtos se relaciona com a postagem 3, a partir do traço identitário isotópico neoliberalismo. Com isso, é possível representar visualmente a distância sêmica entre a *hashtag* #perguntacorona e as postagens mais compartilhadas, conforme a figura 4, a seguir.

Figura 4
Distância sêmica em relação à hashtag #perguntacorona e as postagens analisadas



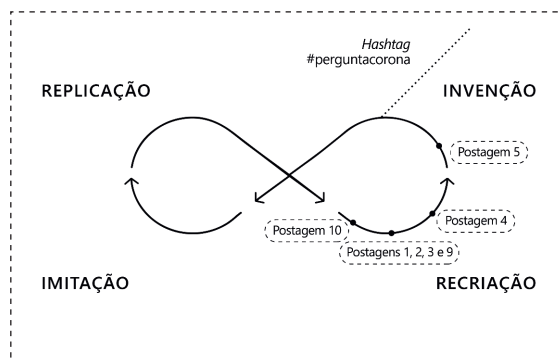
Nota. Elaboração dos autores.

Com base no modelo proposto por Fechine (2019), parte-se do princípio de que a *hashtag* #perguntacorona é a forma geradora em relação à qual passaram a circular postagens que, a partir da referida *hashtag*, promoveram alterações no sentido proposto pelo enunciador Rede Globo. Portanto, se o grau de mudança sêmica caminha da replicação para a imitação e da imitação para a recriação, conforme descrito na seção de análise anterior, é possível pensar, em sintonia com as relações do quadrado elíptico, um circuito que parte de um “marco zero”, ou seja, a invenção, passa pela replicação, pela imitação, pela recriação e fecha o ciclo em uma nova invenção.

Assim, com base nas análises relativas a temas, figuras e isotopias, observou-se um distanciamento sêmico entre a isotopia subjacente à *hashtag* #perguntacorona e as postagens analisadas. A princípio cabe dizer que nenhuma delas imita ou replica a forma geradora, ou seja, a *hashtag* #perguntacorona. A postagem 10 e o grupo de postagens 1, 2, 3 e 9 podem ser considerados recriações a partir da *hashtag* #perguntacorona. Isso porque, como mostra Fechine (2019), no caso da recriação, faz-se uso de diversas alusões e conhecimentos partilhados entre aquele que produz a forma geradora, aquele que a recria e aquele que a lê como uma recriação, a partir de relações intertextuais ou interdiscursivas. Desse modo, é possível pensar, a partir da proposta teórica de Fechine (2019), como as postagens analisadas podem ser dispostas no quadrado elíptico composto pelos termos replicação, imitação, recriação e invenção.

Figura 5

Postagens analisadas e regimes de propagação



Nota. Elaboração dos autores.

Desse modo, conclui-se em que, em termos de regimes de propagação, as postagens analisadas tendem à recriação e, em menor, grau à invenção.

Considerando, agora, as postagens mais compartilhadas pela perspectiva das interações discursivas (Oliveira, 2013), a partir da distância sêmica analisada anteriormente, apenas a postagem 10 pertenceria ao que a autora chama de regime de interação discursiva intitulado “sentido sentido”. Isso porque o enunciatório, sensibilizado, produz (ou faz circular) um texto que minimamente veicula a isotopia pró-ciência. Em todas as outras postagens, o enunciatório recusa o contrato proposto pelo enunciador, subvertendo a proposta inicial. O enunciatório, dessa forma, passa a enunciar um sentido dissonante em relação à proposta do enunciador. Recusa o papel de teleguiado (relacionado ou regime da programação) e de manipulado de bom ou mau grado (referente ao regime da manipulação) e subverte o sentido da enunciação primeira, passando a enunciar outro sentido. Desse modo, pela análise das postagens, depreende-se um enunciatório subversivo, que desloca, transforma, “deforma” o sentido conforme seus próprios valores e crenças da proposta do enunciador Rede Globo.

ANÁLISE DOS LINKS MAIS COMPARTILHADOS

Dando continuidade, apresenta-se a análise de oito dos 10 *links* mais compartilhados, da mesma forma como se procedeu em relação às postagens. Na tabela a seguir, encontram-se os links, com os respectivos números de compartilhamento, em ordem decrescente.

Tabela 4

Links e respectivo número de compartilhamentos

Link	Número de compartilhamentos	Transcrição do link
1	66*	https://www.youtube.com/watch?v=yWH47rQkgt4#bbb20
2	55	http://glo.bo/3dc4VIR
3	43	http://youtu.be/pQB9nlm7wro
4	28*	https://twitter.com/shwpoethic/status/1252832743605415938/video/1
5	26	https://twitter.com/BrunoEnglerDM/status/1248611916630507520
6	20	https://www.tvgazeta.com.br/videos/relacao-entre-disturbios-endocrinos-e-a-covid-19-26-05-20/
7	20	https://twitter.com/em_com/status/1261287719591972864
8	20	https://dizupubli.digital/?indica=229801
9	18	https://youtu.be/awEch-Y6FpU
10	16	https://twitter.com/washingtonpost/status/1261045493171437569

Nota. Grupo MediaAção (2021).

*Links indisponíveis

Assim, considerando as análises dos *links*, a partir da isotopia de comunicação de saúde, relativa à *hashtag* #perguntacorona, estabelecem-se as relações de identidade e diferença entre os temas e isotopias da *hashtag* #perguntacorona e de cada um dos *links* mais compartilhados. Para isso, são retomados os temas e as isotopias de cada *link*, para depois agrupá-los entre os que se assemelham entre si para que possam ser pensados em relação à *hashtag* #perguntacorona.

Tabela 5

Recorrências no plano do conteúdo dos links mais compartilhados

Postagem	Título do link	Temas	Isotopias
2	Programa <i>Combate do Coronavírus</i> , exibido em 22/05/2020	Dúvida dos telespectadores	Comunicação de saúde.
3	Vídeo do canal #ShopCulturalShow – LobaDoSCSeQuiromante	Morte, suicídio, incompetência do governo Bolsonaro para o enfrentamento da covid-19.	Da morte, política e sanitária.
5	Tuíte de @BrunoEnglerDM	Pró-bolsonarismo, da disforização da imprensa e da culpabilização da China como criadora da covid-19.	Sanitária e política.
6	Programa <i>Plantão da saúde coronavírus</i> , exibido em 26/05/2020	Relação entre cardiopatia e covid-19; relação entre covid-19 e transtornos endócrinos, entre outros.	Sanitária e de comunicação de saúde.
7	Tuíte do jornal <i>Estado de Minas</i> : “Estados Unidos alertam sobre doença vinculada à #COVID19 em crianças”	Relação entre covid-19 e doença que acomete crianças.	Sanitária e de comunicação de saúde.
8	Anúncio de uma empresa de marketing digital Dizu	Inovação, tecnologia, ganhos financeiros, marketing digital.	Publicidade de serviço.
9	Vídeo do canal RENATOUSA, publicado em 19/03/2020, “O OUTRO LADO DO CORONAVÍRUS. Vídeo da Ducati no final”	1ª parte: inevitabilidade da morte; descaso em relação aos idosos; escassez de produtos no supermercado; egoísmo; importância do senso de coletividade; inevitabilidade de contaminação pelo coronavírus.	1ª parte: social e sanitária.
		2ª parte: liberdade, motociclismo, tecnologia, velocidade.	2ª parte: motociclismo.
10	Tuíte do jornal <i>The Washington Post</i> : “In Brazil, a desperate search for an open bed”	Desespero/busca desesperada, indecisão, morte iminente (<i>a dying man</i>), a falta de leitos para o tratamento da covid-19 em hospitais, precariedade do sistema de saúde brasileiro.	Sanitária e política.

Nota. Elaboração dos autores.

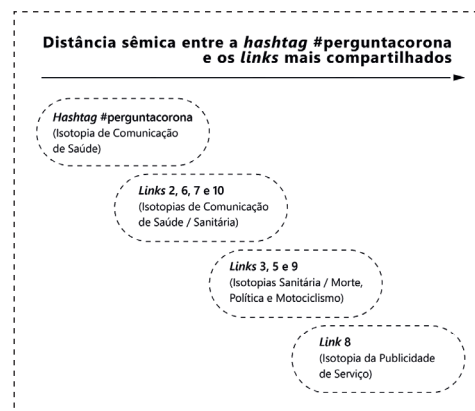
Os *links* 2 (Programa *Combate do Coronavírus*, exibido em 22/05/2020), 6 (Programa *Plantão da saúde coronavírus*, exibido em 26/05/2020) e 7 (Tuíte do jornal *Estado de Minas*: “Estados Unidos alertam sobre doença vinculada à #COVID19 em crianças”) são os que mais se aproximam da proposta do enunciador Rede Globo e da *hashtag* #perguntacorona, em termos temáticos e, de forma mais geral, por veicularem as isotopias sanitária e de comunicação de saúde. Em seguida, vem o *link* 10 (tuíte do jornal *The Washington Post*: “In Brazil, a desperate search for an open bed”), que veicula as isotopias sanitária (aborda a temática da covid-19) e política (trata da situação de calamidade no norte do Brasil).

Já os *links* 3 (Vídeo do canal #ShopCulturalShow – LobaDoSCSeQuiromante), 5 (tuíte de @BrunoEnglerDM) e 9 (Vídeo do canal RENATOUSA, publicado em 19/03/2020, “O OUTRO LADO DO CORONAVÍRUS. Vídeo da Ducati no final”), apesar do traço identitário, isotopia sanitária, começam a se distanciar da proposta do enunciador por veicularem temas como pró-bolsonarismo (*link* 5), morte/suicídio (*link* 3). No caso do *link* 9, na primeira parte, do ponto de vista da identidade de sentido, existe a isotopia sanitária. No que diz respeito à alteridade, existe a isotopia social. Já na segunda parte, deixa de haver traço de identidade aparente, havendo apenas alteridade, por ser veiculada a isotopia do motociclismo.

Finalmente, o *link* 8 (Anúncio de uma empresa de marketing digital Dizu) veicula a isotopia da publicidade de serviço e, por isso, é aquele que mais se afasta da proposta do enunciador Rede Globo e da *hashtag* #perguntacorona, por não haver nenhum traço sêmico identitário com tal proposta. A figura 6, a seguir, representa o distanciamento sêmico entre a #perguntacorona e os links mais compartilhados.

Figura 6

Distância sêmica entre a hashtag #perguntacorona e os links mais compartilhados



Nota. Elaboração dos autores.

Assim, com base no modelo proposto por Fachine (2019), parte-se do princípio de que a *hashtag* #perguntacorona é a forma geradora em relação à qual passaram a circular *links* que, a partir da referida *hashtag*, promoveram alterações no sentido proposto pelo enunciador Rede Globo. Dessa forma, portanto, tal *hashtag* se inscreve no regime da invenção.

Nesse caso, o segundo *link* mais compartilhado, ou seja, o programa *Combate do Coronavírus*, exibido em 22 de maio de 2020, inscreve-se no regime da replicação, visto que, segundo Fachine (2019, p. 40), a replicação é o modo “primário da propagação”. Assim, o conteúdo do *link* relaciona-se diretamente com a *hashtag* #perguntacorona, já que tal *hashtag* foi lançada no programa *Combate ao Coronavírus*. Pode-se dizer, portanto, que o conteúdo do *link* se refere diretamente à proposta do enunciador Rede Globo e à #perguntacorona, configurando um fenômeno que estamos designando de recursividade enunciativa, ou seja, o enunciador da forma geradora, como que num jogo de espelhos, remete a si mesmo. Por isso, o grau de transformação de sentido, no caso do segundo *link* mais compartilhado, é mínimo.

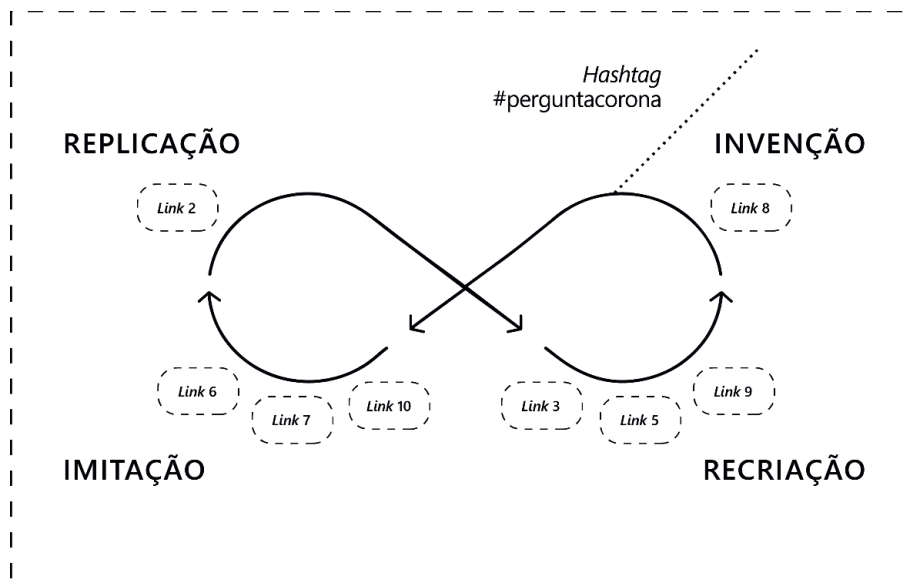
Já o regime da imitação implica “modificações em distintos graus de um texto preexistente” (Fachine, 2019, p. 41). No caso da imitação, existe um fazer orientado de um destinatário, que aceitou o contrato proposto por um destinador, razão pela qual a imitação se homologa com o regime da manipulação. Assim, inscrevem-se, nesse regime, o sexto *link* mais compartilhado (Programa *Plantão da saúde coronavírus*, exibido em 26 de maio de 2020); o sétimo *link* mais compartilhado (tuíte do jornal *Estado de Minas*: “Estados Unidos alertam sobre doença vinculada à #COVID19 em crianças”) e o décimo *link* mais compartilhado (tuíte do jornal *The Washington Post*: “In Brazil, a desperate search for an open bed”), por se aproximarem temática e isotopicamente da proposta do enunciador Rede Globo e da #perguntacorona.

No regime da recriação, incluem-se o terceiro *link* mais compartilhado (Vídeo do canal #ShopCulturalShow – LobaDoSCSeQuiromante), o quinto *link* mais compartilhado (tuíte de @BrunoEnglerDM) e o nono *link* mais compartilhado (Vídeo do canal RENATOUSA, publicado em 19 de março de 2020, “O OUTRO LADO DO CORONAVÍRUS. Vídeo da Ducati no final”), o que significa haver “uma mudança temática ou figurativa de segundo grau” (Fachine, 2019, p. 49). Dito de outro modo, apesar de um traço sêmico identitário, isto é, a isotopia sanitária, o conteúdo desses *links* começa a se distanciar da proposta do enunciador Rede Globo e da #perguntacorona, por veicularem, respectivamente, temas como pró-bolsonarismo, morte/suicídio e motociclismo.

Finalmente, o oitavo *link* mais compartilhado (Anúncio de uma empresa de marketing digital Dizu) veicula a isotopia da publicidade de serviço, que não

apresenta nenhum traço sêmico identitário com a proposta do enunciador Rede Globo e a #perguntacorona e, por isso, enquadra-se no regime da invenção, de modo a estabelecer outra cadeia de propagação. A figura 7, a seguir, ilustra a distribuição dos links de acordo com os regimes de propagação em que se enquadram.

Figura 7
Links analisados e regimes de propagação



Nota. Elaboração dos autores.

Passa-se, agora, à análise da relação entre enunciador e enunciatário, com base no modelo de Oliveira (2013). A análise dos *links* mais compartilhados demonstrou, diferentemente da análise das postagens, *links* que se enquadram em todos os regimes de propagação, a saber: a replicação, a imitação, a recriação e a invenção. No caso da replicação, houve uma ocorrência; no caso da imitação, três ocorrências; no caso da recriação, três ocorrências; e, no caso da invenção, uma ocorrência.

Assim, observam-se distintas interações discursivas, tanto aquelas com menor transitividade e com emergência de sentido e da interação fechada (segundo, sexto, sétimo e décimo *links* mais compartilhados), quanto aquelas com maior transitividade e com emergência de sentido e da interação aberta. Isso significa que, pela análise dos *links* mais compartilhados, existe uma pluralidade de interações discursivas, desde aquelas em que o enunciatário simplesmente reopera o sentido

(segundo *link* mais compartilhado), passando por aquelas em que o enunciatário é convencido (sexto, sétimo e décimo *links* mais compartilhados) e aquelas em que o enunciatário rejeita parcialmente o contrato (terceiro, quinto e nono *links* mais compartilhados), e, finalmente, aquela em que o enunciatário recusa o contrato e coenuncia um outro sentido completamente diferente da proposta do enunciador Rede Globo e da #perguntacorona (oitavo *link* mais compartilhado).

ANÁLISE DAS HASHTAGS

Passa-se, agora, à seção analítica acerca das dez *hashtags* que mais se relacionaram com a *hashtag* #perguntacorona, que teve 13.547 menções durante o período de coleta. Na tabela 6 a seguir, encontram-se as referidas *hashtags*, em ordem decrescente de menção, com a quantidade de vezes em que foram citadas.

Tabela 6

Dez *hashtags* mais relacionadas à #perguntacorona

Ordem decrescente de menções	Hashtag	Menções
1 ^o	#PerguntaCorona	327
2 ^o	#perguntacoronavirus	283
3 ^o	#coronavirus	237
4 ^o	#G1	184
5 ^o	#COVID19	181
6 ^o	#combateaoCoronavírus	139
7 ^o	#coronavirusbrasil	95
8 ^o	#covid	89
9 ^o	#bbb20	77
10 ^o	#redebbs	75

Nota. Grupo MediaAção (2021).

Assim, as *hashtags* #PerguntaCorona, #perguntacoronavirus, #coronavirus, #COVID19, #combateaoCoronavírus, #coronavirusbrasil e #covid, respectivamente as primeira, segunda, terceira, quinta, sexta, sétima e oitava em ordem decrescente de compartilhamento, apresentam temas muito semelhantes. #PerguntaCorona, escrita com as iniciais maiúsculas, #perguntacoronavirus e #combateaoCoronavírus são variações, seja da escrita da forma geradora #perguntacorona, seja do programa de televisão que deu origem a essa *hashtag*. Já #coronavirus, #COVID19, #coronavirusbrasil e #covid são *hashtags* que tematizam a doença e a pandemia. Portanto, sete das dez *hashtags* analisadas relacionam-se diretamente com a proposta do enunciador Rede Globo / #perguntacorona (1^a, 2^a e 6^a) ou se relacionam-se com o nome da doença (terceira, quinta, sétima e oitava). Assim, das sete *hashtags* aqui

referidas se pode deprender a isotopia da comunicação de saúde (assim como o programa que gerou a forma geradora #perguntacorona) ou a isotopia sanitária. A quarta *hashtag* com mais menções, #G1, faz referência ao portal de notícias G1⁸, que, assim como o programa *Combate ao Coronavírus*, também pertence ao grupo Globo e realizou intensa cobertura acerca da covid-19 durante a pandemia, haja vista a editoria sobre a covid-19 desse portal de notícias⁹. Assim, da *hashtag* #G1, pode-se também deprender a isotopia da comunicação de saúde.

As únicas *hashtags* que não se relacionam diretamente com a forma geradora #perguntacorona são a nona e a décima, a saber #bbb20 e #redebbb, que tematizam o *reality show*, também da Globo, *Big Brother Brasil*. Dessas últimas pode-se deprender a isotopia do entretenimento. Um possível motivo da relação entre as *hashtags* #bbb20 e #redebbb com #perguntacorona foi o período em que os dados foram coletados, que coincide com a exibição do *reality show* da Globo¹⁰.

Assim, do ponto de vista dos regimes de propagação, #PerguntaCorona, #perguntacoronavirus e #combateaoCoronavírus se inscrevem no regime da replicação, visto que são variações mínimas, seja de grafia seja relativas do nome do programa que deu origem à *hashtag*. Já #coronavirus, #COVID19, #coronavirusbrasil, #covid e #G1 estariam enquadrados no regime da imitação, ou seja, concebidos como não diferença. No tocante às dez *hashtags* mais analisadas não se observou nenhuma que tenha se enquadrado no regime da recriação. Por fim, as *hashtags* #bbb20 e #redebbb, por não apresentarem uma identidade sêmica com a proposta de #perguntacorona, inscrevem-se no regime da invenção, passando a constituir uma outra cadeia de propagação.

Do ponto de vista das interações discursivas, sete das dez *hashtags* analisadas são caracterizadas por menor transitividade e emergência de sentido e da interação fechada, sendo que, em #PerguntaCorona, #perguntacoronavirus e #combateaoCoronavírus, o enunciatário reopera do sentido. Já #coronavirus, #COVID19, #coronavirusbrasil, #covid e #G1 o enunciatário é convencido, ou seja, existe uma transitividade das posições regida pelo enunciador de #perguntacorona. Somente no caso das *hashtags* #bbb20 e #redebbb o enunciatário rejeita o contrato do enunciador e passa a enunciar um sentido distinto daquele proposto pelo enunciador. Apenas nesse caso, observam-se maior transitividade e emergência de sentido e da interação aberta.

ANÁLISE DOS USUÁRIOS

Nesta última seção analítica, são examinados os dez perfis do Twitter que mais se relacionaram com a *hashtag* #perguntacorona. Na tabela a seguir, encontram-se

⁸ <https://g1.globo.com>

⁹ <https://g1.globo.com/saude/coronavirus/>

¹⁰ A exibição do *Big Brother Brasil 20* coincidiu com o início da pandemia e obteve números recordes de audiência e patrocínio. Disponível em <https://propmark.com.br/bbb20-tem-edicao-historica-com-recordes-de-audiencia-e-patrocinos/>. Acesso em: 19 jan. 2021.

os referidos usuários, em ordem decrescente de menções, e quantidade de vezes em que foram citados.

Tabela 7

Dez usuários mais relacionados à #perguntacorona

Ordem decrescente de menções	Usuário	Menções
1º	@RedeGlobo	248
2º	@perguntacorona	87
3º	@MarcioGreporter	65
4º	@g1	42
5º	@alcione	32
6º	@jaiboldsonaro	22
7º	@MarcioGreporter.	21
8º	@RedeGlobo.	14
9º	@GloboNews	11
10º	@flemengo	10

Nota. Grupo MediaAção (2021).

Observa-se que os usuários @RedeGlobo, @perguntacorona, @MarcioGreporter, @g1, @MarcioGreporter., @RedeGlobo. e @GloboNews, respectivamente os primeiro, segundo, terceiro, quarto, sétimo, oitavo e nono usuários em ordem decrescente de menção, fazem referência direta ou indireta à *hashtag* #perguntacorona, lançada no programa *Combate ao Coronavírus*, exibido pela Rede Globo e apresentado pelo jornalista Marcio Gomes. Desses usuários, @perguntacorona não existe e @MarcioGreporter. e @RedeGlobo. estão grafados com ponto (.) no final, sendo, portanto, variações de @MarcioGreporter e @RedeGlobo. Com exceção de @perguntacorona, que é uma variação da escrita de #perguntacorona, os demais fazem referência seja ao jornalista que conduzia o programa responsável pela *hashtag* em questão, seja a uma das marcas do grupo Globo: Rede Globo, G1 e GloboNews. Portanto, todos eles, de alguma forma, tematizam a pandemia de covid-19, veiculando, portanto, uma isotopia da comunicação de saúde.

Já o usuário @jaiboldsonaro, sexto em ordem decrescente de menções, faz referência ao então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, ator político ligado ao tema do negacionismo científico.

Por sua vez, o usuário @alcione, quinto em ordem decrescente de menções, faz referência à cantora brasileira Alcione. Em busca cruzada no Google com @alcione e #perguntacorona, observou-se o anúncio da primeira *live* solidária¹¹ da cantora em 20 de abril de 2020, o que remete às isotopias sanitária e do entretenimento/cultura. Já o usuário @flamengo refere-se ao time de futebol carioca

¹¹ Alcione Marrom (2020, 16 de abril). *Alcione apresenta: Live Solidária!* Facebook. <https://bit.ly/3Ur0HDJ>

Flamengo. Ao que tudo indica @flamengo era um *trending topic* do Twitter que, por algum motivo, passou a se relacionar com a *hashtag* #perguntacorona.

Assim, considerando os regimes de propagação, o usuário @perguntacorona, por se tratar de um mínimo agenciamento no sentido, enquadra-se no regime da replicação. Os usuários @MarcioGreporter, @MarcioGreporter., @RedeGlobo, @g1, @RedeGlobo. e @GloboNews já implicam um pequeno afastamento sêmico a partir da proposta do enunciador de #perguntacorona, inscrevendo-se no regime da imitação. Já @bolsonaro e @alcione, por sua vez, relacionam-se com o regime da recriação, considerando uma mudança de segundo grau. Por fim, o usuário @flamengo por não apresentar, *a priori*, nenhum vínculo semântico com #perguntacorona, encontra-se no regime da invenção, passando a constituir outra cadeia de propagação.

Tomando agora o modelo das interações discursivas, entende-se que o usuário @perguntacorona reopera o sentido, de modo a constituir uma interação intransitiva, já os usuários @MarcioGreporter, @MarcioGreporter., @RedeGlobo, @g1, @RedeGlobo. e @GloboNews são convencidos pelo enunciador de #perguntacorona, de modo a constituir uma interação com baixa transitividade. Nesses casos, a emergência do sentido e da interação é fechada. Já tendo em vista os usuários @bolsonaro, @alcione e flamengo, a emergência do sentido e da interação é aberta, havendo, pois, mais transitividade entre enunciador e enunciatário.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Como apresentado anteriormente, esta pesquisa se constrói em torno da seguinte pergunta: como se efetuam a dinâmica de propagação e a construção de sentido de textos relacionados à *hashtag* #perguntacorona e, de forma mais geral, como se constitui a propagação da desinformação? Em última instância, pergunta-se: como pensar semioticamente a propagação da desinformação e sua relação com seu termo contrário, a informação?

O percurso analítico realizado considerou um *corpus* que compreendeu as dez postagens mais compartilhadas, os *dezslinks* mais compartilhados¹², as *dezhashtags* mais relacionadas e os *deзуsúarios* mais relacionados à *hashtag* #perguntacorona. Essa *hashtag*, conforme dito, foi lançada pelo programa *Combate ao Coronavírus*, exibido pela Rede Globo, logo quando a pandemia chegou ao Brasil. O percurso metodológico considerou quatro grandes blocos conceituais que abrangeram: (1) análise de temas, figuras e isotopias; (2) recor-rência no plano do conteúdo; (3) regimes de interação e sentido e de propagação; (4) relações entre enunciador e enunciatário e interações discursivas.

¹²No caso das postagens e *links*, nem todos estavam disponíveis ou abriram, conforme explicitado nas seções correspondentes.

A análise de um *corpus* amplo, composto por textos de distintas naturezas – postagens, conteúdo de links, outras *hashtags* e usuários – foi primordial para captar esse ecossistema transmidiático complexo que emergiu em torno da *hashtag* #perguntacorona.

No tocante às postagens mais compartilhadas, observou-se um maior deslocamento sêmico a partir da proposta do enunciador da *hashtag* #perguntacorona. Isso pode ser comprovado, por exemplo, por quatro postagens de teor negacionista. Quanto maior o deslocamento sêmico ou mudança no sentido, mais próximos dos regimes da recriação e da invenção. No que diz respeito às interações discursivas, o enunciatário, na maior parte das vezes, rejeita o contrato proposto pelo enunciador, ou seja, veicula textos dos quais é possível depreender a isotopia de comunicação de saúde, e passa a coenunciar o sentido, tratando de temas como negacionismo científico, afirmação racial ou oferta comercial. No caso da análise das postagens, observou-se uma emergência do sentido e da interação abertos.

Já no que concerne à análise dos links mais compartilhados, os resultados apontam para um menor grau de transformação de sentido ou de deslocamento sêmico, a partir da proposta do enunciador de #perguntacorona. Apenas dois dos links analisados rejeitam parcialmente a proposta do enunciador e um o faz completamente. Tomando os regimes de propagação, a maioria se inscreve no regime da imitação, o que significa uma emergência do sentido e da interação fechados.

Quanto à análise de outras *hashtags* e dos usuários do Twitter mais relacionados com a *hashtag* #perguntacorona, observou-se um resultado bem parecido com o da análise dos *links* mais compartilhados. A partir da análise de temas, figuras e isotopias, percebeu-se que a maioria se inscreve no regime da imitação, o que significa uma emergência do sentido e da interação fechados.

A pluralidade de resultados – que indica distintos graus de transformação de sentido, distintos regimes de propagação que caracterizam o *corpus*, assim como interações discursivas, que vão da intransitividade à máxima transitividade – conduz a um tipo de ecossistema transmidiático pautado por fluxos comunicacionais múltiplos e multifacetados. Portanto, respondendo à questão que orientou este estudo, a dinâmica de propagação e de construção de sentido de textos (postagens, links, outras *hashtags* e usuários) relacionados à *hashtag* #perguntacorona se deu de formas variadas, havendo, pois, não uma dinâmica singular, mas uma pluralidade de dinâmicas de sentido: ou seja, desde um menor grau de transformação de sentido a partir da proposta do enunciador da *hashtag* #perguntacorona, o que implica os regimes de propagação da replicação e da imitação e emergência do sentido e da interação fechados, até um maior grau de transformação de sentido a partir da proposta do enunciador da *hashtag* #perguntacorona, o que implica

os regimes de propagação da recriação e da invenção e emergência do sentido e da interação abertos. Góis e Alzamora, acerca do *corpus* da pesquisa que também foi objeto de análise desta investigação, afirmam:

[...] os resultados nos parecem suficientes para constatar que a dinâmica transmídia de uma *hashtag* com propósito informacional adquire aspectos díspares em contextos de apropriação social próprios das plataformas de redes sociais on-line. A esse processo, tão variado quanto imprevisível, denominamos ecossistema de desinformação em dinâmica transmídia (Góis & Alzamora, 2021, p. 36).

Portanto, a abordagem do *corpus* pela semiótica discursiva e pela sociossemiótica corrobora tal ecossistema de desinformação em dinâmica transmídia. O próximo item deste artigo, com base nas análises, propõe uma discussão conceitual acerca da propagação da desinformação para responder à segunda parte do problema de pesquisa, ou seja: como pensar semioticamente a propagação da desinformação e sua relação com seu termo contrário, a informação?

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LÓGICAS DA PROPAGAÇÃO DA INFORMAÇÃO E DA DESINFORMAÇÃO

Para a proposição do modelo da propagação da informação e da desinformação, é preciso retomar os conceitos de veridicção e de contrato de veridicção. Cabe dizer que a semiótica de Greimas não trata da verdade ontológica, mas da veridicção, ou seja, de um dizer-verdadeiro, que parece verdadeiro, desvinculado do referente externo:

Ao postular a autonomia, o caráter imanente de qualquer linguagem e, pela mesma razão, a impossibilidade de recorrer a um referente externo, a teoria saussuriana forçou a semiótica a inscrever entre suas preocupações não o problema da verdade, mas o do dizer-verdadeiro, da veridicção (Greimas & Courtés, 2008, p. 530).

Desse modo, um discurso é lido como verdadeiro quando um crer-verdadeiro for instalado entre enunciador e enunciatário, ou seja, na relação intersubjetiva fundada na crença entre ambos. Assim, a verdade, a falsidade, a mentira e o segredo “não se estabelecem senão na forma de um equilíbrio mais ou menos estável que provém de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse acordo tácito que é designado pelo nome de *contrato de veridicção*” (Greimas, 2014, p. 117). Portanto, o contrato de veridicção implica, por um lado, um fazer persuasivo por parte do destinador e, por outro, um fazer

interpretativo por parte do destinatário. Desse modo, o sujeito destinador propõe ao destinatário da comunicação um contrato, e o segundo, com base em seus valores, crenças, saberes e paixões, aceita-o ou não. Nesse quadro, ocorre o ato epistêmico que se refere à transformação de um estado de crença em outro. Tal operação se dá por meio da verificação do que é novo e desconhecido àquilo que é antigo e conhecido:

[O] ato epistêmico [...], que serve de prelúdio à comunicação, não é uma simples afirmação de si, mas um passo que é dado, uma solicitação de consenso, uma proposição de contrato, aos quais o enunciatário dará continuidade com um aceite ou uma recusa (Greimas, 2014, p. 135)

Assim, para que o enunciatário creia na “verdade” do enunciador é preciso que ele recorra a seu universo cognitivo dentro do qual se encontram a variante fiduciária, ligada ao crer, e a variante lógica, ligada ao saber. Tal universo cognitivo “não é uma simples enciclopédia cheia de imagens do mundo, mas uma rede de relações semióticas formais entre as quais o sujeito epistêmico seleciona as equivalências de que necessita para acolher o discurso veridictório” (Greimas, 2014, p. 145). Assim, o universo cognitivo do sujeito é formado tanto pela modalidade do crer quanto do saber.

Assim, com base nas análises, é possível dizer que o enunciatário recusou, mas também aceitou o contrato do enunciador com base em seu universo cognitivo. Nesse caso, embora o crer e o saber pertençam ao mesmo universo cognitivo, há um “estiramento”, uma polarização, entre essas modalidades, de modo que o enunciatário ora escolheu a variante fiduciária, ligada ao crer, ora escolheu a variante lógica, ligada ao saber. Portanto, houve casos em que o enunciatário recusou o contrato do enunciador e passou a enunciar sua própria “verdade” discursiva, calcada sobretudo na crença, e houve casos em que o enunciatário aceitou o contrato proposto pelo enunciador de #perguntacorona. No caso, sobretudo da análise das postagens, observou-se um não aceite por parte do enunciatário, que se mostrou inflamado, sensível, movido por paixões, tendo em vista as postagens ligadas aos temas do negacionismo e do pró-bolsonarismo, temas esses que permitem recuperar um enunciatário patemizado. Nesse sentido, para Barros (2020, p. 28):

Quando a interpretação se baseia, sobretudo ou apenas, nas crenças e emoções do destinatário interpretante, os discursos mentirosos são entendidos como verdadeiros. Em outras palavras, por mais absurdos que pareçam, os discursos cujos valores estão de acordo com as crenças e sentimentos do destinatário são

por ele considerados verdadeiros. É o chamado viés de confirmação, tendência de as pessoas acreditarem nas informações que apoiam suas visões e valores, e desconsiderarem as que dizem o contrário.

Com base nos elementos até aqui arrolados, pode-se pensar em um modelo semiótico para a propagação da desinformação e sua relação com seu termo contrário, ou seja, a informação. Tal modelo visa a pensar semioticamente a propagação da informação e da desinformação.

Portanto, é possível fazer as seguintes afirmações: a propagação da desinformação está relacionada a um deslocamento sêmico, ou a uma “deformação” do sentido, realizado pelo enunciatário, considerando a proposta do enunciador; a propagação da desinformação relaciona-se com os regimes de propagação recriação e invenção; a propagação da desinformação implica um maior grau de transitividade ente enunciador e enunciatário, em que muitas vezes o enunciatário recusa a proposta do enunciador, tornando-se outro enunciador; a adesão do enunciatário ao discurso da desinformação ancora-se na variante fiduciária do universo cognitivo, ou seja, no crer; tal adesão ancora-se, segundo Barros (2020), em paixões, em geral malevolentes e relacionadas à intolerância (discursos de ódio), ou no dizer de Landowski (2014), tem uma base estésica, ou seja, ligada ao sentir.

Contrariamente, a propagação da informação está relacionada a um menor deslocamento sêmico realizado pelo enunciatário, considerando a proposta do enunciador; a propagação da informação relaciona-se com os regimes de propagação replicação e imitação; a propagação da informação implica um menor grau de transitividade entre enunciador e enunciatário, em que o enunciatário aceita a proposta do enunciador; a adesão do enunciatário ao discurso da informação ancora-se na variante lógica do universo cognitivo, ou seja, no saber; tal adesão baseia-se ainda em aspectos mais inteligíveis do que sensíveis da produção de sentido.

Assim, a partir dos elementos arrolados, é possível propor um modelo que contemple a propagação tanto da informação quanto da desinformação. Dispostas no quadrado semiótico, informação e desinformação desdobram-se nos termos subcontrários não informação e não desinformação. Os termos complementares formam regiões que designamos, respectivamente, lógicas da informação e lógicas da desinformação (figura 8):

Figura 8*Lógicas da propagação da informação e da desinformação**Nota.* Elaboração dos autores.

Finalmente, o diálogo aqui efetuado entre semiótica discursiva e socios-semiótica para analisar a empiria investigada possibilitou o reconhecimento de duas lógicas articuladas, a da informação e a da desinformação, as quais apresentam características distintas, embora propensas a se retroalimentarem mutuamente, conforme os fluxos da elipse (figura 8). Acreditamos que o estudo aqui descrito pode servir de inspiração teórico-metodológica a outros estudos interessados na propagação da desinformação. É preciso salientar que esse modelo considera a desinformação e a informação sempre *em relação* a um enunciado, ou seja, são enunciados responsivos que se erigem a partir de uma forma geradora, que, no caso, foi a *hashtag* #perguntacorona. Assim, noções de lógicas da informação e da desinformação, cada qual com suas especificidades, parecem relevantes para compreender a propagação da desinformação, que, do ponto de vista comunicacional, define a sociedade da desinformação (Alzamora et al., 2021) marcada pela pandemia de covid-19 e pela infodemia. **M**

REFERÊNCIAS

- Allcott, H., & Gentzkow, M. (2017). Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2), 211-236.
- Alzamora, G. (2020). A dinâmica transmídia de notícias falsas sobre ciências: Jornalismo e educação. *Projeto de pesquisa*. IEAT/UFMG.

- Alzamora, G., Mendes, C., & Ribeiro, D. M. (2021). Apresentação. In G. Alzamora, C. Mendes, & D. M. Ribeiro. *Sociedade da desinformação e infodemia* (pp. 15-21). Selo PPGCom/UFMG – IEAT.
- Alzamora, G., Ziller, J., & D'Andrea, C. (2017). Medios y dispositivo: una aproximación a la luz de Michel Foucault. In B. Leal; C. A. Carvalho; & G. Alzamora. (Orgs.). *Textualidades Mediáticas* (v. 1, pp. 45-63). UOC.
- Barros, D. L. P. (2020). As *fake news* e as anomalias. *Verbum: Cadernos de Pós-Graduação*, 9, 26-41.
- Fechine, Y. (2019). *Cultura participativa e interação: Uma abordagem sociosemiótica da propagação em redes sociais*. Centro de Pesquisas Sociosemióticas.
- Fiorin, J. L. (2006). *Elementos de análise do discurso*. 14 ed. Contexto.
- Góis, V; Alzamora, G. (2021). #perguntacorona: Procedimentos metodológicos. In G. Alzamora, C. Mendes, & D. M. Ribeiro. *Sociedade da desinformação e infodemia* (pp. 23-38). Selo PPGCom/UFMG – IEAT.
- Greimas, A. J. (2014). *Sobre o sentido II: Ensaio semiótico*. EdUSP/Nankin.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (2008). *Dicionário de semiótica*. Contexto.
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2014). *Cultura da conexão: Criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Aleph.
- Landowski, E. (2014). *Interações arriscadas*. Estação das Letras e Cores.
- Oliveira, A. C. (2013). Interações discursivas. In A. C. de Oliveira (Ed.). *As interações sensíveis: Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski* (pp. 235-249). Estação das Letras e Cores; Editora do CPS.
- Presidente da Fundação Palmares nega existência do racismo estrutural (2020, 20 de novembro). *Poder 360*. <https://bit.ly/3ZURcNJ>
- Ribeiro, D. M., Mendes, C. M., & Alzamora, G. C. (2022). *A relação entre crença e verdade no contexto da desinformação: Uma leitura comparativa de Peirce e Greimas*. [Apresentação de trabalho]. 31º Encontro Anual dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Imperatriz, Maranhão, Brasil.
- Wardle, C., & Derakhshan, H. (2017). *Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*. Council of Europe.

Artigo recebido em 11 de dezembro de 2020 e aprovado em 27 de abril de 2021.

Disputas e impasses nas representações midiáticas da skatista Rayssa Leal

Disputes and impasses in the media representations of the skater Rayssa Leal

CLAUDIA DA SILVA PEREIRA^a

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro – RJ, Brasil

RESUMO

O objetivo é discutir disputas e impasses que se impõem sobre formas comunicacionais que favoreçam a consolidação dos jovens como atores sociais, em toda a sua complexidade, nas representações midiáticas da noção de “juventude”. Aplica-se o método da Análise Interpretativa de Conteúdo em matérias jornalísticas sobre a skatista Rayssa Leal antes, durante e depois das Olimpíadas. A teoria das representações sociais de Serge Moscovici, o olhar sobre os jovens como atores sociais de Rossana Reguillo Cruz e as “culturas de lazer” de José Machado Pais colaboram para a reflexão teórica. Comparando-se matérias publicadas no jornal *O Globo* e outros veículos, conclui-se que as representações analisadas passam por um processo de subjetivação, porém permanecem aspectos que reforçam a ideia de juventude como conceito homogeneizante.

Palavras-chave: Juventude, representações midiáticas, culturas juvenis, Rayssa Leal, *skateboarding*

^a Doutora em Antropologia Cultural (2008) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – IFCS / PPGSA. Pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Coordenadora do Curso de Publicidade. Concentra suas pesquisas nos estudos da juventude e suas relações com mídia, consumo, corpo, moda, gênero e redes sociais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5382-130X>. E-mail: caupereira@gmail.com

ABSTRACT

This study aims to discuss the disputes and impasses imposed on forms of communication that contribute to the consolidation of young people as social actors, in all their complexity, in the media representations of the notion of “youth.” The Interpretive Content Analysis method was applied in journalistic articles about skateboarder Rayssa Leal before, during, and after the Olympics. Serge Moscovici, Rossana Reguillo Cruz, and José Machado Pais, among others, collaborate for theoretical reflection. Comparing articles published in the newspaper *O Globo* and other periodicals, it is concluded that the representations analyzed undergo a process of subjectivation, but aspects that reinforce the idea of youth as a homogenizing concept remain.

Keywords: Youth, media representations, youth cultures, Rayssa Leal, *skateboarding*

OLLIE, FLIP, POP shove-it, kickflip, boardslide, tailslide, flip backside indy air, manobras linguísticas que invadiram as madrugadas das famílias nas Olimpíadas de 2020, realizadas em julho de 2021 devido à pandemia de covid-19, são alguns dos inúmeros termos que circulam com naturalidade dentro da cultura do skate, mas que se mostraram bastante desafiadores para quem queria apenas torcer pelo Brasil. A mídia esportiva especializada esforçou-se bastante para aproximar a audiência leiga e os skatistas, inclusive fazendo uso de recursos didáticos que evidenciaram a urgência de tornar familiares as representações sociais (Moscovici, 2011) que só circulavam em *bowls*, parques, pistas e revistas de skate. A despeito da quase impossibilidade de incorporação das gírias e denominações que povoam o universo desse esporte estreante nos Jogos Olímpicos em tão pouco espaço de tempo, a torcida brasileira abraçou o skate e parece não querer mais largar, graças a atletas que trouxeram três medalhas de prata “para casa”: Kelvin Hoefler e Rayssa Leal na categoria “street”, e Pedro Barros na categoria “park”. Mas foi Rayssa, a “fadinha” de apenas 13 anos, que arrebatou o coração e a atenção de todos – e é nessa relação que se construiu entre a skatista, a sociedade brasileira e as mídias que se concentra o presente artigo.

O objetivo é discutir, por meio das representações midiáticas da skatista Rayssa Leal que circularam antes, durante e depois das Olimpíadas de 2020 em matérias jornalísticas, os valores presentes na noção de juventude que refletem aqueles da sociedade brasileira contemporânea. Serão observados, principalmente, os modos como tais representações reiteram a noção homogeneizante de “juventude”, constituindo-se em impasses que se impõem sobre formas comunicacionais que favoreceriam a consolidação dos jovens, em toda a sua complexidade, como atores sociais. No caso de Rayssa, a visibilidade midiática que alcançou e a subjetividade da atleta construída a partir de sua experiência olímpica lançaram uma luz sobre algumas questões comunicacionais que serão aqui abordadas. O método aplicado é a Análise Interpretativa de Conteúdo. O *corpus* contempla seis matérias jornalísticas publicadas entre os anos de 2019 e 2021, no jornal *O Globo* e em outros veículos – *Diário do Nordeste*, *Estado de Minas* e *Exame*.

A revista *Claudia*, em 26 de julho de 2021, dia em que Rayssa Leal ganhou a medalha de prata nos Jogos, relata sua trajetória – numa das dezenas de matérias observadas na primeira fase da pesquisa, a qual será detalhada adiante. No lugar de reescrever este percurso, e já dentro do objetivo de considerar as representações midiáticas que consagram a skatista como figura pública, optou-se por reproduzir o trecho da revista, que revela alguns dos aspectos que foram analisados ao longo do texto.

Também conhecida como “Fadinha”, Jhulia Rayssa Mendes Leal nasceu em 2008 na cidade de Imperatriz, no Maranhão. Seu primeiro contato com o esporte foi aos 6 anos, quando, por influência de um amigo de seu pai, ela começou a andar de skate. Aos 7 anos, Rayssa ganhou o Brasil e o mundo, quando um vídeo seu viralizou na internet. Nele, a garota estava vestida de Sininho, a fada do filme Peter Pan, e realizando uma manobra do skate conhecida como *heelflip*. Foi aí que ganhou o apelido e deu esperança aos brasileiros de que um grande nome esportivo estava a caminho.

Os anos seguintes só confirmaram o que já se sabia: a maranhense, que até então praticava o esporte apenas como uma brincadeira, tinha grandes chances de ser uma atleta olímpica.

Aos 11 anos, já se dedicando a grandes competições da modalidade, Rayssa conquistou uma etapa da *Street League Skateboarding* (SLS) e fez história ao se tornar a mais jovem skatista a realizar o feito. Na disputa em Los Angeles, a Fadinha chegou a superar outro grande nome do skate brasileiro, Pamela Rosa. (Paixão, 2021)

A revista *Exame* complementa:

Mas, para além de viralizar no Brasil, o vídeo de Rayssa, a nova “fadinha”, foi compartilhado por ninguém menos que Tony Hawk, uma das maiores lendas da história do skate. Na época, ainda desconhecida, Rayssa chamou a atenção do veterano, que apenas escreveu “eu não sei nada sobre isso, mas sei que é incrível” (Gavioli, 2021).

É importante pontuar que, por “juventude”, em oposição a “juventudes” no plural, entende-se o trabalho da construção social, para o qual colaboram diferentes instituições, as interações sociais e a mídia (Pais, 1990; Reguillo Cruz, 2000). Trata-se de uma categoria que abarca sujeitos de determinadas faixas etárias, a depender da convenção que será usada, que são classificados a partir de sua articulação com determinados valores, símbolos e práticas. Reguillo Cruz (2000, p. 59) defende estudos acadêmicos que compreendam a “juventude” não como um sujeito empírico “monopassional”, que possa ser “etiquetado simplesmente como um todo homogêneo”. Para Morin (2006), a “juventude” é aquela que passava a ser reconhecida como um ator social no pós-guerra, graças à emergência de uma cultura de massas que se sustentou em grande medida na também emergente “cultura juvenil”; ela é parte do processo de mudança social que caracteriza a modernidade.

O artigo divide-se em três seções: na primeira, será apresentado o método da Análise Interpretativa de Conteúdo, que transcorre como base da reflexão, integrando-se ao desenvolvimento mesmo da discussão central, que se concentra sobre o *corpus* coletado; a segunda dedica-se à última fase do método, chamada de “teorização”, quando se articularão a empiria e teoria dos autores aqui acionados; por último, encerram o texto as “considerações finais”.

ANÁLISE INTERPRETATIVA DE CONTEÚDO: RAYSSA LEAL NO JORNALISMO

Muitas matérias jornalísticas foram publicadas sobre Rayssa Leal, antes, durante e depois das Olimpíadas. As questões que serão desenvolvidas ao longo deste texto surgem da observação de parte deste conteúdo, disponível na Internet.

A Análise Interpretativa de Conteúdo (AIC) propõe um trajeto metodológico que visa à seleção, classificação e tipificação de conteúdo midiático, seja ele publicitário, jornalístico ou digital (redes sociais on-line) seguindo de etapas que podem se sobrepor, indo e voltando, na medida em que as ações são implementadas:

1. Construção do objeto da pesquisa: a partir da identificação de palavras, expressões ou imagens, explícitas ou não (daí o caráter “interpretativo” do método), que compartilham o mesmo nexos semântico;
2. Compreensão do contexto: elaboração de uma perspectiva histórica, cultural e social na qual se insere o conteúdo identificado como objeto da pesquisa;
3. Recorte do *corpus* da pesquisa: definição do material que será tomado para a análise;
4. Identificação dos elementos expressivos: busca de termos e referências que sejam recorrentes e/ou não recorrentes, no todo e em partes agrupadas do material;
5. Categorização: classificação e tipificação dos elementos expressivos em categorias interpretativas de análise;
6. Teorização: construção de ideias a partir da perspectiva teórico-conceitual adotada.

A partir dos desdobramentos de cada uma dessas etapas, se desenvolverá a discussão à qual se propõe o presente artigo.

Construção do objeto de pesquisa

Antes de iniciar, vale uma nota: entende-se, na AIC, que a “construção do objeto” não se encerra na delimitação do problema e do objetivo da pesquisa,

pois se dá ao longo de todo o processo de análise, inclusive na teorização. Embora a etapa (1) vise também à construção do *corpus* da pesquisa, ela não se resume a isso, juntando-se a todas as demais como parte de um objeto em permanente construção.

A busca pelas matérias jornalísticas para a presente pesquisa se deu entre os dias 20 e 22 de fevereiro de 2022. Foram usadas como plataformas o Acervo Digital *O Globo* e a ferramenta de pesquisa Google: o primeiro, por ser um facilitador para a pesquisa, graças ao acesso remoto e à disponibilização de todas as suas edições de modo acurado e rápido; o Google, para que a análise pudesse ser contemplada com a perspectiva comparativa, incluindo uma diversidade de outros veículos jornalísticos, evitando que qualquer viés afetasse os resultados, os quais poderiam ser condicionados a uma linha editorial exclusiva d'*O Globo*.

Os filtros aplicados em ambas as plataformas de busca foram “Rayssa Leal” e “fadinha do skate” e, do resultado obtido, selecionaram-se apenas matérias publicadas no meio digital em veículos jornalísticos que tenham, ou que tivessem tido no passado, correlatos impressos – excluíram-se *a priori* blogs e outras páginas não vinculadas ao segmento jornalístico. Ainda, foram desprezados textos que apenas citavam a skatista, sem desenvolver nenhuma ideia a seu respeito (como em rankings, por exemplo, ou divulgação de sua participação em programação cultural e esportiva). Considerados esses critérios, chegou-se a um total de 82 matérias jornalísticas publicadas entre os dias 18 de março de 2018 e 14 de fevereiro de 2022, sendo 64 do jornal *O Globo* e 18 de outros veículos.

Ainda, também para efeito de comparação, classificou-se o material em três momentos, como dito anteriormente: antes, durante e depois das Olimpíadas. Por ora, nessa primeira etapa de construção do objeto de pesquisa, essa classificação não será considerada. Nesse momento da aplicação do método, valoriza-se a interpretação e todo o *background* cultural do pesquisador. É quando o objeto pré-construído se desconstrói para que se torne um objeto construído (Bourdieu, 2007). É o momento das descobertas e do “apaixonamento” pelo objeto da pesquisa, quando tudo se volta para a seleção e coleta do material que poderá vir a ser, mais à frente, o *corpus* da análise. Na prática, é buscar por palavras, expressões e imagens que se articulem por meio de um nexo semântico que é fruto da interpretação de quem observa.

Começando pelo jornal *O Globo*, Rayssa Leal aparece associada, entre outras, a noções de “infância”, “adolescência”, “crescimento”, “desenvolvimento”, “alegria”, “diversão”, “descontração”, “brincadeira”, “carisma”, “inocência”, “fenômeno”, “responsabilidade”, “leveza”, “talento”, “promessa”, “prodígio”, “inspiração”, “encantamento”, “heroísmo”, “superação”, “sonho”, “conto de fadas”, “brejeirice”, “família”, “escola”, “celebridade”, “mudança de vida”.

A título de organização desses elementos, essas palavras e expressões serão aproximadas e separadas por um dado nexos semântico (Tabela 1), resultado de interpretação.

Tabela 1

Palavras e expressões organizadas por seu nexos semântico – O Globo

Fase da vida	Atributos	Cotidiano	Dádivas	Realizações
infância	alegria	família	promessa	mudança de vida
adolescência	diversão	escola	inspiração	superação
crescimento	descontração	mudança de vida	encantamento	sonho
desenvolvimento	brincadeira	responsabilidade	fenômeno	conto de fadas
prodígio	carisma		heroísmo	celebridade
	brejeirice		fadinha	
	talento			
	inocência			

Nota. Elaborado pela autora

Partindo dessa organização, as imagens das matérias publicadas no jornal *O Globo* reforçam e complementam alguns desses conjuntos de palavras e expressões (Figura 1).

As fotografias que ilustram as matérias do jornal mostram um corpo magro, diminuto, tão infantil que é carregado com facilidade por suas amigas skatistas. A imagem da “fadinha” apareceu apenas uma vez, embora os textos escritos façam referência ao apelido com recorrência: a persistência dessa figura, a “fadinha” de 7 anos, sublinha a infância ainda presente na skatista Rayssa, apesar de ela a rejeitar. Um elemento que nunca passa despercebido nos enquadramentos feitos pelos fotógrafos é o aparelho nos dentes da skatista, denotando que ela ainda está em fase de crescimento, o que, por contraste, reforça seu potencial de atleta “que parece com um adulto”. A última imagem da sequência da Figura 1 está inserida em uma matéria em que Rayssa afirma, “Eu cresci, podem me chamar de Rayssa Leal” (“Eu cresci”, 2021), marcando a transição de sua infância para a adolescência, num esforço de se afastar do apelido que a fez famosa, “fadinha”.

Figura 1

Fases da vida: infância, adolescência, prodígio



Nota. Acervo Digital do jornal O Globo

A personalidade de Rayssa, reconhecida como alegre, divertida e descontraída, sempre brincando com o público, as câmeras e suas oponentes nos campeonatos, surge no sorridente aparelho em sua boca e em seus gestos carismáticos. As clássicas fotografias de manobras que povoam a cultura do skate agora se espalham também pelos veículos não especializados, como *O Globo* – e, combinadas com as outras imagens da skatista, ressaltam o talento de seu corpo ainda em crescimento (Figura 2).

Figura 2

Atributos: alegria, diversão, descontração, carisma, talento, brejeirice, inocência



Nota. Acervo Digital do jornal O Globo

As conquistas, é claro, também colorem as reportagens que registram os campeonatos dos quais Rayssa participa. Na sequência da Figura 3, destaca-se a primeira fotografia, que ocupou quase um terço de uma página d’*O Globo*, como se tentando demonstrar o tamanho gigante que a pequena

Disputas e impasses nas representações midiáticas da skatista Rayssa Leal

skatista passava a ocupar no imaginário dos brasileiros, tal qual uma heroína, inspiradora e encantadora.

Figura 3

Dádivas: heroísmo, fenômeno, promessa, inspiração



Nota. Acervo Digital do jornal O Globo

Helal e Costa (2021) analisam a construção dos heróis e dos vilões no futebol. Os autores remetem à elaboração da noção do “futebol-arte” nos anos 1930, um “jeito autêntico de jogar”, que reuniria elementos de uma dada identidade nacional – por exemplo, determinados movimentos corporais do “malandro”, mito tão presente na cultura brasileira: “A construção da figura heróica a partir das ‘técnicas corporais’ (MAUSS, 2003), consideradas autenticamente brasileiras e expressas no drible, ainda se mostra presente na construção midiática contemporânea” (Helal & Costa, 2021, p. 145). As fotografias nas páginas esportivas passam a valorizar tais movimentos tão cheios de brasilidade, de acordo com Helal e Costa (2021), ao retratarem o jogador Leônidas.

Transportando esta discussão para o universo do skate e do momento em que a modalidade estreia nas Olimpíadas de 2020, vimos a mídia especializada buscar, no caráter heroico dos ídolos esportivos, a brasilidade e a trajetória de Rayssa Leal, a menina simples, maranhense de Imperatriz, que viraliza nas redes sociais vestida de fada depois de um evento na escola, o seu jeito

autêntico de ser adolescente, com as dancinhas e as brincadeiras, e a exaltação de seu desempenho nas difíceis, quase impossíveis, manobras durante as disputas. Vê-se a construção da imagem de uma menina, com trajetória de heroína, que chega para resgatar a alegria dos brasileiros em tempos difíceis, quando nenhuma outra ainda havia existido, já que o *skateboard*, para a imensa maioria das famílias brasileiras, é ainda uma novidade.

Também nas narrativas esportivas, as técnicas corporais tipicamente brasileiras juntam-se àquelas atribuídas ao corpo jovem, irreverente. E, em adição à biografia “editada” pela imprensa, que “ênfatiza certos aspectos e minimiza outros” vemos Rayssa “escrever” sua trajetória “(...) em ‘parceria’ com a mídia” (Helal & Costa, 2021, p. 145), exatamente quando ela legitima determinadas representações, como se verá mais à frente, ou recusa seu apelido de “fadinha” que a consagrou, demonstrando que não é mais criança, e sim uma adolescente.

Por várias vezes, *O Globo* mencionou a expectativa da skatista com relação às mudanças que passariam a acontecer em sua vida depois de ganhar a medalha de prata nas Olimpíadas. Uma dessas transformações resulta em contratos com grandes marcas, dentro e fora do mercado esportivo, afirmando o lugar de Rayssa como uma disputada celebridade. De todas as matérias observadas, apenas uma ilustrou com imagem seu novo papel como “garota-propaganda” (Figura 4).

Figura 4

Realizações: mudança de vida, celebridade – Rayssa Leal na campanha da marca Nike



Nota. Acervo Digital do jornal *O Globo*

A título de comparação, há outras palavras, expressões e imagens que se juntam às que foram até aqui apresentadas por *O Globo* (Tabela 2).

Tabela 2

Palavras e expressões organizadas por seu nexos semântico – Outros veículos

Atributos	Potencial	Visibilidade	Vulnerabilidade
segurança	força nordestina	engajamento digital	proteção
descontração	fez história	sucesso nas redes	saúde mental
maturidade		visibilidade	jovem demais
timidez de criança		grande audiência	
fadinha			
vibe			
leveza			
alegria			

Nota. Elaborado pela autora

Os veículos selecionados foram: *Quem, Veja, Exame, Istoé, Vogue, Claudia, Marie Claire, Fórum, Lance, Diário do Nordeste, Correio* (Bahia), *Folha de São Paulo, Estado de Minas*. Percebe-se que há recorrência de palavras, expressões e imagens identificadas no jornal *O Globo*, porém outras representações surgem aqui.

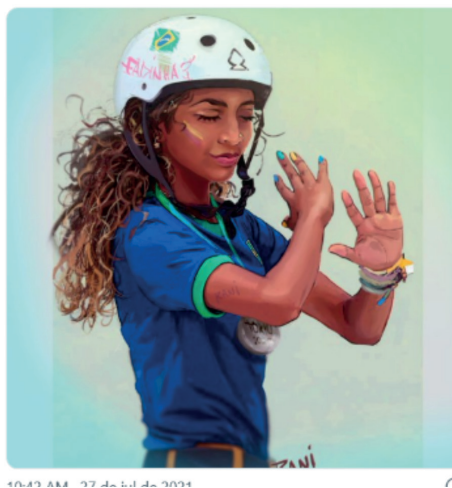
Contrastando com a “leveza, alegria e descontração” da skatista, ressaltam-se sua “segurança e maturidade”, apesar da “timidez de criança”. A figura da “fadinha” aparece muito mais do que no jornal *O Globo*, e o vídeo que deu origem ao apelido também é bastante mencionado. Junta-se a esses atributos pessoais o potencial de Rayssa, como uma força nordestina e alguém que está fazendo história, apesar da pouca idade. Outro aspecto que se destaca é a visibilidade midiática conquistada pela atleta e, nesse contexto, divulgam-se os números de seguidores nas redes sociais, reconhecendo-se o seu enorme engajamento digital. Ao mesmo tempo, Rayssa é tomada, pelos seus 13 anos, como alguém que precisa de “proteção” (emocional e jurídica) e de cuidados com relação a sua saúde mental, já que está exposta a uma “audiência imensa”.

As imagens acompanham os sentidos que são aqui identificados e articulados com as representações da skatista, ressaltando ainda outras questões relevantes.

Com alguma recorrência, a identidade de Rayssa como brasileira e maranhense é destacada. Uma matéria no *Estado de Minas* (Rodrigues, 2021) relata a reação de seguidores na rede social *Twitter* diante de uma representação considerada muito embranquecida da skatista, o que teria levado a ilustrações que trouxeram traços fenotípicos que mais se aproximavam de sua cor de pele e textura do cabelo (Figura 5)

Figura 5

Representatividade negra de Rayssa vira polêmica e incentiva outras representações de artistas



Nota. Estado de Minas (Rodrigues, 2021)

Em quase todas as matérias analisadas neste conjunto de veículos, os atributos correspondentes à adolescência de Rayssa são enfatizados, configurando-se, assim como no jornal *O Globo*, uma representação recorrente (Figura 6).

Figura 6

Persistem atributos que relacionam Rayssa Leal a imagem da “fadinha” à sua “leveza”, “descontração” e “alegria”



Nota. “Brasileiras para ficar de olho” (2021) / “Rayssa Leal celebra” (2021) / “Rayssa Leal entra para livro dos records” (2021)

A revista *Vogue*, por sua vez, traz uma Rayssa Leal mais “jovem” e madura (Figura 7), o que pode ser interpretado pela ausência da marca da skatista nas mídias: o seu sorriso. Séria, posando para um editorial de moda, presume-se que o aparelho nos dentes deveria ser ocultado, porque, aqui, não interessava tanto mostrar seu lado mais infantil.

Figura 7

Em editorial de moda, Rayssa Leal surge mais “madura” e o sorriso com aparelho desaparece



Nota. *Vogue* (Sordi, 2021)

Compreensão do contexto

Nesta etapa da Análise Interpretativa de Conteúdo, leva-se em conta a historicidade das representações sociais presentes no material coletado. É preciso, em outras palavras, observar o contexto em que se inserem os textos, imagens e todos os registros coletados.

Com o objetivo de contextualizar a análise, vale a pena começar com uma breve perspectiva histórica da prática do skate. Sua origem é atribuída aos surfistas californianos dos anos 1950 que, sem ondas no mar, adaptaram uma prancha de madeira com rodas e eixos, e assim passaram a descer as famosas ladeiras de São Francisco. Leonardo Brandão (2014) afirma que a influência do surf se deu na composição da prancha, nos movimentos do corpo e na cultura dos praticantes. Em 1960, aumentou significativamente o número de skatistas pelo mundo e, na década de 1970, eles já eram muitos no Brasil. A atividade se consolidou como esporte e novos espaços foram criados nas cidades, como *skateparks*, *bowls* e pistas, e modalidades foram se expandindo. Para além do caráter esportivo, que sofreu uma forte crise no início dos anos 1980, o punk e outras culturas juvenis abraçaram o *skateboarding*, atribuindo a ele novos valores culturais e urbanidade: assim, consolidou-se o skate de rua

(street). Pelo fácil acesso, o skate de rua tornou-se ainda mais popular entre jovens brasileiros. No início dos anos 1990, sua indústria foi fortemente abalada por uma crise financeira no Plano Collor, mas, mesmo assim, o skate conseguiu não só sobreviver, mas se consolidar ao longo da década (Brandão, 2014).

Matéria publicada no jornal *O Globo* em meados dos anos 1980 (Figura 8) apresenta o skate como uma prática pujante no país. Ressaltam-se os valores da “amizade” e da “sinceridade”, tão característicos da cultura de seus praticantes, assim como a masculinidade predominante entre eles.

Figura 8
Matéria sobre skate, jornal *O Globo*, em 2 de novembro de 1986.



Nota. Acervo digital O Globo. (“Skate & Destroy”, 1986)

Estima-se que, hoje, há 8,5 milhões de pessoas praticando *skateboarding* no Brasil¹. O mercado mundial gira em torno de 3 bilhões de dólares, sendo cerca de 300 milhões de dólares no Brasil. Empresas ligadas a esportes tratam a modalidade como a segunda mais praticada por homens no país, atrás apenas do futebol². Porém, as mulheres têm ingressado no universo do skate nas últimas décadas, e o resultado é Rayssa Leal, que teve como exemplos Letícia Bufoni, Pamela Rosa e, antes delas, Karen Jonz, além de muitas outras.

¹ Em 2019, eram 3,8 milhões de praticantes de skate no Brasil. Informações disponíveis em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/aumenta-o-numero-de-praticantes-de-skate-no-brasil-aponta-pesquisa.html>. Acesso em 20 de maio de 2018

² Informações disponíveis em: <http://esporte.uol.com.br/skate/ultimas-noticias/2012/02/10/antes-vagabundos-esportes-radicalis-viram-aposta-segura-no-mercado-esportivo.jhtm>. Acesso em 10 de junho de 2018.

As matérias separadas para a presente pesquisa datam do período que vai de 2018 a 2022, ou seja, em torno da realização das Olimpíadas de 2020, que aconteceram em 2021. Foi a estreia do *skateboarding* nos Jogos Olímpicos, com três medalhas de prata.

Em 1º de janeiro de 2019, assumia a presidência Jair Messias Bolsonaro, que vem atuando, ainda no momento desta escrita, como um conservador de direita, causando inúmeras polêmicas, envolvendo-se em episódios controversos, o que vem criando no país uma polarização política como há décadas não se via, desde o Golpe de 1964. Em 16 de março de 2020, os brasileiros entravam em isolamento social devido à pandemia de covid-19, situação que perdura, com altos e baixos, por dois anos. Ainda que as vacinas tenham chegado em 2021, controlando a expansão da letalidade da doença, as Olimpíadas aconteceram no Japão um ano depois do programado, mergulhadas em protocolos sanitários. Junto a outras atletas como Rebeca Andrade, que ganhou medalha de ouro na Ginástica Artística, e aos demais atletas que trouxeram ainda outras 19 medalhas, totalizando 21 para o Brasil, Rayssa Leal, é importante frisar, emerge em meio a esse contexto de profunda insatisfação política e de um luto nacional pelos mais de 600.000 mortos por covid-19.

As matérias analisadas não foram publicadas apenas em seções dedicadas ao esporte, mas também em espaços para assuntos mais gerais, inclusive em editorias de moda. Em várias delas, Rayssa era a personagem principal, mas com recorrência era referida a outras skatistas, como as já mencionadas Pamela Rosa, Letícia Bufoni e Sky Brown, entre outras.

Recorte do corpus de pesquisa

O recorte do *corpus* desta pesquisa se constitui como resultado da interpretação do todo coletado, da organização de palavras, expressões e imagens com nexos semântico, e da compreensão do contexto. Trata-se de selecionar quantas e quais matérias serão mais profundamente analisadas daqui em diante.

Conforme se afirmou anteriormente, há dois conjuntos de veículos que serviram ao acesso ao conteúdo midiático analisado: de um lado, o jornal *O Globo* e, de outro, treze veículos, entre eles revistas e jornais digitais que têm, ou já tiveram, versão impressa – esse é apenas um critério arbitrado por quem analisa. São eles, *Quem, Veja, Exame, Isto é, Vogue, Claudia, Marie Claire, Forum, Lance, Diário do Nordeste, Correio* (Bahia), *Folha de São Paulo, Estado de Minas*. Ainda, será considerado o momento da publicação, antes, durante e depois das últimas Olimpíadas, realizadas em julho de 2021.

Assim sendo, foram selecionadas seis matérias jornalísticas que seguirão para a próxima etapa de análise, duas para cada momento da publicação, uma de cada conjunto de veículos). São elas: antes das Olimpíadas, n’*O Globo*, “Brasileira de 11 anos mira pódio em estreia do skate nos Jogos” (Lester Filho, 2019) e no *Diário do Nordeste*, “Quem é Rayssa Leal, a ‘Fadinha do Skate’ de 13 anos candidata ao Ouro nas Olimpíadas” (Azevedo, 2021); durante as Olimpíadas, n’*O Globo*, “Rayssa busca a realização de seu conto de fadas” (Alexandrino, 2021) e no *Estado de Minas*, “Rayssa Leal é desenhada com traços brancos por ilustradores” (Rodrigues, 2021); depois das Olimpíadas, n’*O Globo*, “Eu cresci, podem me chamar de Rayssa Leal” (“Eu cresci”, 2021) e na *Exame*, “Em que o fenômeno de Rayssa Leal pode ajudar a sua empresa?” (Barros, 2021). A escolha baseou-se na observação relatada na etapa (1), na qual se destacam os conteúdos midiáticos que tratam da fase de vida da skatista adolescente, de seus atributos, de suas dádivas como “fadinha”, de sua brejeirice e brasilidade e, por fim, de suas realizações, levando a uma enorme visibilidade midiática.

Identificação dos elementos expressivos

Com a seleção das matérias, parte-se para a identificação dos elementos expressivos. Isso depende do que determina o problema e os objetivos da pesquisa, mas também de sensibilidade interpretativa. Há, aqui, uma combinação da perspectiva quantitativa, comum na AC, já que os “elementos expressivos” selecionados o serão pela recorrência de suas menções, com a abordagem qualitativa, já que aquilo que não é recorrente, o que aparece uma ou duas vezes, também segue para a fase seguinte, graças à sua pertinência dentro do conjunto do *corpus* da pesquisa.

Antes de elencar os “elementos expressivos” dos seis conteúdos jornalísticos, vale ressaltar que há uma tendência que marca os três momentos referentes aos Jogos, quando o tema é Rayssa Leal, a partir do que se observou nas 82 matérias selecionadas. Antes deles, a maioria apontava o potencial da skatista para uma boa performance nas Olimpíadas, sempre destacando a sua pouca idade, mas ela aparecia em meio a outros nomes que ganhavam mais espaço e visibilidade, principalmente Pamela Rosa e Leticia Bufoni – noutras palavras, Rayssa era mais uma no ranking entre tantos atletas e o que se apresentava era seu resultado (à exceção das matérias escolhidas para análise). Durante o evento, e principalmente quando leva a medalha de prata, a skatista começa a ganhar não só mais espaço nas matérias, mas também um outro jeito de ser representada que diz respeito mais à sua subjetividade do que à sua performance, como era antes. Depois das Olimpíadas, Rayssa é retratada como alguém que mudou, que cresceu, e que passa a gerar lucros, para si mesma e para as marcas.

Agora observando as seis matérias selecionadas, faz-se uma nova classificação (Tabela 3) contendo os “elementos expressivos” que serão analisados.

Tabela 3
Elementos expressivos

Antes das Olimpíadas	Durante as Olimpíadas	Depois das Olimpíadas
ranking	conto de fadas	“eu cresci”
comparação com outras skatistas	mais jovem atleta	“sei que [...] ”
superação e sacrifício	sonho da criança virou realidade	incentivo a outras meninas
talento precoce	chega a Tóquio fazendo história	“não sou mais criança”
fadinha do skate	criança que só quer diversão	“faço 14 anos já já”
menina prodígio	não quer desperdiçar oportunidade	mudou toda a vida
brincar de skate	apenas 1,45m e 35 kg	limite de tempo nas redes sociais
talento prematuro	meteórica carreira	família ajuda, mãe sempre por perto
comparação com atletas prodígio	acontecendo tudo muito rápido	separam mensagens positivas
trajetória impressionante	conciliar estudos e rotina de atleta	timeline é só dancinha
segurança, descontração e leveza	comprar casa própria	“dou meus paranauês”
simpatia e maturidade	sonho	disputa e faz provas na escola
mais jovem representante do país	nem parece negra na ilustração	excelentes notas
inspiração em outras skatistas	Rayssa sem seus traços originais	vivendo um sonho
carreira vitoriosa	tiram a identidade racial da atleta	pode fazer história
força nordestina	encaixe em padrão de beleza branco	quer e continua a se divertir
currículo não parece de adolescente	como o público a vê e reconhece	gosta de ouvir música
acompanhada por responsável	carisma, animação e juventude	continua a ter amigos ao lado
rotina inusitada	fenômeno brasileiro	gosta de passear no shopping
estudos		não está na idade para namorar
		entrevistas fãs, campanhas, marcas
		número de seguidores no Instagram

capa de revista *Marie Claire* e *Vogue*

Continua...

Continuação

Antes das Olimpíadas	Durante as Olimpíadas	Depois das Olimpíadas
		saudades da família
		timidez de uma criança
		conquistou uma grande audiência
		comunidade e pertencimento
		Nike aumentou as vendas
		mídia explora histórias inspiradoras
		desafio, manter efeito novidade

Nota. Elaborada pela autora

Categorização

Parte-se, agora, para a análise dos elementos expressivos apresentados na etapa anterior. De acordo com o método da Análise Interpretativa de Conteúdo aqui proposto, trata-se de uma descrição densa de cada elemento expressivo e é a partir desta descrição que se estabelecem os vínculos, dando origem a categorias interpretativas de análise.

Mantém-se a classificação nos três momentos. Para começar, são retomados os elementos expressivos das duas matérias publicadas antes das Olimpíadas, uma do jornal *O Globo* e outra do *Diário do Nordeste* (Figura 9).

Figura 9

Representações de Rayssa Leal antes das Olimpíadas



Nota. *O Globo* (Leister Filho, 2019); *Diário do Nordeste* (Azevedo, 2021)

Os elementos expressivos da Tabela 3, referentes à primeira coluna, serão agrupados em duas categorias interpretativas de análise: (a) “vitalidade juvenil instrumentalizada” e (b) “vitalidade juvenil significada”. Usa-se, aqui,

P

Disputas e impasses nas representações midiáticas da skatista Rayssa Leal

a imagem da “vitalidade juvenil”, pois se trata de uma recorrente forma de representar a noção de juventude como construção social, a partir de seu corpo forte e de sua energia “natural”.

A categoria “vitalidade juvenil instrumentalizada” reúne os seguintes elementos expressivos (palavras e expressões): “ranking”, “comparação com outras skatistas”, “superação e sacrifício”, “comparação com atletas prodígio”, “trajetória impressionante”, “mais jovem representante do país”, “carreira vitoriosa”, “currículo não parece de adolescente”, “talento precoce”, “talento prematuro”, “inspiração em outras skatistas”. Do ponto de vista de quem escreve, e é essa a tarefa da “descrição densa” nesta etapa, a “vitalidade juvenil instrumentalizada” se estabelece a partir de um olhar que busca eclipsar as vulnerabilidades juvenis, valorizando o que há nos jovens que, por contraste, pertence ao “mundo adulto”. Fala-se em “carreira”, “currículo” e “prematividade”, por exemplo. Ao ranquear e comparar os atletas, retira-se o que há neles de subjetivo – são só elementos numa lista e a cada qual se atribuem valores numéricos, uns mais positivos, outros mais negativos.

Por sua vez, a categoria “vitalidade juvenil significada” sintetiza este conjunto de elementos expressivos: “força nordestina”, “menina prodígio”, “segurança”, “descontração e leveza”, “simpatia e maturidade”, “fadinha do skate”, “brincar de skate”, “acompanhada por responsável”, “rotina inusitada” e “estudos”. Paradoxalmente à primeira categoria, esta busca ressaltar valores universais atribuídos aos jovens, dos quais também se retira a subjetividade, ao mesmo tempo em que se positivam as vulnerabilidades, as quais fazem, simbolicamente, parte da fase da vida em que estão.

Figura 10

Representações de Rayssa Leal durante as Olimpíadas



Nota. O Globo (Alexandrino, 2021); Estado de Minas (Rodrigues, 2021)

O conteúdo lido no Instagram e no Twitter, quando usuários das redes sociais percebem a quantidade de artigos literários representando Rayssa em seus traços originais. Para o público, a cor da pele foi uma das características mais alteradas, embranqueando a tonalidade da pele da atleta. Além disso, o formato do nariz e da boca de Rayssa também foi criticado, com umbões menores e mais finos, diferentes do rosto da atleta.

Seguindo para a coluna da Tabela 3, referente às duas matérias escolhidas para observar o momento “durante as Olimpíadas”, publicadas por *O Globo* e *Diário do Nordeste* (Figura 10), chega-se a três “categorias interpretativas de análise”, quais sejam, (c) “rito público de passagem”, (d) “legitimação objetiva da ambiguidade” e (e) “configuração coletiva da identidade”.

Por “rito público de passagem”, entenda-se o agrupamento dos seguintes elementos: “conto de fadas”, “sonho da criança virou realidade”, “chega a Tóquio fazendo história”, “não quer desperdiçar oportunidade”, “meteórica carreira”, “acontecendo tudo muito rápido”, “comprar casa própria”, “sonho”, “fez história no esporte”. Os ritos de passagem fazem parte das sociedades e marcam a transitoriedade de um status para outro – no caso das fases da vida, e especificamente da adolescência, estudos antropológicos já demonstraram sua importância para a demarcação dos papéis sociais de indivíduos dentro de grupos. A categoria “rito público de passagem” é uma tautologia, dado que os ritos de passagem são sempre coletivos e, portanto, públicos. Porém, aqui se enfatiza o “público” no sentido de audiência midiática: é a exposição e visibilização dos processos de transformação por que passam crianças, adolescentes e jovens, na maioria das vezes, de forma interessada – no caso de Rayssa, a fadinha realiza seu sonho ao ganhar a medalha e isso a leva a um outro lugar que não é mais o da criança, mas de alguém que faz história ou até mesmo compra a sua própria casa própria. E é exatamente isso que interessa ao jornalismo e à publicidade, é isso que “encanta”.

A categoria “legitimação objetiva da ambiguidade” abarca os elementos expressivos: “mais jovem atleta”, “criança que só quer diversão”, “apenas 1,45m e 35kg”, “conciliar estudos e rotina”, “carisma”, “animação” e “juventude”. Olhando da perspectiva de quem escreveu a matéria, entende-se que é necessário reforçar aspectos inerentes à fase da vida da atleta – sejam eles relativos à sua configuração corporal ou ao seu comportamento – para que o “rito público de passagem” seja ainda mais, digamos, “dramático”. Trata-se, afinal, de uma criança de “1,45m e 35kg” que “só quer diversão”, mas que “está fazendo história”.

Prestes a encontrar Rayssa do “outro lado” de seu percurso, de sua passagem pelo rito das Olimpíadas que transforma pessoas comuns em semideusas e semideuses, começam a ser reivindicados seus múltiplos pertencimentos e papéis sociais. O caso das ilustrações da skatista com traços brancos e da reação pública nas redes sociais é um bom exemplo. Sendo assim, a categoria “configuração coletiva da identidade” refere-se aos elementos: “fenômeno brasileiro”, “nem parece negra na ilustração”, “Rayssa sem seus traços originais”, “tiram a identidade racial da atleta”, “encaixe em padrão de beleza branco”, “como público a vê e reconhece”. Não só sua brasilidade, mas também seus traços fenotípicos são objeto de controle e, mais ainda, de elaboração coletiva,

P

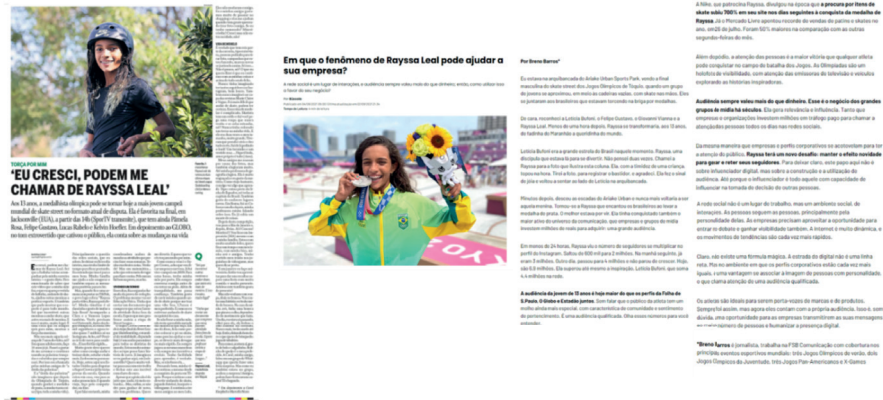
Disputas e impasses nas representações midiáticas da skatista Rayssa Leal

o que se deu, na prática, na resposta dada por artistas ao criarem, eles mesmos, suas próprias representações negras da skatista.

Sobre o momento analisado depois dos Jogos Olímpicos (Figura 11), três outras categorias interpretativas podem ser propostas, a partir das duas matérias, n’*O Globo* e na *Exame*: (f) “legitimação subjetiva da ambiguidade”, (g) “mercantilização das subjetividades juvenis” e (h) “autonomia consensual regulada”. Todas dizem respeito ao impacto da visibilidade midiática adquirida, no caso de Rayssa, durante e após as Olimpíadas.

Figura 11

Representações de Rayssa Leal depois das Olimpíadas



Nota. *O Globo* (“Eu cresci”, 2021); *Exame* (Barros, 2021)

Em depoimento da própria Rayssa Leal, reproduzido no jornal *O Globo*, veem-se aspectos ambíguos com relação a sua condição adolescente – de um lado, a afirmação de que não é mais criança e de sua declarada consciência com relação ao que isso significa; de outro lado, a referência a práticas que denotam a permanência em um status quase infantil, ainda. Daí, propõe-se a categoria denominada “legitimação subjetiva da ambiguidade” que abriga os seguintes aspectos, enumerados na Tabela 3: “eu cresci”, “sei que [...]”, “sou incentivo a outras meninas”, “não sou mais criança”, “faço 14 anos já já”, “gosta de ouvir música”, “continua a ter amigos ao lado”, “ela e amigas gostam de passear no shopping”, o que contrasta com as afirmações da skatista: “quer e continua a se divertir”, que “não está na idade para namorar”, que sua “*timeline* no Tik Tok é só dancinha”. É importante sublinhar que o depoimento da atleta ao jornal *O Globo* apresenta-se como um texto em primeira pessoa, bastante informal,

remetendo ao seu jeito de se expressar. Porém, há de se supor que houve uma estratégia na construção das representações que ela busca fixar sobre si mesma. Também, percebe-se ambiguidade quando o jornalista, na matéria da *Exame*, atribui a ela “timidez de uma criança”, ao mesmo tempo em que discute seu potencial como uma “marca” valiosa no mercado, o que leva à próxima categoria.

A “mercantilização das subjetividades juvenis” reúne estes elementos expressivos: “comunidade e pertencimento” (como um “molho especial” da cultura do skate, segundo o jornalista), “Nike aumentando as vendas com o sucesso de Rayssa”, “mídia explorando histórias inspiradoras”, “seu desafio será manter o efeito novidade e o número de seguidores conquistado”. Todos esses elementos foram retirados da matéria da *Exame*, do ponto de vista do jornalista, que aponta o que Rayssa pode “ensinar às empresas”. A “mercantilização das subjetividades juvenis” é, pode-se dizer, alimentada pela “legitimação subjetiva da ambiguidade”, pois a permanência dos aspectos mais infantis ou adolescentes pode ser um valor para marcas que desejam nele se ancorar.

A última categoria a ser apresentada é a “autonomia consensual regulada” a qual, por ser consensual, pressupõe dois atores que negociam – “o jovem” de um lado, e “o adulto” que por ele é responsável, de outro. Nela, estão associados os termos, do ponto de vista de Rayssa: sua conquista “mudou toda a sua vida”, “dá os seus “paranauês” [para dar conta dos compromissos]”, “pode fazer história”, “vivendo um sonho”, “entrevistas”, “fãs”, “campanhas”, “marcas”, “crescimento do número de seguidores no Instagram”, foi “capa das revistas *Marie Claire* e *Vogue*”, conquistou uma “grande audiência” – mas, para que isso tudo acontecesse, teve que “continuar fazendo provas na escola enquanto disputava nos Estados Unidos”, tirando “excelentes notas”, sentindo “saudades da família” – mas por ela ainda controlada, com a imposição de “limite de tempo nas redes sociais” e com “mãe sempre por perto”, e também contando com seus pais para “separar as mensagens positivas” das redes sociais para lhe mostrar.

Teorização

Resumidamente, na etapa anterior, foram construídas oito categorias interpretativas de análise: “vitalidade juvenil instrumentalizada”, “vitalidade juvenil significada”, “rito público de passagem”, “legitimação objetiva da ambiguidade”, “configuração coletiva da identidade”, “legitimação subjetiva da ambiguidade”, “mercantilização das subjetividades juvenis”, “autonomia consensual regulada”. O objetivo da elaboração dessas categorias, para além da instrumentalização metodológica que aqui se propõe, é também o de servir a outros objetos de pesquisa,

dentro dos estudos das juventudes. Rayssa Leal foi o caso observado neste trabalho, mas, seguindo os preceitos das ciências sociais, os achados devem dispor-se à análise de outros contextos, levando a novas aplicações, críticas e avanços.

As oito categorias interpretativas de análise reforçam a ideia de que as *diversas* representações das juventudes tendem, no limite, a *uma* representação midiática da *juventude*. Ou seja, a noção de juventude, como valor universal da sociedade moderno-contemporânea, tem força prescritiva. Sendo “instrumentalizada” ou “significada”, a “vitalidade juvenil” é criada para servir à dominação adulta, como já escreveu Bourdieu (1983) – assim como a última categoria da lista, a “autonomia consensual regulada”. O “rito público de passagem” reforça o *tornar* público, o publicizar, reforçando também a transitoriedade que caracteriza a adolescência em toda a sua ambiguidade – a qual é “legitimada”, de forma “objetiva”, do ponto de vista de quem observa, e de forma “subjativa”, do ponto de vista de sua reprodução. A “configuração coletiva da identidade”, por sua vez, pode dar-se a representações midiáticas pautadas pela diversidade, mas também pela padronização de um ideal imaginado. Por fim, a “mercantilização das subjetividades juvenis” sintetiza as demais categorias interpretativas de análise: aquilo que torna um jovem singular é, por força da construção da representação midiática, passível de universalização, quando enquadrada na noção de *juventude*, prescritiva em toda a sua força simbólica.

A teorização elaborada a seguir parte dessas representações a respeito dos conteúdos midiáticos analisados e, conclusivamente, juntam-se às tais categorias interpretativas de análise algumas reflexões teóricas que embasam este artigo.

REPRESENTAÇÕES E DISPUTAS NA IMAGEM DE RAYSSA LEAL

Logo de início, é preciso que se conduza a discussão final a partir de alguns pressupostos teóricos: representação social, juventude e juventudes.

Serge Moscovici (2011, p. 54) elabora sua teoria das representações sociais afirmando que elas procuram “tornar familiar algo não familiar, ou a própria familiaridade” (Moscovici, 2011, p. 54). Para ele, há “universos consensuais” que conferem uma espécie de segurança e harmonia no plano das ideias e do conhecimento, que se consolidam com a repetição de situações, gestos e ideias.

Em seu todo, a dinâmica das relações é de familiarização, onde os objetos, pessoas e acontecimentos são percebidos e compreendidos em relação a prévios encontros e paradigmas. Como resultado disso, a memória prevalece sobre a dedução, o passado sobre o presente, a resposta sobre o estímulo, e as imagens sobre a “realidade” (Moscovici, 2011, p. 55).

A teoria de Moscovici, para a qual as representações sociais são prescritivas, porém não são estáticas e, portanto, estão em permanente transformação, inspira o presente trabalho no momento em que motiva a busca pelo seu processo mesmo de elaboração. A contribuição de Moscovici está, principalmente, na perspectiva de uma representação social que se constrói coletivamente, a partir de diferentes espaços do mundo cotidiano, inclusive o midiático, cimentando o social, reafirmando a força da memória, buscando a familiaridade e estimulada pelo momento em que a não familiaridade insurge-se, ainda que momentaneamente, contra o que está posto – para, em seguida, ser modificada, aproximada, identificada e, finalmente, vencida por força da necessidade de um universo consensual. O exemplo de Rayssa Leal nos Jogos Olímpicos busca acompanhar como se deram as transformações de suas representações nas mídias.

A figura da “fadinha” alçou a criança de 7 anos a uma enorme visibilidade midiática, e chamam atenção os investimentos das páginas esportivas na produção de uma cultura visual que valoriza uma combinação de aspectos lúdicos e heroicos, ambos inerentes a essa imagem (Helal e Costa, 2021). Foi assim que ela ganhou espaço na cultura do skate, conquistando veteranos como Tony Hawk e Bob Burnquist, e nas mídias, aparecendo em reportagens televisivas, tornando-se a “menina prodígio” das pistas em sua cidade maranhense, Imperatriz. Até o momento em que se anuncia a entrada do *skateboarding* nos Jogos Olímpicos, em 2016, Rayssa Leal era mais uma entre várias skatistas que se destacavam em campeonatos nacionais e internacionais. A partir desse momento, passou a ser uma “promessa” e, na medida em que sua idade avançava, se tornava uma “esperança de medalha olímpica”. Até ali, porém, as matérias jornalísticas a mencionavam em rankings e nas coberturas dos principais campeonatos com participação feminina, onde Pamela Rosa e Leticia Bufoni eram os destaques. Trabalhavam juntas as representações sociais constituídas por uma “vitalidade juvenil instrumentalizada”, em que se ressaltam os prodígios da juventude e talentos fora da curva que se destacam tanto *porque* são jovens, como *apesar de* serem jovens. Em paralelo, os aspectos que fazem parte da “vitalidade juvenil significada”, aquela que reforça os valores universais que fazem parte do senso comum sobre a juventude, estão presentes em todos os lugares midiáticos, mas sempre sedimentando a ideia de que há *uma* juventude.

A juventude, como a conhecemos hoje nas mídias, especialmente nas narrativas do consumo, é um conceito publicitário (Pereira, 2010) surgido nos anos 1950/1960 que sucederam a Segunda Guerra Mundial, momento em que a base dos meios de comunicação de massa se fixa no solo de uma “cultura juvenil”, mercado muito lucrativo para a emergente “cultura de massas” (Morin, 2006). Atualmente, as fronteiras simbólicas e representacionais estão

muito menos marcadas, com signos muito menos imediatos: a “juventude”, como construção social e *lifestyle*, impregna as culturas moderno-contemporâneas, expandindo-se como um ideal para todas as idades.

As mitologias presentes na cultura de massas, como nos ensinou Morin (2006), se expandem e perduram em outras plataformas midiáticas ainda hoje em dia. Uma delas diz respeito às histórias inspiradoras, de superação e sacrifício. O “rito público de passagem” serve a esse fim, explorando midiaticamente as meninas e os meninos que se tornam celebridades, do dia para a noite. São muitos os exemplos, em vários campos, não só no esporte, desde Michael Jackson e Nadia Comăneci, passando por Justin Bieber e Macaulay Culkin, chegando, porque não, a Rayssa Leal. Para isso, colaboram também as representações presentes na “legitimação objetiva da ambiguidade”, quando os conteúdos midiáticos reificam enfaticamente as vulnerabilidades decorrentes da pouca idade, sejam elas físicas ou psicológicas, e também as representações da “legitimação subjetiva da ambiguidade”, quando os conteúdos midiáticos dão voz aos próprios adolescentes e jovens que, atravessados pelas representações sociais que os tornam porta-vozes do senso comum, confirmam tais vulnerabilidades, reproduzindo-as, num círculo vicioso sem fim. Dessa forma, paradoxalmente, todo o poder da “juventude” como signo vem calando, durante várias décadas, as *juventudes* nas mídias de massa.

De acordo com José Machado Pais (1990), o cotidiano é um espaço social privilegiado para as configurações das “culturas juvenis” por meio do lazer, do “não fazer nada”, do “matar o tempo”. Se de um lado, no cotidiano, as práticas da “cultura do lazer” colocam os jovens dentro de uma unidade simbólica, a “juventude” – o que limita as suas possibilidades como atores sociais –, por outro lado é por meio delas que se elaboram importantes laços de sociabilidade, de ações originais criativas e de vínculos a múltiplos pertencimentos, elaborando subjetividades plurais.

As culturas urbanas, nas quais a do skate se insere, são profícuas para a emergência de tais subjetividades plurais. Esse não é o caso de Rayssa Leal, cujas representações em disputa indicam que prevalece a noção homogeneizante de “juventude” como conceito. Como prevenção, se veem, não raro, representações configuradas pela “autonomia consensual regulada”, que tratam de conciliar as severas rotinas de jovens e adolescentes que são “celebridades” com os declarados cuidados da família.

A título de exemplo, em contraposição, pode-se trazer o skatista Pedro Barros, também medalhista olímpico em 2021, cuja participação nos Jogos foi engajada no sentido de fazer emergirem as incoerências da participação do *skateboarding*

em algo tão *mainstream* como as Olimpíadas. Mais ainda, Pedro Barros chama atenção para os cuidados que deverão ser tomados com relação à saúde mental de Rayssa Leal e de outros atletas de sua idade (Gabriel, 2021). O skatista, nos termos desta discussão, refere-se ao risco de exposição ao que aqui se denominou de “mercantilização das subjetividades juvenis” – Rayssa Leal, alçada à categoria de celebridade, sai dos rankings do skate e passa a figurar campanhas publicitárias, editoriais de moda, capas de revistas, deixando ser *mais uma* para ser única. Diferente das subjetividades que emergem de modo autêntico das culturas juvenis, essa subjetividade fabricada já nasce ancorada nas narrativas mercadológicas.

A cientista social mexicana Rossana Reguillo Cruz também discute as disputas que se dão com relação à ideia de “juventude” como uma construção social e o papel dos jovens em sociedade. O trabalho das instituições é, nesse processo, atuante e decisivo: segundo a autora, a forma como os jovens são classificados na contemporaneidade se deve a três condições centrais: o sistema de formação e socialização para o mercado de trabalho, o discurso jurídico e a “indústria cultural”. Dessas três condições, as duas primeiras, que dizem respeito ao trabalho e à justiça, junto com os discursos institucionais da escola e do governo, entre outros, acabam por estabelecer limites e normas que reduzem o campo de possibilidades dos sujeitos jovens. Para Reguillo Cruz (2000, p. 52) as indústrias culturais, de seu lado, favorecem expressões éticas e estéticas, o que abre possibilidades de inclusão e diversidade, “(...) um campo dos significados, bens e produtos culturais [em] que o sujeito juvenil adquire suas diferentes especificidades e se mostra como ator socialmente situado com esquemas de representação que configuram diferentes campos de ação”³.

Na esteira de Reguillo Cruz, há “campos de significados” pelos quais os jovens se investem no papel de “atores socialmente situados” – nesse caso, é uma autoexpressão das *juventudes*, e não a “juventude” representada –, com voz e atuação (Reguillo Cruz, 2000, p. 52): “É, portanto, de forma privilegiada, no campo das expressões culturais onde os jovens se tornam visíveis como atores sociais”⁴. Pedro Barros, pode-se dizer, é um jovem-ator “socialmente situado”, conforme demonstra entrevista analisada.

Com milhões de seguidores nas redes sociais, as disputas pelas representações midiáticas de Rayssa Leal levam a uma “configuração coletiva da identidade”, quando discussões relativas à representatividade – de raça, gênero ou orientação sexual, por exemplo – atravessam as demais. Como demonstrou a matéria analisada, a audiência reivindicou a negritude de Rayssa, enquanto inúmeras outras se referem a seu papel na disseminação do skate entre as mulheres.

³ No original: “Es en el ámbito de los significados, los bienes y los productos culturales donde el sujeto juvenil adquire sus distintas especificidades y donde despliega su visibilidad como actor situado socialmente con esquemas de representación que configuran campos de acción diferenciados.” (Esta e demais traduções, da autora)

⁴ No original: “Es pues, de manera privilegiada, en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aplicação da Análise Interpretativa de Conteúdo permitiu o precioso exercício da construção do objeto da pesquisa, norteado pelo objetivo inicialmente proposto, que foi o de discutir o papel das representações midiáticas nas relações que se estabelecem entre a sociedade e as culturas juvenis, voltando-se para a reiteração de uma noção homogeneizante de “juventude” e para os decorrentes impasses que se impõem sobre formas comunicacionais que favoreçam a consolidação dos jovens em toda sua complexidade, como atores sociais. Quando se deu início à pesquisa nas matérias jornalísticas, era esperado encontrar um “final feliz”: a “fadinha” sai do casulo e vira uma adolescente que tem voz. No entanto, ao longo do percurso, pelo menos dentro do contexto que foi observado, respeitando aí todas as limitações possíveis, o que se encontra é um processo de subjetivação, porém pautado pelas representações reducionistas acerca da juventude. À revelia da paixão que todos nós nutrimos por Rayssa Leal em nosso imaginário diante do contexto político e pandêmico no Brasil, a medalhista, ou pelo menos algumas de suas representações, revelam ao final deste artigo uma atleta que nasce na complexidade das “juventudes” em meio à cultura transgressora do skate, mas que vem se sustentando num discurso midiático disciplinado, e disciplinador, que não serve apenas ao seu esporte, mas também à reprodução do conceito universalizado de “juventude”. ■

REFERÊNCIAS

- Bourdieu, P. (2007). *O poder simbólico*. Difel.
- Brandão, L. (2014). *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Edifurb.
- Helal, R., & Costa, L. Heróis e vilões do futebol: as narrativas da imprensa brasileira. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, 13, 2021.
- Morin, E. (2006). *Cultura de Massas no Século XX. Volume 2: Necrose*. Forense Universitária.
- Moscovici, S. (2011). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Vozes.
- Pais, J. M. (1990). Lazer e sociabilidades juvenis – um ensaio de análise etnográfica. *Análise Social*, XXV, 108-9.
- Pereira, C. (2010). Juventude como conceito estratégico para a publicidade. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 7(18), 37-54.
- Reguillo Cruz, R. (2000) *Emergencia de las culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Norma.

MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

- ‘Eu cresci, podem me chamar de Rayssa Leal’. (2021, 13 de novembro). *O Globo*, p. 44.
- Alexandrino, R. de (2021, 25 de julho). Rayssa busca a realização de seu conto de fadas. *O Globo*, Esportes, p. 4.
- Azevedo, L. (2021, 22 de junho). Quem é Rayssa Leal, a ‘Fadinha do Skate’ de 13 anos candidata ao Ouro nas Olimpíadas. *Diário do Nordeste*. <https://bit.ly/3ny83Zi>
- Barros, B. (2021, 4 de setembro). Em que o fenômeno de Rayssa Leal pode ajudar a sua empresa? *Exame*. <https://bit.ly/3zuslFU>
- Brasileiras para ficar de olho em Tóquio: Rayssa Leal. (2021, 6 de julho). *Istoé*. <https://bit.ly/3U2TVna>
- Gabriel, J. (2021, 9 de outubro). Pedro Barros se preocupa com Rayssa Leal e defende idade mínima no skate. *Folha de São Paulo*. <https://bit.ly/3Kw0lIr>
- Gavioli, A. (2021, 26 de julho). Por que Rayssa Leal é conhecida como “Fadinha”? Entenda. *Exame*. <https://bit.ly/3JZfi3W>
- Leister Filho, A. (2019, 30 de junho). Brasileira de 11 anos mira pódio em estreia do skate nos Jogos. *O Globo*, p. 40.
- Paixão, L. (2021, 26 de julho). Quem é Rayssa Leal, a medalhista olímpica de 13 anos. *Claudia*. <https://bit.ly/3nKVIBh>
- Rayssa Leal celebra 6 anos de vídeo viral como “fadinha” (2021, 7 de setembro). *Quem*. <http://glo.bo/41174z9>
- Rayssa Leal entra para livro dos recordes como uma das mais jovens medalhistas. (2021, 27 de julho). *Marie Claire*. <http://glo.bo/3K5r6Sx>
- Rodrigues, T. (2021, 27 de julho). Rayssa Leal é desenhada com traços brancos por ilustradores. *Jornal Estado de Minas*. <https://bit.ly/3GgfeM6>
- Skate & Destroy. Esporte do futuro para destruir o tédio. (1986, 2 de novembro). *O Globo*, Segundo Caderno, p. 7.
- Sordi, C. (2021, 4 de novembro). Rayssa Leal avalia conquistas com skate e fala sobre fama repentina após Olimpíada. *Vogue*. <http://glo.bo/40RyPKQ>

FINANCIAMENTOS:

Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq – Bolsa de Produtividade em Pesquisa, pela FAPERJ – Bolsa Cientista do Nosso Estado e Auxílio Básico à Pesquisa.

Artigo recebido em 2 de março e aprovado em 29 de julho de 2022.

Memórias, metáforas e imaginação em narrativas orais de história de vida^a

Memories, metaphores and imagination in oral life story narratives

BARBARA HELLER^b

Universidade Paulista. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo – SP, Brasil.

TERESA CRISTINA DA COSTA NEVES^c

Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Comunicação. Juiz de Fora – MG, Brasil.

PRISCILA FERREIRA PERAZZO^d

Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Caetano do Sul – SP, Brasil.

ANA PAULA GOULART^e

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro – RJ, Brasil.

RESUMO

Discutimos o caráter imaginativo de narrativas de histórias de vida registradas por métodos como a História Oral, consideradas fontes de pesquisa acadêmica. Propomos as seguintes indagações: Como lidamos com a imaginação e com metáforas nas narrativas orais de histórias de vida? Como atendemos à demanda pela “verdade” em textos que ativam a subjetividade? Memórias individuais e subjetivas conferem cientificidade às narrativas? Situamos o problema da verdade, suas relações com a linguagem e com o conhecimento a partir de Friedrich Nietzsche e Mikhail Bakhtin. Articulamos revisão teórica e estudo de caso, considerando imagens mentais como mídias veiculadoras de memórias e, por isso mesmo, campo de estudos para a Comunicação e a História.

Palavras-chave: Verdade, linguagem, imaginação

ABSTRACT

We present the discussion of the imaginative character in life story narratives recorded by methods such as Oral History, considered scientific research resources. We propose the following questions: How do we deal with the imagination and metaphors in oral narratives of life stories? How do we regard the demand for “truth” in texts that activate

^a Esse artigo foi inicialmente apresentado ao Grupo de Trabalho Memórias nas Mídias, do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande – MS, 23 a 25 de junho de 2020. Posteriormente foi revisto e reestruturado para submissão a essa revista.

^b Pesquisadora com pós-doutorado em Comunicação (Universidade Metodista e USP) e Doutora em Teoria Literária (Unicamp). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8997-0155>. E-mail: b.heller.sp@gmail.com

^c Professora associada do Departamento de Fundamentos, Teorias e Contextos da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora e pesquisadora com pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1714-8189>. E-mail: teneves@terra.com.br

^d Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS. Coordenadora do Laboratório Hiper mídias/USCS. Líder do Grupo Memórias do ABC/USCS. Doutora em História Social (USP) Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9073-075X>. E-mail: prisperazzo2@gmail.com

^e Professora da Escola de Comunicação da UFRJ, onde coordenou o curso de jornalismo (2004-2007) e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação (2013-2014). Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ) Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9341-4629>. E-mail: goulartap@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p251-268>

V.17 - Nº 1 jan./abr. 2023 São Paulo - Brasil HELLER | NEVES | PERAZZO | GOULART p. 251-268

MATRIZES

251



subjectivity? Individual and subjective memories confer scientificity to narratives? We place the problem of truth and its relationship to language and knowledge, with Friedrich Nietzsche and Mikhail Bakhtin. We articulate theoretical review and case report, considering mental images as media that convey memories and, for this reason, a field of studies for Communication and History.

Keywords: Truth, fiction, imagination

CONTAR AS PRÓPRIAS HISTÓRIAS é um ato corriqueiro em nossas vidas. “Contamos histórias sobre nós mesmos diariamente”, diz Paul John Eakin (2019, p. 17) – teórico de estudos autobiográficos da Indiana University, nos Estados Unidos –, mesmo que as pessoas não nos escutem, “pois o processo de autonarração constantemente se desenrola em nossas mentes”. O ato de contarmos nossas histórias é parte constituinte de nós mesmos. Desse modo, constituímos nossas experiências e nos relacionamos com nossas memórias, sempre impregnadas dos “valores fundamentais da cultura” (Eakin, 2019, p. 37). Elaboramos nossos relatos de histórias de vida, nossas narrativas de identidade e nossa própria e pessoal “literatura” de testemunho:

A despeito de nossas ilusões de autonomia e autodeterminação . . . nós não inventamos nossas identidades a partir do nada. Em vez disso, nós as moldamos a partir dos recursos da cultura em que vivemos, recursos que especificam o que significa ser homem, ser mulher, ser trabalhador, ser uma pessoa dentro das circunstâncias em que vivemos as nossas vidas. (Eakin, 2019, p. 37)

A questão mais ampla que permeia nossa reflexão, neste artigo, diz respeito à capacidade humana de narrar histórias de vida por meio da linguagem oral e compreender que as imagens que formamos a partir da memória engendram um modo próprio de comunicação. Quando contamos nossas histórias de vida ou narramos nossas experiências passadas, descrevendo cenas vividas ou imaginadas, estamos enunciando verdades ou narrando ficções? Ou as duas coisas ao mesmo tempo?

Para enfrentar essa questão, recorreremos, em primeiro lugar, a Mikhail Bakhtin (2003, p. 21) e sua “filosofia primeira”. Para esse teórico, cada indivíduo é único e seus atos são irrepetíveis, pois ele e somente ele ocupa um determinado tempo e lugar no mundo. Por isso, o “eu” só existe na relação em diálogos com outros “eus”. Isto porque o que se vê é determinado (e limitado) pelo lugar que se ocupa e, como indivíduos diferentes ocupam lugares diferentes, cada qual vê o que o outro não pode e cada um precisa da visão do outro para completar a sua. O ser não se basta, precisa do Outro. E é a necessária e produtiva complementariedade de visões e compreensões que forma o cerne da noção de dialogismo.

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar . . . o mundo atrás dele . . . Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. (Bakhtin, 2003, p. 21)

Esse pressuposto teórico assinala uma questão para as pesquisas acadêmicas desenvolvidas a partir de narrativas da História Oral: se dois indivíduos não podem experimentar da mesma maneira uma dada realidade, será possível pensar a ideia de verdade em relação aos testemunhos de vida? De que forma as memórias individuais e coletivas, ativadas nessa relação dialógica, conferem aspectos de verdade – e assim conquistam confiabilidade – às narrativas? Que valor de conhecimento se pode atribuir à representação de imagens mentais quando narradas como histórias de vida?

Partindo-se do pressuposto de que narrativas orais de vida são midiáticas e o ato de narrar a si e para o Outro, inerente ao humano, jamais se desvencilha da imaginação, o objetivo deste estudo é suscitar o debate em torno das seguintes questões: como pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais (particularmente, da Comunicação), lidamos (ou podemos lidar) com a dimensão imaginativa intrínseca às narrativas orais de histórias de vida? E, ainda: podemos considerar a narrativa oral de história de vida um documento de memória que encerra em si a imaginação? Se sim, qual é seu valor heurístico?

Nosso objetivo, portanto, será discutir verdade e imaginação em narrativas orais de histórias de vida contadas por quem as vivenciou, considerando o modo pelo qual a comunicação destas experiências articula imagens mentais individuais e coletivas como metáforas. Para refletir sobre tais questões, propomos o seguinte roteiro: 1) enunciar o problema da verdade e sua relação com a linguagem e a imaginação; 2) discutir a representação do “real” a partir de imagens mentais construídas em narrativas orais de história de vida; 3) atribuir ao relato oral de história de vida o valor de uma literatura de testemunho, uma espécie de acesso poético aos registros da memória.

Nesse percurso, analisaremos – como forma de ilustrar os argumentos propostos – trechos da narrativa oral da história de vida de Olívia Rodrigues Cardoso, colhido em 6 de dezembro de 2004 no âmbito do núcleo Memórias do ABC, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul¹. A metodologia utilizada na realização da entrevista somou “os ensinamentos da história oral de vida e temática com o caráter comunicativo da memória, bem como da cultura

¹ Memórias do ABC começou como um projeto de pesquisa em 2003, mas logo no segundo ano, tornou-se um núcleo de estudos na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, por concentrar pesquisas e produção em comunicação que relacionam temas como memória, cultura, narrativas de histórias de vida, subjetividades, imaginários, mídias e novas tecnologias. Reúne pesquisadores que buscam discussões teórico-metodológicas e suporte tecnológico para o desenvolvimento de suas propostas. Vem constituindo um acervo de histórias de vida das pessoas da região, que contam suas experiências e vivências rememoradas em Narrativas Oraais de Histórias de Vida, método que foi constituído por pesquisadores do núcleo, com base nos estudos da História Oral. As pesquisas baseiam-se na valorização do sujeito da ação, registrando histórias do cotidiano e a construção de identidades, o que propicia uma compreensão mais ampla da vida social e, conseqüentemente, das relações de comunicação e cultura articuladas pelos sujeitos. O depoimento de Olívia Rodrigues Cardoso, colhido em 2004, faz parte desse acervo, com esse propósito, e visa registrar as lembranças de suas experiências na Vila de Paranapiacaba, na região do ABC.

e dos imaginários sociais, das perspectivas da constituição de discursos e das narrativas” (Perazzo, 2015, p. 122-123).

A IMAGINAÇÃO E A VERDADE COMO METÁFORA

O fio desta meada pode começar a ser desenrolado a partir de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, de Friedrich Nietzsche (2008), primeiro pensador a formular uma denúncia contra a ideia de verdade tal como concebida na tradição ocidental. Mais exatamente contra a crença na verdade como fundamento, princípio originário, valor absoluto de nossa cultura. A genealogia nietzscheana cuida de revelar a verdade como o valor central a partir do qual erigimos todos os demais valores nos quais sustentamos nossa civilização. Toda crença na verdade absoluta – diz Nietzsche – compreende e oculta seu caráter ficcional. É ao aspecto figurativo e convencional da linguagem que devemos estar atentos quando pensamos na relação entre verdade e imaginação.

O que designamos por verdade – prossegue o pensador – nasce de uma necessidade de entrarmos em um acordo; sua finalidade é a vida gregária, o convívio social (Nietzsche, 2008, p. 29). Foi por meio de nossa relação com a linguagem que estabelecemos as bases para esta convivência. Em nosso percurso civilizacional, porém, nos esquecemos que a verdade nada mais é do que um jogo de linguagem, uma metáfora abrigada sob suas convenções e figurações. A partir da linguagem gregária, o ser humano construiu o paradigma interpretativo da verdade. A identidade e a verdade são possíveis somente na linguagem, que é uma convenção, um acordo.

O que, portanto, entendemos por verdade decorre de uma crença na identidade do não idêntico, dissimulada na linguagem à custa do esquecimento de que toda palavra escamoteia a multiplicidade, condensa significados, conforma percepções, induz sentidos. Ser verdadeiro, por este entendimento, nada mais é do que estar em consonância com os códigos da linguagem, bem ao modo como opera a ciência, erguendo seu edifício de conceitos, num esforço incessante de impor suas leis à inconstância e à provisoriedade das intuições próprias da vida (Nietzsche, 2008, p. 45). Foi por força de sua fragilidade natural e em busca de proteção que o ser humano precisou se unir a seus semelhantes para sobreviver. Daí sua necessidade de partilha, de comunhão, em uma palavra, de comunicação.

Na visão nietzschiana, embora as ações humanas no mundo sejam “pessoais de maneira incomparável, únicas, ilimitadamente individuais”, quando as tornamos conscientes, não mais se parecem assim. Uma vez que não podemos abdicar de nossa natureza comunitária e gregária, ainda que estejamos empenhados em entender a nós mesmos do modo mais individual possível, só podemos

“tomar-consciência das impressões de nossos sentidos, . . . fixá-las e . . . situá-las fora de nós” promovendo “uma grande, radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização”. Nossa condição de “médio” – inextricavelmente vinculados socialmente – e de “inventores de signos” – seja pela crença, seja pela imaginação – ocasiona um mundo “vulgarizado”, tornado “raso, ralo, relativamente tolo, geral” e, deste modo, útil à espécie (Nietzsche, 2012, p. 223).

Walter Benjamin (2012, p. 124) debruça-se sobre a defasagem entre a complexidade das experiências humanas e os limites de sua partilha estabelecidos pela linguagem, ao observar que os combatentes da Primeira Guerra Mundial regressaram das trincheiras mais pobres – e não mais ricos – em experiências comunicáveis, vale dizer, traduzíveis num dado sistema de signos. Aludia, assim, a certa pobreza da linguagem para dar sentido a uma dimensão do que se vivencia em circunstâncias extremas. Todo narrador, ao contar a própria história, organiza a linguagem e, por meio de metáforas e de outras figuras, tece, em última instância, uma rede imaginária para sustentar suas verdades, tornando-as, assim, partilháveis.

Nomear – convém não perder de vista – é sempre simplificar a complexidade, reduzir o múltiplo, obliterar a singularidade do conhecimento intuitivo individual; representar pela linguagem é fazer escolhas, estabelecer hierarquias, atribuir valor. Na voz de Nietzsche (2008, p. 54-55):

toda palavra torna-se de imediato um conceito à medida que não deve servir, a título de recordação, para a vivência primordial completamente singular e individualizada à qual deve seu surgimento, senão que, ao mesmo tempo, deve coadunar-se a inumeráveis casos, mais ou menos semelhantes, isto é, nunca iguais quando tomados à risca, a casos nitidamente desiguais, portanto. Todo conceito surge pela igualação do não-igual.

Próprios de tudo que vive são – na visão nietzscheana – a atividade interpretativa contínua, o movimento sempre inacabado do sentido, o impulso criativo inerente à imaginação. Foi necessário esquecer esta multiplicidade movente da experiência original para fundar um estatuto da palavra, um mundo identitário de representação, capaz de viabilizar um projeto coletivo humano. A condição de existência da linguagem é o esquecimento da pluralidade. Toda palavra deve remeter, unicamente, ao universo de sinais. As palavras não se relacionam com as coisas, mas com o universo significativo das próprias palavras (Mosé, 2018, p. 67).

A relação entre narrativa e verdade também ganha contornos problemáticos no pensamento de Mikhail Bakhtin. Para o filósofo russo, os enunciados sempre revelam, em alguma medida, a posição de quem os expressa. Em outras palavras: tornam-se “encarnados”, ganham autoria de sujeitos concretos, que podem ou não ser conhecidos, mas são todos igualmente providos de vontade criadora.

Assim – conforme explica Todorov na apresentação da coletânea de Bakhtin *Estética da Criação Verbal*, publicada postumamente em 1979 –, para Bakhtin, “devemos nos contentar em citar em vez de falar em nosso próprio nome” (Bakhtin, 2003, p. XXI). Já em 1929, Volochínov, um dos intelectuais do Círculo de Bakhtin, afirmava que, para disfarçar as incertezas, a sociedade moderna recorria às citações em seus mais variados graus; “já não falamos senão entre aspas” (Bakhtin, 2003, p. XIX)².

² Bakhtin (1981) considera que Dostoiévsky foi o criador do romance polifônico.

Nietzsche e Bakhtin são pensadores que nos inspiram a refletir acerca das narrativas orais de histórias de vida como experiências humanas e também como mídias. Podemos considerar, por esta via, narradores orais como autores que estabelecem uma espécie de acordo com seus interlocutores por meio do uso que fazem da linguagem para dar forma e, assim, expressar suas experiências individuais. Eles compõem imagens, esboçam vazios, recorrem às metáforas, modulam seus discursos conforme suas competências linguísticas, estabelecem, enfim, comparações que tornam suas memórias comunicáveis. Sua voz autoral equilibra-se nas palavras, persegue a partilha de sentidos e ganha comunicabilidade à medida que incorpora a dinâmica própria da linguagem.

A LITERARIEDADE DO TESTEMUNHO

Enquanto modalidade de memória e da comunicação, o testemunho tem estreita relação com a imaginação. Desde Aristóteles, a memória foi concebida como “um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais”, pertencente “à mesma parte da alma que a imaginação”. Narrativas dessa natureza assumem um caráter literário e são “híbrido[s] de singularidade e de imaginação” (Seligmann-Silva, 2008, p. 72 e 74), por isso sempre encontraram acolhida no campo das artes e da psicanálise, mas despertaram a desconfiança do meio jurídico e da historiografia positivista tradicional. Entretanto, os testemunhos têm alcançado destaque nos estudos historiográficos das últimas décadas, interessados em explorar a literariedade desses relatos para ingressar onde só as portas da imaginação nos permitem chegar. Os relatos de histórias de vida podem ser considerados como literatura do real: aquela que tem “sua peculiar capacidade de entrecruzar literatura e ‘mundo fenomênico’” (Seligmann-Silva, 2003, p. 376-377).

A literatura de testemunho, na qual estão inseridos relatos autobiográficos e depoimentos, tem uma longa história (Dosse, 2016), mas ganhou corpo ao longo do século XX, época marcada pela experiência das catástrofes – guerras mundiais, bombas atômicas, holocausto nazista e outros genocídios³. Essas experiências obrigaram a história da literatura a rever-se a partir do seu compromisso com o ‘real’, tomando o entendimento de que “esse ‘real’ não deve ser confundido

³ Sobre o século XX e a ideia de catástrofe, ver Rosso (2016). Sobre a ideia de que a catástrofe engendra uma “era do testemunho”, ver Wiewiorka (1995).

com ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista” (Seligmann-Silva, 2005, p. 85). É no campo do aprimoramento das linguagens que podemos investigar as possibilidades de representação do “real” e, avançando nessa direção, as maneiras imaginativas de dar forma a toda representação. Se compreendemos a linguagem ao modo de Nietzsche (2008), sabemos, então, que toda palavra – seja ela científica, poética, retórica ou testemunhal – tem como matriz a metáfora, que afinal está por trás de toda verdade.

Ao chamar atenção para o caráter imaginativo, constitutivo de todas as narrativas de história de vida, não estamos, portanto, atentando para uma possível fragilidade epistemológica da História Oral⁴, nem relativizando o valor dos relatos testemunhais. Nesse sentido, nos afastamos da posição crítica assumida por Beatriz Sarlo (2007), que tensiona a supervalorização das narrativas em primeira pessoa, característica da guinada subjetiva produzida pela cultura da memória no mundo contemporâneo. Queremos, ao contrário, sublinhar a “imaginação” como conceito operativo extremamente potente para entendimento dos fenômenos da memória e da história. Afinal, uma experiência passada sempre volta na forma de fragmentos, a partir dos quais o sujeito que lembra estabelece conexões e distinções, padrões e reconfigurações. De acordo com Keightley e Pickering (2012, p. 7), “é isso que lhe dá seu potencial criativo, mas esse potencial só é realizado por meio da tensão produtiva que surge entre a memória e a imaginação. Através desta tensão, a imaginação ativa a memória, e a memória estimula a imaginação”.

As correlações entre verdade e imaginação, articuladas pela linguagem sempre metafórica, como adverte Nietzsche (2008), podem ser identificadas a partir do trecho do depoimento que segue, registrado no âmbito do Memórias do ABC. Trata-se de um episódio da história de vida de uma senhora que nasceu em março de 1923 e morou boa parte da sua infância e juventude no vilarejo de Paranapiacaba, um lugar no alto da serra, pertencente a Santo André, na região do ABC Paulista, atualmente tombado como uma vila ferroviária. Dona Olivia conta sua história e de sua família, vivida ali na primeira metade do século XX.

Meu pai veio de Portugal com 13 anos, com uma tia muito severa. Quando eles desembarcaram do navio, a tia falou para ele: “Agora você se vira, porque você já é um rapaz e eu não posso sustentar você. Eu também estou descendo aqui sem emprego”. Meu pai acompanhou um senhor de idade, que veio no navio, e ele ficou com pena do meu pai. Ele ficou com esse senhor. Eles foram trabalhar na fazenda do Matarazzo, para carpir café. Foi quando os ingleses montaram esse império lá e meu pai soube. Ele já tinha 17 anos e ele soube que a estrada de ferro estava pegando funcionários e ele foi lá se alistar. Meu pai começou a trabalhar na estrada de ferro com 17 anos.⁵

⁴Discussões a respeito do papel da subjetividade na História Oral e da relação entre memória e verdade já está bastante consolidada no campo da história. Sobre o assunto, ver os trabalhos do francês Philippe Joutard (2015), do italiano Alessandro Portelli (2006) e da brasileira Verena Alberti (2004). Também nos estudos sobre comunicação e mídia, esta questão foi trabalhada. Ver Caprino e Perazzo (2011) e Ribeiro (2015).

⁵Entrevista de Olivia Rodrigues Cardoso, realizada em 06/12/2004, aos 81 anos.

Tomada em seu potencial metafórico para expressar a experiência da chegada de imigrantes ao Brasil nas primeiras décadas do século XX, podemos inferir significados latentes nesta narrativa vocalizada em tom informal. Assim, é possível, por exemplo, correlacionar o adjetivo “severa” que caracteriza a personalidade da tia – acentuada na dureza de suas palavras, dirigidas a um parente cuja fragilidade é sumarizada em seus “13 anos” – com as implacáveis circunstâncias enfrentadas por aqueles que desembarcavam em terras estranhas sem qualquer amparo ou regalia. Um sentido de generosidade, porém, não tarda a ser entremeado no relato por meio da introdução de um personagem que, conjugando idade avançada e sentimento de piedade, insere a perspectiva do acolhimento e da proteção na experiência migratória narrada, remetendo-a a um dos lugares-comuns de nossa cultura: a hospitalidade.

O relato também sugere um significativo contraste entre o empreendimento estrangeiro, metaforizado na fazenda da família italiana e no “império” ferroviário inglês, e o árduo e precoce trabalho do imigrante português, cuja mão-de-obra serviu tanto à lavoura do café quanto à operação da linha férrea, atividades que deixaram marcas indeléveis na economia, na cultura e na história daquela região.

Sempre organizado de modo cronológico, o relato de dona Olívia segue descrevendo cenários e narrando eventos em “modo *realis*, isto é, apresentando fatos como se efetivamente tivessem ocorrido” (Labov, 1997 como citado em Ferreira Netto, 2008, p. 42):

A estrada de ferro tinha tudo que você procurava e não faltava nada. Uma vez um rapaz foi atravessar a linha em frente à minha casa e como lá fazia muita neblina, porque lá é uma réplica de Londres, dava aquela neblina subindo do chão. Ela não vem de cima, mas levanta do chão, vai subindo aquela neblina e você não enxerga daqui até aí. O rapaz foi atravessar a linha, inclusive ele tinha ficado até nove horas da noite jogando cartas com meu pai, que era a distração da gente, porque não tinha televisão, não tinha rádio, não tinha nada, então eles iam para a casa da gente, minha mãe fazia um cafezinho, uns bolinhos, e eles ficavam jogando cartas. Quando ele foi embora, que foi atravessar a linha, veio um trem e o pegou, e cortou a perna dele. Eu vi minha mãe, eu tinha esse tamanho, vi minha mãe pegar ele no colo, o levantou da linha com a perna pendurada. Minha mãe falou para o meu pai rasgar um lençol em tiras e minha mãe o amarrou para ele não se esvaír em sangue. Meu pai correu até o patamar, telefonou, o inglês já mandou um carro especial e levou ele para Santos. Ele perdeu a perna, mas não perdeu a vida. Ele morreu de velho.⁶

Mais uma vez, dona Olívia aciona recursos expressivos da linguagem para construir sua narrativa – a começar pela dimensão hiperbólica que atribui à

⁶Entrevista de Olívia Rodrigues Cardoso, realizada em 06/12/2004.

ferrovia. Na expressão de sua memória, a estrada de ferro era nada menos que o mundo, um macrocosmo, uma totalidade onde “não faltava nada” e capaz de abrigar “tudo” o que se “procurava” e cabia na vida. No contexto da história de vida familiar da narradora, sua formulação sintetiza as condições existenciais daqueles imigrantes e seus descendentes, suas perspectivas – ou a ausência delas. A mesma linha férrea que se destina ao transporte e faculta a mobilidade, encerra os horizontes e circunscreve os destinos daqueles que têm sua vida a ela atada.

A história que se segue a esta primeira imagem noturna da vida cotidiana na infância articula a linguagem de modo a reproduzir uma tradição narrativa (cuja origem é a epopeia homérica) na qual a descrição do ambiente anuncia o “clima” no qual irá se desenvolver o enredo. A neblina que “levanta do chão” prenuncia um acontecimento nefasto (imagem cravada no imaginário pela composição literária e pela ficção cinematográfica), que irá irromper a calma da noite na qual as horas de descanso consentem “a distração da gente” com um jogo de baralho, espécie de predecessor do rádio e da TV no recesso domiciliar, no qual a gentileza dos bolinhos e do café fresco reitera o sentido do acolhimento. Lá fora, na réplica de um cenário londrino, o perigo espreita quem atravessa os trilhos e, assim, se expõe ao mundo que a linguagem (con)funde com a ferrovia.

A dramaticidade do relato assume, então, a velocidade narrativa de um *thriller*, graças ao recurso da sobreposição de imagens: o trem, a perna cortada, a visão da mãe, a baixa estatura da narradora em contraste com o trágico cenário descrito, o atropelado carregado no colo, a perna pendurada, os lençóis rasgados para estancar o sangue, o pai correndo ao telefone, o pedido apressado de socorro, o resgate. O desfecho da história assume um tom resignado, sugere uma moral, lição que tem o dom de impregnar todo o sentido daquele relato e daquela vida: a ferrovia que subtrai algo tão valioso quanto uma perna – o membro humano da locomoção, aquele que nos habilita ao deslocamento e à autonomia do trânsito –, em contrapartida, tece laços que garantem a sobrevivência dos que vivem ao longo de sua extensão, destinando-os à longevidade, graças à solidariedade que permeia a vida (em) comum. Fonte permanente de ameaça e segurança, privação e fortuna, assim é o mundo, a ferrovia, a vida infantil em família imigrante tornada linguagem na narrativa de dona Olívia.

Não poucos pensadores assinalaram que nossas condições existenciais, o mundo tal como o conhecemos, coincidem com nossos horizontes expressivos. “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”, sintetizou Ludwig Wittgenstein (1994, p. 111). A realidade das coisas é o significado que a elas conferimos e nelas encontramos na e pela linguagem. Não há um “lado de fora”; só existimos – somos e estamos no mundo – na relação que estabelecemos com a linguagem e com o mundo por meio dela, como expressa Martin Heidegger (1997, p. 126):

P

Memórias, metáforas e imaginação em narrativas orais de história de vida

O ser do homem está fundado na linguagem; mas isso ocorre na verdade apenas no diálogo. Diálogo, entretanto, não é somente um modo pelo qual a linguagem acontece, mas antes a linguagem é essencial apenas como diálogo. O que nós normalmente significamos por “linguagem”, a saber, um estoque de palavras e regras para combiná-las, é tão-somente o aspecto exterior da linguagem. . . . O diálogo e sua unidade suportam nossa existência.

Por esse entendimento, não se pode conceber qualquer experiência fora do horizonte da linguagem e, evidentemente, da comunicação. Isso é também o que afirma Bakhtin (1987), que atribui ao dialogismo um valor ontológico. A esse respeito, devemos ainda recorrer a Gianni Vattimo (2019, p. 27): “A experiência, todo tipo de experiência, é possível porque ‘somos um diálogo’ (Hölderlin), porque herdamos uma língua natural, que constitui nossa pré-compreensão do mundo”. Em Fernando Pessoa (1986, p. 358), encontramos outra composição expressiva desse sentido: “minha pátria é a língua portuguesa”, posto que “a palavra é completa vista e ouvida” e “a gala transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha”, escreve o poeta, tecendo os indelévels vínculos entre uma pré-compreensão do mundo, condicionada cultural e historicamente, e a herança que recebemos, dinamizamos e legamos por meio da linguagem. Se queremos, então, ter acesso ao mundo de dona Olívia, particularmente às relações que ela estabelece com as memórias de sua infância, é com sua narrativa que devemos dialogar.

Ela [a tia] tinha a menina já grandinha, que hoje tem 69 anos, e quando ela teve o menino a minha mãe foi parteira dela. A minha avó me fez ficar lá fora, estava um luar muito lindo. O luar de antigamente parecia prata. Você riscava o chão, eu riscava amarelinha no chão para pular, era um jogo que tinha, a gente riscava com giz, e a lua clareava e as estrelas apareciam. Tinha as Três Marias, o Cruzeiro, que parecia uma cruz no céu. Agora você não vê mais, nem estrela. Só vê quando você dá uma cacetada na cabeça. Mas toda noite era aquele luar lindo. Minha avó me fez ficar sentada lá fora, para não escutar minha tia gritar, porque ela gritava muito, ela sofreu muito para ter esse filho, e minha mãe foi parteira dela.

Mais uma vez, a narradora se vale de uma imagem recorrente em nossa tradição para realçar os sentidos de seu relato. Tudo se passa à luz de um luar prateado, que reveste o “antigamente” de um brilho opulento, desaparecido no presente. Naquelas noites da infância, o céu guarda o luzir das estrelas, que hoje só pode ser experimentado como imagem figurada de uma dor percebida por quem bate a cabeça. Neste relato, é o lado de fora que divertidamente acolhe os

que ainda não viveram o suficiente para se aproximar da dor inerente à vida. O sofrimento de dar à luz, intuído pela percepção da intensidade dos gritos, é mantido em um lado de dentro, que contrasta com um “lá fora”, onde o álibi da pouca idade consente riscar o chão com giz, pular amarelinha e se entregar ao (re)conhecimento dos pontos luminosos que habitam o céu. Um outro tempo cuja distância é percebida no lapso da vida que envelheceu a prima, “menina [então] já grandinha, que hoje tem 69 anos”.

IMAGENS DE VIDA, TRAMAS DA IMAGINAÇÃO

Uma possível analogia com as dimensões da ficção na composição da fotografia (Kossoy, 1999) nos leva à reflexão sobre as “tramas de realidade e imaginação” que construímos, qualquer um de nós, ao contarmos nossa história de vida, pois nesse ato estamos, como um fotógrafo, construindo imagens para que nosso atento ouvinte possa “ver” nosso passado e nossa história.

Lá [em Paranapiacaba] as casas não tinham muro, a frente era livre. Um dia, ela [a vizinha] tinha um chiqueirinho no meio do mato, com uns 30 porquinhos. Eu fui lá, ficava perto do rio, eu fui pegar peixinho lá, vi os porquinhos e logo bolei [o plano]. Ela falou que fui eu, ela falou injustamente [que fui eu que pegara os paninhos dela], agora ela vai falar com justiça. Fui lá e abri o portão e saíram os porquinhos. Embrenharam-se no mato, atravessaram o rio para o lado de lá. A mulher ficou louca, virou uma fera.

O termo *imagem*, que para Kossoy (1999) se destina à fotografia, em nosso caso, alude à narratividade que as pessoas constroem ao contar suas histórias de vida. Nas formas performáticas próprias, mas não exclusivas, do relato oral, as imagens mentais comunicadas por meio da linguagem falada equivalem a meios de comunicação. Lucia Santaella e Winfried Nöth (2001, p. 15) também afirmam que “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”.

Nesse sentido, endossamos a ideia de que as imagens mentais construídas na narrativa oral se constituem como mídias que cumprem as funções de comunicação, expressão e, até mesmo, informação. “Frente livre”, “bolar”, “ficar louca” e “virar uma fera” são figuras de linguagem que dona Olivia utiliza para que seu ouvinte imagine o contexto e o estado de raiva em que ficou a vizinha. Com os recursos da linguagem ela constrói imagens. Com tais imagens mentais,

⁷ Maurice Halbwachs (1990) é um dos principais e primeiros autores que pensaram a memória individual na sua relação com a memória coletiva, no sentido de um conjunto de lembranças construídas a partir de um ou vários grupos sociais. Sua obra *A memória coletiva*, publicada postumamente em 1950, ainda que criticada em diferentes aspectos, é citada e reconhecida até hoje.

representada por meio de metáforas, ela dá sentidos, expressa e comunica a experiência vivida. Nessa perspectiva, os relatos orais podem ser considerados como mídias da memória individual e coletiva⁷.

Assim como Lucia Santaella e Winfried Nöth, Stuart Hall (2016, p. 20) também teoriza sobre os sentidos que atribuímos a indivíduos, objetos e acontecimentos, uma vez que não comportam um significado único, fixo e inalterável. Para ele, os significados que atribuímos às palavras e às coisas dependem da forma como as integramos em nossas práticas cotidianas, ou seja, do modo como as configuramos pela cultura, que nos permite compreender o papel fundamental do domínio do simbólico:

. . . nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (Hall, 2016, p. 21).

Enquanto Lucia Santaella, Winfried Nöth e Stuart Hall teorizam sobre a representação das coisas por meio de imagens, Ferreira Netto (2008, p. 52) reflete sobre o processo que envolve memória e linguagem: “a ideia de que a memória é um fenômeno cognitivo dependente de sua exteriorização na forma de alguma das linguagens disponíveis suscita a necessidade de um veículo próprio para isso . . . , a própria língua é a que melhor propicia a sua exteriorização”. Cabe lembrar, no entanto, que não existe conteúdo mental anterior a uma realização semiótica. A memória não se expressa na linguagem; a linguagem é a materialidade mesma na qual as lembranças ganham existência e forma. Nesse sentido, compreendemos o caráter dialógico-comunicativo da memória e entendemos a narrativa oral como mídia enunciativa, que faz uso de linguagens próprias.

Para Boris Kossoy (1999, p. 14), o caráter da representação é inerente à imagem e por isso ela “contém em si realidades e ficções”. Ao fazermos reflexões sobre arquivos, memórias e reconstituição históricas, encontramos na narrativa de história de vida, como na fotografia, as mesmas “tramas ideológicas” às quais Kossoy se refere. Analogamente, fotografias são histórias contadas por imagem da mesma forma que narrativas orais de histórias de vida são imagens contadas por palavras. Ambas fazem parte das formas humanas de construir realidades e, dessa maneira, de constituir mundo conforme uma “ambígua e definitiva condição de documento/representação”.

Acompanhando o pensamento de Kossoy (1999, p. 15), podemos pensar a ambiguidade entre realidade e imaginação presentes em documentos que

se referem à memória, como as fotografias e as narrativas das lembranças das pessoas, ou seja, os relatos orais da memória. Podemos também refletir sobre os “processos de criação de realidades”.

Quem nos conta uma história, implícita ou explicitamente, nos diz: “Olha, é tudo verdade, eu estava lá... eu vi...”. Ou então: “Eu testemunhei, presenciei isso, ninguém me contou.” Revela-se aí a intenção de atribuir a si a condição de portadora da verdade à testemunha da história. No relato testemunhal ou na narrativa de história de vida é importante que narradores demonstrem “algum nível básico de respeito pela verdade de suas vidas” (Eakin, 2019, p. 35), o que, em nossa abordagem, quer dizer consonância com a linguagem preponderante no mundo. Quando a narrativa é autobiográfica, ou seja, reportada por um personagem atuante na história, por um narrador protagonista, considera-se esta verdadeira e, por conseguinte, um relato da realidade, na medida em que expressa o vivido numa linguagem comunicativa e, por isso mesmo, crível, ainda que se trate de algo surpreendente ou espantoso. É a isso que Kossoy chama de “processo de criação da realidade”, válido tanto para construção de imagens fotográficas, quanto para imagens mentais advindas de relatos orais ou testemunhos. No entanto, nesse processo de construção narrativa, o narrador aciona elementos ficcionais (não necessariamente mentirosos), o que nos permite entender a história de vida como uma “reconstrução imaginativa” (Eakin, 2019, p. 36). Em outras palavras, o indivíduo só é capaz de lembrar e narrar suas experiências quando aciona a “imaginação mnemônica” (Keightley & Pickering, 2012).

Para Kossoy (1999, p. 22), as fontes de informação históricas não podem ser consideradas como “espelhos fiéis dos fatos”. São documentos que carregam em si ambiguidades, portam significados que podem estar explícitos ou omissos. Mas seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica e em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro.

O narrador produz a imagem que deseja que seu ouvinte apreenda, construída por seu depoimento oral, a partir de um assunto determinado, produzindo uma representação que resulta de seu “processo de criação/construção” sob o seu ponto de vista, vale dizer, seu modo de ser e estar no mundo, e também sob o ponto de vista da relação que estabelece com seus interlocutores reais ou imaginados. Isso é feito a partir de seu repertório cultural, sua visão de mundo, seus sentidos da vida e do convívio social, seus filtros e sua posição ideológica, assim como dos contextos de interação. Dessa forma, essa narrativa se torna documento da representação que esse sujeito faz de suas vivências (Kossoy, 1999, p. 30), seja para as imagens fotográficas, seja para as imagens mentais construídas nas descrições

dos relatos orais. Stuart Hall (2016, p. 21-22) denomina “circuito cultural” o processo por meio do qual diferentes indivíduos atribuem sentidos semelhantes a objetos culturais variados, desde que sejam integrados em suas práticas e seus rituais cotidianos. Para ele, os exemplos variam desde o emprego de “uma pilha de tijolos com argamassa” para significar “casa” até o engenho com que “teçamos narrativas, enredos – e fantasias – em torno deles”.

Se retomarmos, então, a narrativa de dona Olívia, entenderemos que a história sobre o acidente ferroviário é a representação que ela faz de suas memórias de infância: menina que nasceu e cresceu em vila ferroviária, cujo pai trabalhou na estrada de ferro desde os 17 anos. A mãe era parteira no vilarejo. Certamente inúmeros acidentes ocorreram em Paranapiacaba, direta ou indiretamente relacionados à estrada de ferro. Inúmeras pessoas foram atendidas por sua mãe que, na qualidade de parteira, praticava ações de cuidado e atendimento às pessoas. Mas sua história ganha os contornos que sua experiência no mundo confere à sua memória dos acontecimentos, como os detalhes do lençol rasgado e amarrado em tiras na perna ensanguentada, o fato de o moço ter morrido de velho e o acidente ter se passado numa noite nebulosa, depois de um divertido jogo de cartas. Trata-se de elementos metafóricos, constitutivos do que podemos chamar de imaginação, que são vivenciados como “reais” em sua memória, uma vez que expressam sentimentos e sentidos associados à sua experiência. Esses elementos são compostos como imagens formuladas nas estruturas narrativas da depoente: as personagens (entre eles, a própria narradora), o enredo (ou tema), o espaço (ou ambiente) e, por último, o tempo, tal como o concebe Paul Ricoeur (2010), conforme veremos adiante.

Os teóricos do campo da literatura também refletem sobre as características da narrativa que a ela conferem eficiência, ou seja, êxito junto ao público. Para Afrânio Coutinho (1976, p. 44), o elemento mais importante é o suspense, uma vez que a história “não causa o efeito de modo instantâneo, mas por uma progressiva revelação de suas partes”. Ao selecionar a sequência dos fatos, revelar ou omitir informações para prender a atenção do interlocutor, o narrador busca chegar ao clímax para finalizar com a sanção, isto é, com a constatação ou validação das consequências, na maior parte das vezes manifestadas na última frase.

Vejam como isso ocorre na narrativa de dona Olívia: o início da história aponta a emigração de sua família de Portugal ao Brasil: “Meu pai veio de Portugal com 13 anos, com uma tia muito severa”. Na sequência, temos a informação de que seu pai iniciara o trabalho na ferrovia quatro anos mais tarde, uma vez que ela “tinha tudo que você procurava e não faltava nada”. O suspense começa a ser construído no enunciado seguinte, com uma descrição mais pormenorizada das condições climáticas de onde se encontrava a estação de trem: “Uma vez um

rapaz foi atravessar a linha em frente à minha casa . . . vai subindo aquela neblina e você não enxerga daqui até aí”. O clímax acontece imediatamente após, com o atropelamento do trabalhador amigo do seu pai. Nesse momento da narrativa, a tensão aumenta gradativamente: o rapaz sai da casa do pai de dona Olívia; depois ele atravessa a linha e o trem “vem” e, finalmente, o “pega” e corta sua perna. Tais descrições, apesar de sucintas, já permitem imaginar todo o ambiente, a causa e a consequência do acidente dramático, que poderia ter sido fatal.

A sanção é apaziguadora: “Ele perdeu a perna, mas não perdeu a vida. Ele morreu de velho”. A narrativa prossegue com outras descrições do ambiente, como se fosse anunciar um episódio ainda não revelado. Novamente é a noite que é lembrada: “A minha avó me fez ficar lá fora, estava um luar muito lindo. O luar de antigamente parecia prata. Você riscava [a amarelinha no chão] com giz e a lua clareava e as estrelas apareciam. Tinha as Três Marias, o Cruzeiro, que parecia uma cruz no céu”. Não por acaso a noite é relembrada, como se fosse uma espécie de continuação do relato sobre o acidente que arrancou a perna do colega de trabalho do seu pai ferroviário. Mas a história de dona Olívia apresenta duas descrições distintas das noites em Paranapiacaba naquela época: ora assemelha-se a Londres, por sua intensa neblina, ora é seu contrário, graças à limpeza do céu e às constelações características do Hemisfério Sul, visíveis a olho nu.

Quanto tempo decorreu entre essas duas distintas lembranças de dona Olívia? Qual o intervalo temporal entre a narração de sua história de vida narrada em 2004, quando tinha 81 anos, e a sua infância, quando testemunhou os eventos transcritos acima? Paul Ricoeur (2010, p. 173) denomina “articulação da experiência do tempo” a distinção existente entre “o tempo que se leva para narrar e o tempo das coisas narradas”. Se dona Olívia contou essa história em 2004, aos 81 anos, sobre sua infância, calculamos que o tempo das coisas narradas está na passagem das décadas de 1920 para 1930, se considerarmos que ela poderia ter em torno de dez anos quando as testemunhou.

Tomando 70 anos de separação entre o passado e o presente, talvez possamos compreender o significado do “tempo que se leva para narrar” em relação ao “tempo das coisas narradas”. E, então, nos perguntamos o quanto de experiência acumulada nesse intervalo temporal pode ter revestido a expressão narrativa desta memória do que chamamos “imaginação”? Há que se levar em conta que a experiência passada não fica guardada num repositório a espera de ser recuperada. O passado está sempre em processo, resultando de inúmeras reelaborações e reinterpretações produzidas em diferentes momentos da vida de um indivíduo. É como a imagem do pai morto de que fala Halbwachs (1990), que muda constantemente conforme o filho vai envelhecendo e o aproxima do lugar antes ocupado pelo pai.

“Em história oral não existe ‘mentira’ no sentido moral do termo. Toda mentira decorre de intenções [conscientes ou não] a serem compreendidas” (Almeida et al., 2007, p. 107). Em nossa análise não utilizamos a ideia de mentira. Preferimos discutir a verdade como metáfora e a imaginação como expressão narrativa. As imagens mentais são tomadas, assim, na qualidade de recursos ficcionais próprios da linguagem: narrativas são sucessões de imagens construídas pelo narrador para dialogar com seu interlocutor “imaginante e interessado” e se fazer compreendido por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter imaginativo presente nas narrativas de histórias de vida, registradas pelo método da História Oral, não deslegitima sua importância como fontes da pesquisa científica. Devem ser consideradas por nós, acadêmicos, tramas constitutivas do processo de elaboração do passado pela memória. Seu sentido está na partilha de horizontes de significados, de sentimentos. Os narradores de histórias, aqui compreendidos como autores, estabelecem um intercâmbio de imagens com seus interlocutores, uma vez que toda enunciação é dialógica e produz sempre sentidos, ainda que, em lugar de palavras, haja silêncios.

A memória pode ser a agulha que alinhava as imagens à narrativa, enquanto tecemos nossas representações do tempo que vivemos, de nossas experiências, do nosso mundo e de nós mesmos. É o jogo da linguagem em sua essência dialogal (Heidegger, 1997) que engendra o potencial metafórico dos significados com os quais nós, pesquisadores, vamos operar. Se querer de fato (re)conhecer o que seja a verdade, temos de nos lembrar que ela repousa sobre uma ilusão perpetuamente amparada em um esquecimento. Em última instância, a imaginação espreita todo testemunho e toda História, afinal tudo o que entendemos por verdade é exatamente a metáfora que escamoteia a natureza ficcional da hierarquia de valores (Nietzsche, 2008) estabelecida entre a fala coloquial cotidiana e a palavra balizada da ciência.

Por este entendimento, o fato de o ambiente científico suspeitar do valor e da valia das narrativas orais decorre do que nossa tradição legitimou como ciência e sua forma “superior” de conhecimento. Conhecer, no sentido legado pela linguagem ocidental desde Platão, é tornar conhecido o desconhecido, dispondo em perímetros conceituais preconcebidos aquilo que, de outro modo, permaneceria ignorado. Para a ciência, ávida por categorizar, padronizar e regar o mundo, conhecer é dotar de razão, imprimir racionalidade, traduzir em conceitos amparados por um paradigma o que transparece desordenado na existência.

A ciência atua “aparelhando”, por assim dizer, nossa compreensão do mundo com sua linguagem hierarquizadora, simplificadora e unificadora.

Entendemos, entretanto, que conhecer é se abrir à pluralidade da existência; é lançar-se sobre as potencialidades das mais diferentes situações de comunicação e troca de experiências, valorizando as diferenças, as individualidades, as insolubilidades da vida. É somente na diversidade de perspectivas e nas trocas dialógicas – quando sentidos são compartilhados, negociados e disputados – que podemos conhecer e compreender o mundo nas suas múltiplas dinâmicas de funcionamento e de transformação no tempo.

A preponderância da linguagem científica positivista em nossa cultura ainda desqualifica o significado performativo das histórias de vida oralmente narradas. Mas no conhecimento pretendido pela ciência também deve caber o questionamento do caráter autoritário da cultura e da tradição. Felizmente, nas palavras de Vattimo (2019, p. 37), “os horizontes históricos nos quais a experiência da verdade se coloca nunca são fechados”. É aí que se abrem possibilidades para uma metodologia, também referendada pelos estudos da Comunicação, como a da História Oral, cujo valor está em sua aposta na interpretação criativa das experiências mais do que na exatidão da descrição dos fatos. ■

REFERÊNCIAS

- Alberti, V. (2004). *Ouvir contar: Textos em história oral*. FGV.
- Almeida, J. R., Amorim, M. A. B. V., Barbosa, X. C. (2007) Performance e objeto biográfico: Questões para a história oral de vida. *Oralidades: Revista de História Oral*, 1(2), 101-109. <https://bit.ly/37VNAX7>
- Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Forense Universitária.
- Bakhtin, M. (1987). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Benjamin, W. (2012). *Obras escolhidas: Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Caprino, M. P., & Perazzo, P. F. (2011) História oral e estudos de comunicação e cultura. *Famecos*, 18(3), 801-815.
- Coutinho, A. (1976). *Notas de teoria literária*. Civilização Brasileira.
- Dosse, F. (2016). *O Desafio Biográfico: Escrever uma vida*. Edusp.
- Eakin, P. J. (2019). *Vivendo autobiograficamente: A construção de nossa identidade narrativa*. (Ricardo Santhiago, Trad.). Letra e Voz.
- Ferreira Netto, W. (2008). *Tradição oral e produção de narrativas*. Paulistana.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Vértice.

- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Ed. PUC-Rio; Apicuri.
- Heidegger, M. (1997). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Joutard, P. (2015). *Histoire et mémoires: Conflits et aliançe*. La Découverte.
- Keightley, E., & Pickering, M. (2012). *The Mnemonic Imagination: Remembering as creative practice*. Palgrave Macmillan.
- Kossoy, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê.
- Mosé, V. (2018). *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Vozes.
- Nietzsche, F. (2008). *Sobre verdade e mentira*. Hedra.
- Nietzsche, F. (2012) *A gaia ciência*. Companhia das Letras.
- Perazzo, P. F. (2015). Narrativas orais de história de vida. *Comunicação & Inovação*, 16(30), 121-131. <https://bit.ly/3FcS5bS>
- Pessoa, F. (1986). *Livro do desassossego*. Brasiliense.
- Portelli, A. (2006). O massacre de Civitella Val di Chiana. In M. M. Ferreira, & J. Amado, *Usos e abusos da história oral*. FGV.
- Ribeiro, A. P. G. (2015). A história oral nos estudos de jornalismo: Algumas considerações teórico-metodológicas. *Contracampo*, 32(2), 73-90.
- Ricoeur, P. (2010). *Tempo e Narrativa 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. WMF Martins Fontes.
- Rosso, H. (2016). *A última catástrofe: A história, o presente, o contemporâneo*. FGV.
- Santaella, L., & Nöth, W. (2001). *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras.
- Sarlo, B. (2007) *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das Letras; Ed. UFMG.
- Seligmann-Silva, M. (Org.). (2003). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Editora da Unicamp.
- Seligmann-Silva, M. (2005). Testemunho e a política da memória: O tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, 30, 71-98. <https://bit.ly/3s9f3vl>
- Seligmann-Silva, M. (2008). Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista de Psicologia Clínica*, 20(1), 65-82. <https://bit.ly/3s68Ujd>
- Vattimo, G. (2019). *Da realidade. Finalidades da Filosofia*. Vozes.
- Wieviorka, A. (1995). *L'Ère du témoin*. Plon.
- Wittgenstein, L. (1994). *Tractatus Logico-philosophicus*. Edusp.

Artigo recebido em 3 de maio e aprovado em 20 de setembro de 2022.

Da estatística aos dados: ordenamentos da vida em cidades^a

From statistics to data: orderings of life in cities

ADRIANA LIMA DE OLIVEIRA^b

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo – SP, Brasil

LUCAS DE VASCONCELOS TEIXEIRA^c

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo – SP, Brasil

TÂNIA MÁRCIA CEZAR HOFF^d

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo – SP, Brasil

^aEste artigo é uma versão revisada e atualizada do trabalho apresentado no GP Consumos e Processos de Comunicação, no XXIX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), realizado em 2020, e conta com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – código de financiamento 001.

^bDoutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Integrante do grupo de pesquisa em Comunicação, Discursos e Biopolíticas do Consumo (Biocon). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3731-0611>. E-mail: publicidade.dri@gmail.com

^cDoutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM), em que foi bolsista Capes-Prosop. Mestre pelo mesmo programa. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade de São Paulo (USP). Integrante do grupo de pesquisa Biocon. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3890-0747>. E-mail: lvteixeira@gmail.com

^dProfessora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM) e doutora pela USP. Coordenadora do grupo de pesquisa Biocon. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3619-034X>. E-mail: thoff@espm.br

RESUMO

Abordamos as transformações dos ordenamentos do consumo a partir das mudanças ocorridas na passagem da cidade moderna para a pós-moderna. Temos como objetivo problematizar as inter-relações comunicação, consumo e cidade, à luz da noção de biopolítica, buscando evidenciar como emergem os modos de vida em cada um dos referidos momentos sócio-históricos. Para tanto, analisamos, a partir das representações teóricas do *flâneur*, do transeunte e do cidadão conectado global, os modos de vida e a constituição dos sujeitos. Essas reflexões permitem observar o engendramento das lógicas do capitalismo nos ordenamentos da vida, sobretudo na produção de subjetividades implicadas nas transformações da cidade.

Palavras-chave: Comunicação e consumo, cidade, biopolítica, dataficação, constituição de subjetividades

ABSTRACT

We approach the transformations of consumption orderings based on the changes that occurred in the transition from the modern to the postmodern city. We aim to problematize the interrelationships of communication, consumption and city, in the light of the notion of biopolitics, seeking to show how the ways of life emerge in each of the aforementioned socio-historical moments. In order to do so, we analyzed, from the theoretical representations of the *flâneur*, the passerby and the global connected citizen, the ways of life and the constitution of subjects. These reflections allow us to observe the engendering of the logics of capitalism in the orderings of life, especially in the production of subjectivities involved in the transformations of the city.

Keywords: Communication and consumption, city, biopolitics, datafication, constitution of subjectivities

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i2p269-287>

V.17 - Nº 1 jan./abr. 2023 São Paulo - Brasil OLIVEIRA | TEIXEIRA | HOFF p. 269-287

MATRIZES

269



EM 1840, NO conto “O Homem das Multidões”, Poe descreve o quão aprazível e voraz era contemplar a multidão vista de um café, e ainda mais embrenhar-se no tumultuoso mar de cabeças humanas. É de se imaginar como Poe escreveria a passagem da perseguição ao desconhecido velho decrépito nos tempos atuais, já que a figura não circula mais (não somente) em meio aos transeuntes, mas no turbilhão de dados da grande rede conectada global. Continuaría sendo em vão segui-lo? Nada se saberia dele ou sobre seus atos?

Essa inquietação inicial nos fez perscrutar o viver nas cidades. As pistas de “O Homem das Multidões” nos guiaram até este trabalho, no qual abordamos alguns aspectos do viver nas metrópoles a partir das transformações ocorridas na passagem da modernidade para a pós-modernidade, considerando as articulações entre comunicação, consumo e cidade. Assim, problematizamos essas inter-relações à luz da noção de *biopolítica*, buscando evidenciar como, em cada um dos momentos sócio-históricos estudados, emergem ordenamentos do consumo que configuram modos de vida e de constituição de subjetividades.

Na passagem da modernidade para a pós-modernidade, a cidade torna-se palco das mais variadas investidas, não somente de ordem arquitetônica e urbanística, mas também de toda sorte de intervenções econômicas, socioculturais e biopolíticas. Como epicentro de aspirações e inspirações humanas, a cidade é organismo vivo que abriga formas diversas de interação. A constituição dos sujeitos que habitam a cidade se dá no uso do espaço urbano e nos modos de apropriação dos lugares, bem como nas interações propiciadas por processos comunicacionais, práticas discursivas e sociais. Nesta perspectiva, desfiar os fios que tecem as relações entre cidade e biopolítica na modernidade e pós-modernidade é tarefa que requer conceber comunicação e consumo como aspectos indissociáveis na análise/crítica da sociedade.

Compreendemos consumo como um fenômeno sociocultural amplo e complexo, cujos ordenamentos ocupam lugar preponderante na conformação da vida e do sujeito moderno e pós-moderno. Segundo Rocha et al. (2016), o consumo tem organicidades e processualidades, contemplando os polos distintos e dialógicos da produção e da recepção, que ordenam a vida urbana desde as práticas sociais e discursivas. O consumo, em intrincada articulação com processos comunicacionais midiáticos, caracteriza-se como lócus de questionamentos sobre as biopolíticas engendradas no desenvolvimento do capitalismo desde a modernidade.

Neste artigo, a noção de biopolítica, desenvolvida por Foucault e por alguns dos estudiosos de seu pensamento que a atualizam, é um dos veios teóricos que mobilizamos para refletir sobre o desenvolvimento das cidades, a experiência da vida urbana construída a partir de regulações, práticas cotidianas, regimes de comunicação, formas de interação, de inclusão e de exclusão, dentre tantos

outros aspectos, que produzem e conformam o sujeito em cada um dos períodos sócio-históricos aqui estudados. Assim, tanto o *flâneur* e o transeunte da modernidade como o conectado da pós-modernidade representam uma espécie de sujeito ideal/tipo que nos permite desvelar os ordenamentos do consumo.

O biopoder clássico, tal como formulado por Foucault (1985, 2001, 2002, 2008), compreende uma dupla forma: (1) uma anátomo-política do corpo, ou seja, uma disciplina corporal; e (2) uma biopolítica das populações (qualidade biológica das populações), vinculada ao fortalecimento do Estado, à medicalização e à normalização da sociedade.

O termo “biopolítica” designa a maneira pela qual o poder tende a se transformar, entre o fim do século XVIII e o começo do século XIX, a fim de governar não somente os indivíduos por meio de um certo número de procedimentos disciplinares, mas um conjunto dos viventes constituídos em população: a biopolítica – por meio dos biopoderes locais – se ocupará, portanto, da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade etc., na medida em que elas se tornaram preocupações políticas. (Revel, 2005, p. 26)

Deste modo, a biopolítica organiza os acontecimentos da vida e promove modos de viver em abrangência massiva, ou seja, consiste, desde sua concepção, no modo como o poder institucionalizado, por meio de projetos governamentais dirigidos a toda a população, define processualidades racionalizadoras, as quais regulam e ordenam a vida das populações.

O modo de atuação do governo disciplinar requer um conjunto de técnicas que exercem um esquadramento sistemático do tempo, do espaço e do movimento dos indivíduos, e operam de modo intersticial na vida das populações, de modo que os meios de comunicação massiva, a razão instrumental do capitalismo e as lógicas do consumo conformam um complexo conjunto de estratégias de divulgação e disseminação da biopolítica.

No que se refere à constituição da vida na metrópole moderna, o espraio dos ordenamentos do consumo na sociedade se dá concomitantemente a processos de produção e de comunicação massivos, os quais, como metanarrativas do consumo, propagam os valores do capitalismo e, em consonância, as biopolíticas. Do ponto de vista das lógicas de produção do sistema do consumo, é preciso também considerar que a comunicação midiática dissemina narrativas promotoras dos ordenamentos biopolíticos do consumo.

Rabinow e Rose (2006) argumentam que seria “equivocado simplesmente projetar as análises foucaultianas como um guia futuro para o nosso contexto presente e suas possibilidades” (p. 38), visto que a sociedade contemporânea

abriga significativas transformações, operadas ao longo da segunda metade do século XX, que a distinguem daquela sociedade a partir da qual o filósofo teria formulado seu conceito de biopolítica:

Foucault estudou a emergência de formas de poder no século XVIII, sua transformação no século XIX, e em alguma – limitada – medida um exame das formas que tomaram forma no fim do século XIX. As racionalidades, estratégias e tecnologias do biopoder mudaram ao longo do século XX, assim como a administração da saúde e da vida coletiva tornou-se um objetivo chave de Estados governamentalizados, e novas configurações da verdade, do poder e da subjetividade surgiram para dar suporte às racionalidades do bem-estar e da segurança, assim como aquelas de saúde e higiene. (Rabinow & Rose, 2006, p. 38)

Os autores enfatizam a importância de analisarmos o que significa a biopolítica hoje, num cenário de biotecnologias e de atentarmos “às peculiaridades, às pequenas diferenças, aos momentos nos quais mudanças na verdade, na autoridade, na espacialidade ou na ética fazem diferença hoje se comparadas a ontem” (Rabinow & Rose, 2006, p. 39). Lemke (2018) argumenta na mesma direção: “os processos biopolíticos atuais baseiam-se em um saber sobre o corpo e sobre os processos biológicos transformado e ampliado” (p. 165), de modo que se torna necessário problematizar a capitalização da vida na contemporaneidade.

Assim, mobilizamos estudiosos da comunicação, consumo e cidades, bem como da história, geografia e filosofia para fundamentar os debates a partir das articulações propostas. Para tanto, delimitamos nossas reflexões a alguns aspectos das representações teóricas do *flâneur* parisiense, do transeunte brasileiro e do cidadão conectado global que descortinam a dimensão biopolítica dos ordenamentos do consumo.

O FLÂNEUR E O TRANSEUNTE NA CIDADE MODERNA

Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar.
– W. Benjamin, *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*

A epígrafe desta seção mostra uma forma de protesto contra o ritmo imposto pelo capital em pleno desenvolvimento da modernidade. Em olhar retrospectivo,

Benjamin identificou, na Paris da belle époque, a manifestação de um novo sensorio da sociedade de consumo, em que o sujeito é mediado pela mercadoria e seu consumo material/simbólico é revestido por narrativas. O autor vislumbrou uma cidade em transformação rumo à modernidade, na qual as casas comerciais configuravam-se como o último refúgio do *flâneur*, que “errava pelo labirinto das mercadorias assim como antes pelo labirinto da cidade” (Benjamin, 1991, p. 82). A paisagem urbana modificando-se dramaticamente despertava a curiosidade do *flâneur* e das multidões.

Contudo, a *flânerie* logo precisou mudar de passo, uma vez que a aceleração do ritmo de vida é um dos traços característicos da modernidade. De acordo com Koselleck (2006), antes mesmo do aumento drástico do alcance dos meios de comunicação, a aceleração já havia se tornado um modo de vivenciar o tempo. Em suas reflexões críticas, Berman (1986) argumenta que a modernidade se caracteriza por uma abundância de possibilidades de transformação de si e do mundo em meio a uma grande ausência de valores e perda de raízes.

Douglas e Isherwood, em perspectiva antropológica, também abordam este processo de engendramento de uma sociedade cuja centralidade repousa nas possibilidades de consumo, quando descrevem que as decisões de consumir passam a constituir fonte vital das transformações da cultura. Assim,

... as pessoas criadas numa cultura particular a veem mudar durante suas vidas: novas palavras, novas ideias e maneiras. A cultura evolui e as pessoas desempenham um papel na mudança. O consumo é a própria arena em que a cultura é objeto de lutas que lhe conferem forma. (Douglas & Isherwood, 2006, pp. 102-103)

Ao refletir sobre a vida moderna, Simmel (2005) pontua a luta do indivíduo para não ser apenas um número, uma mão de obra braçal. É o que o autor define como o predomínio e distanciamento da cultura objetiva em relação à subjetiva. Nesta visão, o sujeito como ser cultural que constitui o espírito subjetivo torna-se pequeno diante daquilo que o autor chama de “uma organização monstruosa de coisas e potências”, cujo cenário é a grande cidade e que

... alimenta-se quase que completamente da produção para o mercado, isto é, para fregueses completamente desconhecidos, que nunca se encontrarão cara a cara com os verdadeiros produtores. Com isso, o interesse das duas partes ganha uma objetividade impiedosa, seus egoísmos econômicos, que calculam com o entendimento, não têm a temer nenhuma dispersão devida aos imponderáveis das relações pessoais. (Simmel, 2005, p. 579)

As relações humanas nas grandes cidades de economia monetária (Simmel, 2005) apresentam-se reificadas, com caráter objetivo e impessoal, em um processo fetichista em que se perde a referência de quem produziu determinado bem. Uma vez inseridos no sistema capitalista, os indivíduos, particularmente os trabalhadores assalariados, passam a ser demandados como consumidores.

Isto é derivado, entre outros fatores, da Revolução Industrial, que promoveu uma reorganização da base produtiva, gerando “uma transformação profunda nos modos de vida e nas relações sociais. ... O ‘mercado’ passa a ser um dos eixos centrais por onde gravitam as atividades da metrópole” (Rocha et al., 2013, p. 44). A formação do mercado mundializado (Berman, 1986) torna a produção e o consumo cada vez mais internacionais e cosmopolitas. Neste espraiamento do mercado para se tornar global houve, conseqüentemente, reverberações do outro lado do Atlântico, sentidas principalmente nas grandes cidades.

Desta feita, os principais centros urbanos brasileiros também viveram a sua belle époque: período não somente de pujança econômica, mas de mudanças sociais e novidades culturais. Hábitos importados da Europa caíram no gosto dos cidadãos – ou nem tanto assim. Por exemplo, na virada do século XIX para o XX, um dos principais pontos de encontro dos habitantes de São Paulo era o Café Guarany, que, em 1900, ampliou suas instalações para comportar mais uma das novidades europeias, o restaurante. Abertura comunicada por meio de cartazes e anúncio no jornal *Correio Paulistano* (Restaurante e Café Guarany, 1900) de uma iguaria tipicamente europeia da época: a sopa de filé de tartaruga (Figura 1). Este caso de importação de costumes de uma cidade que se projetava como cosmopolita não afastou o inusitado, para os paulistanos que flanavam pelos arredores do estabelecimento, de se deparar com o prato principal vivo e saudável na vitrine do café dias antes de se transformar em sopa (Loureiro, 2015).

Figura 1

Anúncio Correio Paulistano, edição 13.201, de 3 de junho de 1900



Nota. Hemeroteca Digital Brasileira.

O advento da modernidade no Brasil pode ser concebido a partir do olhar sobre a cidade de São Paulo, que capitaneava a produção e exportação de café, impulsionando modificações – ainda que lentas – nos modos de produção agrária e urbana, ampliando as redes de transporte e engendrando novas sociabilidades. Para escoar safras cada vez maiores e trazer produtos demandados pela burguesia endinheirada da “metrópole do café”, como era conhecida, o trote moroso dos tropeiros já não era suficiente. Assim, uma certa racionalidade técnica da modernidade chegava ao Brasil por causa do café. Pelos trilhos da São Paulo Railway, a Serra do Mar era transposta. Era o homem superando os obstáculos da natureza por meio da tecnologia e da ciência: a máquina – o motor a vapor – consistia na principal inovação do século XIX (Hobsbawm, 2009), transformando o imaginário, a comunicação e as cidades, bem como promovendo a representação de um mundo construído pelo homem. A circulação de pessoas, informações e mercadorias, que antes ocorria no ritmo da tração animal, acelerou-se. Para Hobsbawm, antes da revolução a vapor, a maioria das pessoas vivia e morria na cidade ou vila onde nascia. E, por isso, tinham a impressão de que o mundo era “incalculavelmente grande”.

Nesta perspectiva, o advento da modernidade em São Paulo – sua transformação de cidade colonial em moderna/capitalista – coincidiu com a intensificação do comércio mundial, movimentos de imigração (chegada de estrangeiros para mão de obra qualificada, ainda que para o setor agrícola, monocultor), ampliação das ferrovias, êxodo rural tanto da população recém-egressa da escravidão quanto de parte dos imigrantes que, iludidos pela ideia da terra prometida que não se cumprira nos campos do interior do Brasil, sem conhecimentos da língua, recursos ou condições para retornar ao país de origem, tentavam a sorte nas grandes cidades (Sevcenko, 1992).

Desta feita, a transição de uma sociedade rural e escravocrata para uma industrial e assalariada não foi tranquila em uma cidade que, de acordo com Sevcenko, cresceu 5.479% entre 1872 e 1934.

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café. ... Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (Sevcenko, 1992, p. 31)

Esse dilema que os habitantes da cidade enfrentaram retrata, segundo Berman (1986), a dicotomia da modernidade, a sensação de viver em dois mundos. Conforme Carone (2002), o estranhamento era tal que as crianças se assustavam ao ver que os estrangeiros também possuíam cinco dedos em cada uma das mãos.

Novamente recorreremos à leitura de Benjamin (1991) sobre a Paris capital do século XIX, que, com a reforma urbana capitaneada por Georges-Eugène Haussmann, ganhou grandes avenidas que racionalizaram e higienizaram o espaço e reduziram a força das barricadas e dos levantes populares, além de tornarem Paris “uma cidade estranha para os próprios parisienses. [Eles] Não se sentem mais em casa nela. Começa-se a tomar consciência do caráter desumano da grande metrópole” (Benjamin, 1991, pp. 41-42). Modificar as vias públicas da urbe traz consequências profundas, seja na Europa ou no Novo Mundo. Sevckenko (1992) relata que, em São Paulo, quando a prefeitura asfaltou a Avenida Paulista no início do século XX, criou-se a primeira via de piso uniforme e contínuo da cidade. Esta foi usada como pista de corrida pelos mais abastados, que já possuíam automóveis. Por não haver qualquer regulamentação de trânsito, os atropelamentos sem punição eram comuns – uma verdadeira “caça ao pedestre”, ao transeunte acuado. De acordo com o autor, é na década de 1920 que ocorre o boom dos automóveis, “bloqueando com seu volume os estreitos espaços de circulação da área central e transformando a cidade num autêntico inferno” (Sevckenko, 1992, p. 74).

Segundo Frehse (2011), a rua não é apenas um componente, mas um elemento central das cidades modernas, o palco dos modos de vida das nações, uma metonímia da cidade, um espaço de consolidação do capitalismo no Brasil – e também de exclusões sociais. Seja caminhando a pé em ritmo frenético, ou utilizando-se do transporte viário e recebendo informações visuais dos outdoors¹ pelo trajeto, o transeunte já tinha incorporado a dinâmica da metrópole – diferentemente do *flâneur*, que experienciava o estranhamento na fruição da cidade.

“Em suas andanças, o homem da multidão aterrissa, tarde, num café ainda bastante frequentado. Aí ele se comporta como um freguês” (Benjamin, 1991, p. 82). Como no conto “O Homem das Multidões”, de Edgar Allan Poe, o *flâneur* e o transeunte se encontram em espaços de consumo semi-públicos, nos quais se tinha alguma privacidade e ao mesmo tempo se observava o desenrolar da vida urbana. “O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, conseguissem se expressar somente de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (Benjamin, 1994, p. 126). É a visão das marés humanas ao anoitecer que faz o narrador do conto se desinteressar do que se passava no café para contemplar a cena das ruas.

¹De acordo com Pinto e Oliveira (2007), a Nestlé, com o Leite Ninho, foi o anunciante pioneiro no Brasil dos outdoors confeccionados pelo processo de impressão chamado gigantografia (32 folhas, que proporciona a dimensão de mural) na década de 1960.

O cenário que se constrói evidencia como a modernidade penetra nos interstícios da vida cotidiana e faz emergirem técnicas disciplinares, as quais, dirigidas à população contabilizada por meio da estatística, atuam num contínuo exercício de adestrar e coordenar os corpos, a multidão. Neste sentido, o desenvolvimento das metrópoles, em confluência com o engendramento da sociedade do consumo, dissipou as bases de identidades estáveis devido ao estímulo à mobilidade, à racionalidade instrumental dos processos de produção, à reprodutibilidade técnica das mercadorias, dentre outras transformações.

A CIDADE PÓS-MODERNA E A EMERGÊNCIA DO HOMEM CONECTADO

A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais totalizantes são a marca do pensamento pós-moderno.

–D. Harvey, *Condição pós-moderna:*

Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural

Smart cities atraem smart citizens, e smart citizens atraem smart money.

–E. Morozov & F. Bria, *A cidade inteligente: Tecnologias urbanas e democracia*

O ritmo das ruas acelera-se na pós-modernidade. David Harvey (2009), geógrafo que se debruçou sobre a condição de mudanças nas práticas sociais, culturais e político-econômicas que, de alguma forma, não encontravam mais respaldo no conceito de modernidade, aponta que essa mudança abissal está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço. A ascensão de formas culturais pós-modernas tem relação com, pelo menos, dois fatores: (1) a emergência de modos mais flexíveis de acumulação de capital; e (2) um novo ciclo de “compressão do tempo-espaço” na organização do capitalismo. No entanto, do ponto de vista da acumulação capitalista, segundo o autor, essas mudanças mostram-se mais como transformações de aparência superficial do que como sinais do surgimento de alguma sociedade pós-industrial inteiramente nova.

Harvey (2009) dá ênfase à arquitetura e às artes, entendendo-as como principais articuladoras desse movimento pós-moderno. O processo começa com a era de ouro do pós-guerra (anos 1950), passa pelo desencantamento do mundo, com a emergência de ditaduras e toda forma de opressão operária e mercantil (anos 1960), até chegar na década seguinte (anos 1970), em que temos um indício de mudança, com movimentos que deixam de ser anti-modernistas e passam a se denominar pós-modernistas.

Soft City, livro escrito por Jonathan Raban em 1974, é um expoente desse movimento ao rejeitar a “concepção de uma cidade rigidamente estratificada por uma ocupação e classe, descrevendo, em vez disso, um individualismo e um aprendimentismo² disseminados em que as marcas da distinção social eram conferidas em larga medida pelas posses e pelas aparências” (Harvey, 2009, p. 15).

A cidade concebida por Raban é um lugar demasiado complexo para ser disciplinada:

... a cidade tal como imaginamos, a suave cidade da ilusão, do mito, da aspiração, do pesadelo, é tão real, e talvez mais real, quanto a cidade dura que podemos localizar nos mapas e estatísticas, nas monografias da sociologia urbana, da demografia e da arquitetura. (Harvey, 2009, pp. 9-10)

Em contraponto a essa imagem da cidade da disciplina e da imaginação, observamos a ascensão dos dados ou da “dataficação social” (Couldry, 2019), ou seja, a pressão sentida atualmente para converter todos os aspectos da vida em dados, dos quais valores econômicos, em especial, podem ser extraídos.

O pós-modernismo, neste contexto, contrasta com a ideia (modernista) do universal – identificada com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional das ordens sociais ideais e com a padronização do conhecimento e da produção – ao privilegiar a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição dos discursos culturais. Não obstante, se o modernismo era percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, não nos parece que essa narrativa tenha mudado na forma como a infraestrutura de dados têm orientado a nova ordem social contemporânea.

As novas tecnologias produtivas e a intensificação dos processos de racionalização e otimização do trabalho têm influência direta nas maneiras pós-modernas de pensar, de sentir e de agir. A volatilidade que toma forma na pós-modernidade e dificulta qualquer planejamento de longo prazo, que requer adaptação e capacidade de se movimentar com rapidez em resposta às mudanças do mercado, ganha novos contornos a partir da incidência dos algoritmos, e vemo-nos progressivamente diante de futuros “preditivos”. Em outras palavras, se “tudo que é sólido desmancha no ar” (Berman, 1986) – fazendo alusão à perspectiva teórica que considera a imaginação moderna capaz de renovação e transformação infinitas – o que desponta no contemporâneo é a formação de um “nevoeiro” (Wisnik, 2018) de dados em que a prevalência da informação digital e genética modulam nossa sensibilidade e afetam nossa percepção do mundo.

Não obstante, toda essa movimentação imposta pela aceleração do tempo e a fragmentação do espaço não implica o decréscimo da significação do território.

²Harvey (2009) comenta que Raban, ao contrário dos escritos críticos e oposicionistas sobre a vida urbana que falam da cidade como uma “enciclopédia” ou “empório dos estilos” (homogênea), responde com a ideia da cidade como “um livro de rabiscos”, cheio de itens coloridos e sem nenhuma relação entre si e menos ainda um esquema determinante, racional ou econômico (heterogênea).

A produção de lugares dotados de valores (qualidades especiais) se torna um importante trunfo na competição entre localidades, cidades, regiões e nações. Formas corporativas de governo podem florescer nesses espaços, assumindo elas mesmas papéis desenvolvimentistas na produção de climas favoráveis aos negócios. Nesse contexto, podemos melhor situar o esforço das cidades para forjar uma imagem distintiva e criar uma atmosfera de lugar e de tradição atrativa ao capital.

Nestes espaços urbanos da metrópole pós-moderna conformam-se novas dinâmicas sociais: o sujeito das estatísticas que emerge na modernidade é reificado pelos dados da pós-modernidade, constituindo um sujeito de “um tempo sem tempo” (Crary, 2014), um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência. Em suma, reflete uma “condenação e depreciação da fraqueza e da inadequação do tempo humano, com suas tessituras confusas, irregulares” (Crary, 2014, p. 39).

O aspecto nefasto desse “tempo sem tempo” que Crary, aludindo ao total das horas do dia em uma semana, denominou *24/7* está na incompatibilidade que desvela, na disparidade entre o mundo-da-vida humano e a ideia de um universo “aceso e sem interruptores” (Crary, 2014, p. 40) – em contraste com as oito horas de trabalho, oito horas de lazer e oito horas de descanso da concepção fordista. O risco que Harvey apontava, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, de nossos mapas mentais não corresponderem à realidade corrente, pode ser desvelado com o *não tempo 24/7* contemporâneo que se insinua incessantemente em todos os aspectos da vida social e pessoal.

Tal como Harvey assinalava para uma mudança apenas de aparência superficial, Crary fala de um dos pressupostos mais “tediosamente repetidos” em discussões a respeito da cultura tecnológica contemporânea: a de que “teria ocorrido um deslocamento histórico em um intervalo de tempo relativamente curto, no qual novas tecnologias de informação e comunicação teriam suplantado um amplo conjunto de formas culturais mais antigas” (Crary, 2014, p. 44). Para o autor, a concepção da mudança tecnológica como um processo semiautônomo, impulsionado por um processo de *autopoiesis* ou de auto-organização, faz muitos aspectos da realidade social contemporânea serem aceitos como circunstâncias necessárias, inalteráveis, como se fossem dados da natureza, e omite as “técnicas mais importantes inventadas nos últimos 150 anos: os diversos sistemas para a administração e controle dos seres humanos” (Crary, 2014, p. 45). Assim, a forma que a inovação assume no capitalismo contemporâneo é a da “simulação contínua do novo”, enquanto as relações de poder e controle permanecem, na prática, as mesmas.

Se no século XX boa parte da organização da sociedade de consumo esteve ligada às formas de regulação e obediência social, no contemporâneo,

a administração do comportamento econômico é idêntica à formação e perpetuação de indivíduos maleáveis e submissos. Essa condição de submissão é reforçada pelo temor do fracasso social e econômico, o medo de ficar para trás ou de fora, de ser considerado antiquado ou inadequado. Os ritmos do consumo reforçados pela tecnologia são inseparáveis de uma exigência cada vez maior de autoadministração contínua do sujeito. Ainda que as relações de poder e controle permaneçam, elas adquirem outros contornos a partir de uma nova racionalidade (Dardot & Laval, 2016): o neoliberalismo.

Esse cenário revela uma regulação fortemente pautada pela concorrência e, fazendo alusão às ideias elaboradas por Foucault, “uma estratégia sem estrategista ou sem estratégia” (propriamente dita):

... primeiro, há as práticas, frequentemente díspares, que instauram técnicas de poder (entre os quais, em primeiro lugar, as técnicas disciplinares) e são a multiplicação e a generalização de todas essas técnicas que impõem pouco a pouco uma direção global, sem que ninguém seja o instigador desse impulso na direção de um objetivo estratégico. (Dardot & Laval, 2016, p. 192)

Neste novo regime, o indivíduo é o único responsável por seu destino; em compensação, ele deve mostrar constantemente seu valor para merecer as condições de sua existência. E, levando em consideração essa determinação tecnológica, evidencia-se a busca pela conexão infinita como forma de pertencimento. Se na sociedade do consumo existe uma razão economicista aplicada a toda esfera da ação privada e pública, isto é, a análise de custo-benefício a todo o comportamento humano; na sociedade da informação, a tecnologia cumpre essa função por meio dos algoritmos, o que permite eliminar a separação entre política, sociedade e economia e, ao mesmo tempo, unificá-las em torno da tecnologia.

Essa “pragmática geral” (Dardot & Laval, 2016) apresenta-se indiferente às origens partidárias, trata-se tão somente de “boa governança, boas práticas e globalização”. Crary (2014) nos alerta sobre o fato de que a privatização e a compartimentalização de nossas atividades nessas esferas dataficadas, ou seja, regidas por dados e algoritmos, podem sustentar a ilusão de que podemos “ser mais espertos do que o sistema” e planejar uma relação superior com essas tarefas, mais empreendedoras ou aparentemente menos comprometidas. Não cabe mais, a partir das considerações do autor, acreditar na afirmação de que a tecnologia contemporânea é algo neutro ou apenas um conjunto de ferramentas que pode ser usado de diferentes maneiras, inclusive a serviço de uma política emancipatória.

Entretanto, o conceito *smart* emerge como o mais proeminente a conquistar a imaginação pública na última década e o mais fértil para tratar essa questão,

pois apresenta-se atrelado à ideia de emancipação e de autonomia. Termos como “*smart cities*” (cidades inteligentes) e “*smart citizens*” (cidadãos inteligentes) são comumente utilizados para qualificar territórios e seus cidadãos. A ideia de uma interação total entre pessoas e máquinas aponta para a eficiência da tecnologia como algo capaz de catalizar o desenvolvimento econômico ao mesmo tempo que promoveria a qualidade de vida nos centros urbanos.

Segundo Morozov e Bria (2019, p. 20), que se debruçaram sobre a questão das *smart cities*, tudo indica que “as infraestruturas tecnológicas configuradas de modo mais alinhado com os dogmas do neoliberalismo dificultarão as experimentações de cidades com políticas e medidas econômicas não liberais”. Isso vai de encontro com a nova racionalidade do mundo, de que trataram Dardot e Laval (2016) e com um novo ordenamento do mundo a partir da tecnologia, se considerarmos que o conceito de:

. . . *smart* se refere a qualquer tecnologia avançada a ser implementada em cidades com o objetivo de otimizar o uso de seus recursos, produzir novas riquezas, mudar o comportamento dos usuários ou prometer novos tipos de ganho no que se refere por exemplo, a flexibilidade, a segurança e a sustentabilidade – ganhos que decorrem essencialmente do ciclo de retroalimentação inerente à implementação e ao uso de dispositivos inteligentes providos de conectividade, sensores e/ou telas. (Morozov & Bria, 2019, p. 21)

O conceito de *smart city* torna-se um exemplo perfeito de *storytelling* corporativo: “despida de toda política e de vozes de contestação, essas narrativas celebram a marcha inexorável do progresso e da inovação, bastante acelerada pelo engenho e pela inventividade do setor privado” (Morozov & Bria, 2019, p. 25). Quando empresas como a Uber, constituídas a partir do avanço e das oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias, promovem o slogan “Nós damos partida na oportunidade, colocando o mundo em movimento”³ evidenciam significação relativa ao movimento de produção contínuo, sem qualquer tipo de pausa ou interrupção. O resultado é a exaustão dos sentidos e o consequente esvaziamento de toda forma de divergência.

Na cidade neoliberal e inteligente, rankings, tabelas de competitividade e pontuações comparativas ganham destaque. A quantificação do desempenho de todo tipo de valor produtivo, incluindo o valor humano, justifica-se pelo benefício de torná-los mais confiáveis, competitivos e administráveis.

Neste cenário, dois processos são evidenciados: de um lado, a contratação de agentes particulares para atribuições até então reservadas a instituições públicas; de outro, a injeção de capital financeiro privado no gerenciamento,

³No original: “We ignite opportunity by setting the world in motion”. Tradução dos autores.

na manutenção e na construção de infraestruturas públicas. “Ambas possuem conexões significativas com a pauta das *smart cities*, já que dependem de uma vasta infraestrutura de coleta, de análise e de manejo de dados para que deem certo e se proliferem” (Morozov & Bria, 2019, p. 43).

Vimos o quanto o cidadão é cooptado para se manter conectado, isso também pode ser aplicado às cidades: “quanto mais serviços elas subcontratam e quanto mais elas privatizam a infraestrutura, mais precisam da assistência de companhias como o Google para fazer funcionar o que quer que tenha sobrado de recursos e de bens sob controle público” (Morozov & Bria, 2019, p. 67).

Neste cenário, os modelos políticos e econômicos sobre os quais a maior parte das cidades estão assentadas deixam de ser determinados de maneira local e passam a servir às demandas globalmente conectadas, a partir de um sofisticado sistema capitalista neoliberal do tipo empresarial e de um capital que se constrói através da especulação financeira. Talvez tenhamos boas razões para (re)pensar o espírito rebelde das cidades (Harvey, 2014), em desagravo ao ideal de cidade inteligente, mas também é necessário ter consciência dos limites dessa rebeldia, em especial se desligada de agentes não urbanos.

Na prática, a soberania tecnológica também deveria significar a habilidade de cidades e cidadãos de organizarem seus interesses de acordo com os princípios para além do que o filósofo Roberto Mangabeira Unger chama de “ditadura da falta de alternativas” e que é lentamente imposto pelos proponentes do pensamento neoliberal pela porta dos fundos dos mecanismos de métricas e de quantificação. (Morozov & Bria, 2019, p. 84)

Considerando a relevância desses mecanismos de avaliação e, consequentemente, a organização individual e coletiva, não há como deixar de fora a natureza dessas novas relações sociais estabelecidas por uma ordem dataficação e o papel característico das instituições midiáticas na sustentação dessa ordem (Couldry, 2000).

Em suma, os processos de dataficação envolvem a tradução de valores de uma dada organização no mundo social em medidas analíticas; após essa medição, o processo deve ser convertido novamente em algo que faça sentido em termos de valores dessa organização. Em outras palavras, não é apenas a coleta de dados, mas “a tomada de decisões a partir desses dados, baseando-se quase que exclusivamente em processos automatizados de cálculo chamados de algoritmos” (Couldry, 2019, p. 420). Os dados são coletados por um motivo, e esse motivo pode levar a discriminação econômica e social.

A era do *Big Data* tem implicações determinantes no processamento de dados para a construção social da realidade. “Podemos dizer que as plataformas de mídias sociais e as corporações que são donas delas adquiriram o poder de enquadrar o mundo social e, por meio disso, nomear o que acontece nele, além de categorizar tudo, ou seja, ordenar por meio de seus algoritmos” (Couldry, 2019, p. 423). Neste sentido, todos, não somente os usuários comuns das plataformas sociais, são afetados pelos dados, principalmente as consequências categorizações geradas por esses dispositivos, disseminadas pelas redes de empregadores, universidades, partidos políticos e governos, fomentando o imaginário de que os dados são o reflexo de uma realidade incontestável.

O sujeito conectado vive em um “tempo sem tempo”, e isso reflete sua inadequação, dada sua movimentação confusa e irregular. Por isso, a comunicação e o consumo assumem papéis importantes na administração e controle desses movimentos: os ritmos do consumo reforçados pela tecnologia são inseparáveis de uma exigência cada vez maior de autoadministração contínua. As estatísticas têm a função de classificar, organizar e definir procedimentos para a população; já no âmbito da dataficação, os algoritmos atuam junto a cada sujeito conectado, apresentando um mundo e propondo caminhos a seguir, a partir das informações propiciadas pelo próprio sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identificamos transformações no ordenamento da vida social na passagem da cidade moderna para a pós-moderna a partir das inter-relações comunicação e consumo e chegamos ao imperativo dos dados enquanto elemento-chave para refletir sobre as biopolíticas contemporâneas.

O conceito, desenvolvido por Foucault, pode ser entendido como “a maneira pela qual se tentou, desde o início do século XVIII, racionalizar os problemas propostos à prática governamental, pelos fenômenos próprios a um conjunto de seres vivos constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, raças ...” (Foucault, 1997, p. 89). Trata-se, pois, de uma biopolítica relativa às populações, de modo que “as técnicas disciplinares de poder visam o corpo para formá-lo e parcelá-lo” (Lemke, 2018, p. 132). Na pós-modernidade, no entanto, as biotecnologias permitem uma decomposição e uma recomposição do corpo, constituindo-se “numa política molecular que inaugura uma visão genética dos indivíduos” (Lemke, 2018, p. 132). Se em sua gênese o termo biopolítica referia-se aos problemas específicos da vida e da população colocados no interior de uma tecnologia de governo, esse governo, hoje, encontra-se administrado por regras e métricas mercadológicas.

A partir disso, inferimos uma transição do papel das estatísticas, próprias de um processo administrativo, para a consolidação dos dados enquanto princípios reguladores próprios do empreendedorismo neoliberal, baseado em métricas e performances.

A biopolítica emerge, então, “como vida posta a trabalhar e, portanto, como política ativada para organizar as condições e o controle da exploração social na dimensão inteira da vida” (Negri, 2016, p. 93). Se na biopolítica o social é subsumido pelo capital, podemos inferir que a passagem da sociedade disciplinar (do governo das estatísticas) para a sociedade de controle (do governo dos dados), produção e resistência se organizam por meio de modos de vida. Tanto o sujeito quanto o Estado são atravessados pela pressão tecnológica e financeira do mercado que penetra as relações humanas. Mas o humano se agita, se move, se transforma.

Na modernidade da belle époque analisada por Benjamin identificamos a manifestação de um novo sensorio característico da sociedade de consumo e no *flâneur*, uma forma de protesto contra o ritmo imposto pelo capital, assim como uma reorganização da base produtiva e a transformação profunda nos meios de vida, além das revoluções sociais que chegaram tanto na Europa quanto nos países em desenvolvimento impulsionadas pela Revolução Industrial. A cidade e a vida urbana tornaram-se objetos de estudo e reflexão. E a rua – elemento central dessa cidade moderna, palco de modos de vida e metonímia da cidade – torna-se um espaço de consolidação do capitalismo e também de exclusões sociais. Na rua, o *flâneur* e o transeunte se encontram e começam a andar em ritmo acelerado.

Quando a fábrica dá lugar à sociedade informatizada e esta é colocada sob controle do capital financeiro, desponta uma socialização do tipo capitalista, a qual opera por meio de processos (exploratórios) que se tornaram sociais (Negri, 2016). Se rejeitamos a concepção de cidade rigidamente estratificada por uma ocupação de classe, em vez disso, surge um individualismo disseminado em que as marcas e a distinção sociais são conferidas não tanto pelas posses, mas pela performance dos dados. Neste novo regime biopolítico, o indivíduo é o único responsável por seu destino, tendo a sua própria subjetividade questionada por um conjunto de forças antes representadas por um mar de gente e agora por um oceano de dados.

Se na modernidade as estatísticas serviam como instrumento de administração e gerenciamento da população, em conformidade com uma produção e urbanidade aceleradas e pujantes; na pós-modernidade, os dados são recursos utilizados para o ordenamento da vida social e constituição de subjetividades diante de uma desindustrialização que corre em ritmo acelerado, uma economia financeirizada que toma forma no capital improdutivo (Dowbor, 2017),

ou seja, o lucro não advém do investimento em infraestrutura e produção e sim da especulação e das aplicações bancárias. Neste cenário, a cultura também torna-se um ativo socioeconômico. O social, por sua vez, parece perder-se em meio à distinção entre conexão (humana) e à conectividade (automatizada).

Em um mundo cada vez mais moldado por cálculos ocultos automatizados e discriminatórios, “com certeza haverá um papel e uma necessidade ainda maior para as produções imaginativas das indústrias midiáticas, como intérpretes das mudanças que estão ocorrendo” (Couldry, 2019, p. 429). Seria o poder da mídia um dos recursos para nos ajudar a imaginar algo diferente de uma sociedade gerida exclusivamente pela força dos dados?

Se pensarmos na mídia em um campo mais amplo, o da comunicação, talvez isso tenha mais relevância. Para Cohn (2001), a forma manifesta da sociedade da informação é a da seleção, comandada pela disjunção “ou” e sua orientação, portanto, é a da seleção/exclusão. Isso contrasta com a comunicação, que é fundamentalmente um processo de adição. E, neste sentido, a comunicação opera no interior dos recortes estabelecidos pela informação, podendo, assim, traduzir os signos do consumo em uma sociedade neoliberal e tecnológica e conferir novos sentidos a eles. A contemplação do *flâneur*, a exclusão social evidenciada nas ruas da São Paulo moderna, bem como o ativismo nas redes sociais na contemporaneidade sinalizam possibilidades de resistência e de outras formas de existir, que escapam em certa medida aos ordenamentos biopolíticos, sejam eles estatísticos ou datafificados.

Apesar das possibilidades de resistência, somos afetados não apenas pela mudança de lugar, de época ou pela ligação com o outro, mas também pelos aparatos técnicos de pensamento e ação: “as práticas contemporâneas de subjetivação colocam em jogo um ser que deve ser anexado a um projeto de identidade ..., no qual a vida e suas contingências adquirem significados na medida em que podem ser construídas como um produto de escolhas pessoais” (Rose, 2011, p. 271). Assim, espaços seguros de interioridade se desfazem e somos tomados pela descontinuidade que essas escolhas podem sugerir e, de forma simultânea, contestar as formas rígidas de enquadramento e inventar a nós mesmos de forma diferente. ■

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (1991a). A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In F. R. Kothe (Org.), *Walter Benjamin: Sociologia* (pp. 44-92). Ática.
- Benjamin, W. (1991b). Paris, capital do século XIX. In F. R. Kothe (Org.), *Walter Benjamin: Sociologia* (pp. 30-43). Ática.

- Benjamin, W. (1994) Sobre alguns temas em Baudelaire. In W. Benjamin, *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (pp. 103-149). Brasiliense.
- Berman, M. (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Companhia das Letras.
- Carone, E. (2002). Prefácio. In M. M. Deaecto, *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)* (pp. 9-11). Senac.
- Cohn, G. (2001). Qual é a forma da sociedade da informação? In A. Fausto Neto, J. L. A. Prado, S. D. Porto & A. Hohfeldt (Orgs.), *Práticas midiáticas e espaço público* (pp. 15-22). EDIPUCRS.
- Couldry, N. (2000). *The place of media power: Pilgrims and witnesses of the media age*. Routledge.
- Couldry, N. (2019). Do mito do centro mediado ao mito do Big Data: Reflexões sobre o papel da mídia na ordem social. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 16(47), 407-431. <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v16i47.2126>
- Crary, J. (2014). *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. Cosac Naify.
- Dardot, P., & Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Boitempo.
- Douglas, M., & Isherwood, B. (2006). *O mundo dos bens: Para uma antropologia do consumo*. Editora UFRJ.
- Dowbor, L. (2017). *A era do capital improdutivo*. Autonomia Literária.
- Foucault, M. (1985). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (7a ed.). Graal.
- Foucault, M. (1997). *Resumos dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Zahar.
- Foucault, M. (2001). *Segurança, território e população: Curso no Collège de France (1977-1978)*. Martins Fontes.
- Foucault, M. (2002). *A verdade e as formas jurídicas* (3a ed.). PUC; Nau.
- Foucault, M. (2008). *Nascimento da biopolítica*. Martins Fontes.
- Frehse, F. (2011). Introdução. In F. Frehse, *Ô da rua!: O transeunte e o advento da modernidade em São Paulo* (pp. 19-31). Edusp.
- Harvey, D. (2009). *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Loyola.
- Harvey, D. (2014). *Cidades rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana*. Martins Fontes.
- Hobsbawm, E. (2009). *A era das revoluções (1789-1848)*. Paz e Terra.
- Koselleck, R. (2006). Modernidade: Sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade. In R. Koselleck, *Futuro passado: Contribuições à semântica dos tempos históricos* (pp. 267-303). Contraponto; Ed. PUC-Rio.
- Lemke, T. (2018). *Biopolítica: Críticas, debates, perspectivas*. Politéia.

- Loureiro, E. (2015, 29 de maio). O café e a tartaruga. *São Paulo Passado*.
<https://bit.ly/3b48wMM>
- Morozov, E., & Bria, F. (2019). *A cidade inteligente: Tecnologias urbanas e democracia*. Ubu.
- Negri, A. (2016). *Quando e como eu li Foucault*. n-1.
- Pinto, E. X., & Oliveira, N. P. (2007). *A importância do outdoor como meio de comunicação de massa e como mídia exterior* [Apresentação de trabalho]. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, SP, Brasil.
- Rabinow, P., & Rose, N. (2006). O conceito de biopoder hoje. *Política & Trabalho*, 24, 27-57. <https://bit.ly/3mSizXC>
- Restaurante e Café Guarany. (1900, 3 de junho). [Anúncio de restaurante]. *Correio Paulistano*, 13.201, 3. <https://bit.ly/3xy8xzQ>
- Revel, J. (2005). Biopolítica. In J. Revel, *Michel Foucault: Conceitos essenciais* (pp. 26-28). Claraluz.
- Rocha, E., Frid, M., & Corbo, W. (2016). *O paraíso do consumo: Émile Zola, a magia e os grandes magazines*. Mauad.
- Rocha, E., Pereira, C., & Aucar, B. (2013). Os anúncios nas revistas ilustradas: Imaginário e valores brasileiros no início do século XX. In E. Rocha & C. Pereira (Eds.), *Cultura e imaginação publicitária* (pp. 41-68). Ed. PUC-Rio; Mauad.
- Rose, N. (2011). Agenciando nossos selfs. In N. Rose, *Inventando nossos selfs: Psicologia, poder e subjetividade* (pp. 234-273). Vozes.
- Sevcenko, N. (1992). *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras.
- Simmel, G. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, 11(2), 577-591. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>
- Wisnik, G. (2018). *Dentro do nevoeiro*. Ubu.

Artigo recebido em 22 de junho de 2021 e aprovado em 16 de maio de 2022.



RESENHAS

R



A comunicação e as teorias narrativas

Communication and narrative theories

LARISSA CONCEIÇÃO DOS SANTOS^a

Universidade Federal do Pampa, São Borja - RS, Brasil

RESUMO

Trata-se de uma resenha do livro *Diccionario de Teorías Narrativas 2: narratología, cine, videojuegos, medios*, editado e organizado pelo espanhol Lorenzo Vilches Manterola, Professor Catedrático e Emérito da Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), lançado em 2021 em formato impresso e ebook pela editora Caligrama, em língua espanhola. A obra, organizada em forma de dicionário, conta com aproximadamente 450 entradas (verbetes) que trazem à luz não apenas conceitos fundamentais, a respeito das Teorias Narrativas contemporâneas, mas também aplicações e metodologias que colocam em relação a narratologia, a mídia e a Comunicação.

Palavras-chave: Narrativa, comunicação, dicionário, narratologia.

ABSTRACT

This is a review of the book *Diccionario de Teorías Narrativas 2: narratología, cine, videojuegos, medios*, edited and organized by the Spanish Professor Lorenzo Vilches Manterola, Emeritus of the Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), launched in 2021, in printed and ebook format, by the publisher Caligrama, in Spanish language. The book, organized in the form of a dictionary, has approximately 450 entries (verberts) that bring to light not only fundamental concepts regarding contemporary Narrative Theories, but also applications and methodologies that relate to narratology, the media and communication.

Keywords: Narrative, communication, dictionary, narratology

^a Professora Adjunta na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Doutora em Ciências da Informação e da Comunicação (CELSA, Université Paris-Sorbonne) e Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora vinculada ao Centro de Estudos de Comunicação Organizacional e Relações Públicas – Cecorp (ECA-USP), ao Grupo de Pesquisa t3xto (UNIPAMPA) e ao Laboratoire Gripic (CELSA/Paris-Sorbonne).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1834-5547>. E-mail: larissa.conceicao@gmail.com

VILCHES MANTEROLA, Lorenzo. (Ed.) (2021) *Diccionario de Teorías Narrativas 2: Narratología, cine, videojuegos, medios*. Caligrama. 883p.

A NARRATIVA SEMPRE ESTEVE presente na sociedade, circulando sob as mais variadas formas e formatos, como já destacava Roland Barthes em sua notável introdução ao dossiê inteiramente dedicado às narrativas, publicado na França em 1966 e que, posteriormente, torna-se um marco para os estudiosos desse tema. Pode-se, a partir disso, observar a importância das narrativas como forma de expressão e comunicação humana (Benjamin, 1994), como manifestação e compreensão da realidade, do mundo que nos cerca (Bruner, 1991), também, como um elemento constituinte das comunidades e de manutenção da memória, e da cultura, em uma contínua transmissão de relatos e saberes entre as diferentes gerações, o que levou alguns estudiosos como Walter Fisher (1984) à conceber a narração como um verdadeiro paradigma da comunicação humana.

É notável observar no Brasil, entre as pesquisas no campo da comunicação, um crescente interesse pelas temáticas relacionadas às narrativas: estudos cuja matriz teórica fundamenta-se em teorias narrativas ou narratológicas, investigações em que as narrativas são objeto central de análise, ou ainda aqueles que mobilizam metodologias e técnicas de análise narrativa.

Nesse cenário, a recente obra editada e publicada em 2021 por Lorenzo Vilches Manterola, *Diccionario de Teorías Narrativas 2: narratología, cine, videojuegos, medios* cumpre um papel primordial ao fornecer, ao mesmo tempo, uma seleção robusta e fundamenta dos principais conceitos em voga na atualidade, concernentes à narratologia, mas, também e de forma inovadora, às principais metodologias e aplicações dos conceitos apresentados no livro.

Como uma continuação da proposta iniciada em 2017, com a publicação do primeiro dicionário focado em narrativas, cinema e transmídia, o *Diccionario 2* conta com aproximadamente 450 entradas, escritas por pesquisadores de diferentes países, entre eles, o Brasil. Os verbetes estão organizados de forma alfabética, mas também por meio de um índice temático em: Aproximações, Cinema, Mídias, Teorias e Videogame, facilitando a busca e seleção a partir dos termos-chave.

De acordo com Vilches Manterola, a seção “aproximações” visa dar espaço a vertentes diversas que permitam articular as narrativas que circulam na sociedade com temáticas ligados ao gênero, à mulher, ao indivíduo, tomados como sujeitos narrativos; nesse sentido, entre as entradas podem-se encontrar, por exemplo, abordagens acerca do (pos)feminismo, da dança, da mulher e da fotografia, das narrativas organizacionais e desportivas, entre outras.

Na seção dedicada ao *cine* encontram-se entradas que versam sobre aspectos teóricos do cinema – análise de personagens fílmicos, análise semiótica narrativa do cinema, cinema e teoria cognitiva, tipologia do gênero cinematográfico etc. – mas, também, aspectos históricos – Western, cinema etnográfico na América Latina, Fotonovela, a “nova onda japonesa”, etc. – além de reflexões críticas sobre os estudos de neurofilmologia e a respeito das categorias de espectador.

Já o índice temático “Mídia” concentra entradas que relacionam a narrativa aos mais diversos conceitos, elementos e objetos midiáticos e, sobretudo, televisuais. Entre eles, destacam-se as entradas sobre os “usuários das mídias narrativas” – aficionado, *amateur*, audiência, cinéfilo, *fan*, *geek* etc. –, a evolução dos meios narrativos audiovisuais, jornalismo imersivo e transmidialidade, televisão e a temporalidade das mídias digitais, além das séries televisivas como objetos de análise narrativa.

O maior número de entradas está concentrado na seção “teorias”, na qual podem ser encontrados conceitos fundamentais ao estudo das narrativas – evento, acontecimento, esquema quinário, encadeamento, estrutura acrônica, arco da história, construção da trama, definições narratológicas, leitor modelo, retórica narrativa, intriga, sequência narrativa etc. – e abordagens transdisciplinares que auxiliam a compreensão dos termos, das teorias e dos exemplos mobilizados – bioficção, *ciberpunk*, cultura transmídia, contos populares e contos mágicos, *folklore*, história, literatura, lendas urbanas, transfuncionalidade etc.

Uma das novidades do *Dicionário 2* foi a inclusão de temas relacionados aos *games*, por meio de entradas que exploram o universo dos jogos de videogame e as particularidades de enredos, tramas e temporalidade narrativa a partir de diferentes exemplos e gêneros de jogos – Arcade, ARG, RPG etc – e análise de personagens, tipologias características aos games, aos jogadores modelo e à narração de videogame.

Nas palavras de Lorenzo Vilches Manterola, a publicação do segundo dicionário tornou-se fundamental para cobrir e complementar as abordagens narrativas desenvolvidas na atualidade. Entre outros aportes, destacam-se algumas contribuições que derivam das teorias narrativas apresentadas na obra, tais como: as antologias, configurações e estruturas narrativas, a explicação de modelos e paradigmas, os meios audiovisuais, a arte da ficção e sua evolução digital, competências e saberes, a cultura narrativa crítica e sua representação ideológica, a inovação e a comunicação.

Dessa forma, a publicação cumpre um papel maior do que apenas funcionar como um dicionário, no sentido estrito do termo. A densa obra, de 883 páginas, oferece aos leitores teorias, conceitos, metodologias, exemplos aplicados, além de referências adicionais acerca das temáticas, listadas ao final de cada verbete.

Merecem destaque algumas entradas particularmente singulares e atuais, como aquelas relacionadas às narrativas e aos *games*, que abordam desde a análise dos personagens, até a história e o formato narrativo em tais jogos, sobre a abordagem narrativa da nova onda do cinema documental japonês ou ainda acerca das produções narrativas, notadamente audiovisuais, com enfoque no feminismo e no pós-feminismo.

Tais perspectivas, teorias e aplicações apresentadas no dicionário constituem uma fonte fidedigna e atualizada, aos pesquisadores em comunicação, iniciantes ou já iniciados nos estudos narrativos, que podem, através da busca por verbetes, imergir no vasto campo da narratologia clássica e pós-clássica (Herman, 1997; Prince, 2008), conhecendo e reconhecendo os estudos e os estudiosos que têm se dedicado a tais temas.

Levando em consideração a disseminação dessa temática entre as diferentes áreas da Comunicação – como pode ser observado pelas publicações de Santos e D’Almeida (2012), Cogo (2012), Nassar (2016) e Andreoni & Scroferneker (2019), que analisam as narrativas sob a óptica das Relações Públicas e da Comunicação Organizacional; Zozzoli (2012), Brandão (2016), Covalleski (2012) e Carrascoza (2014) em suas investigações sobre a relação entre narrativas, marcas e consumo, no âmbito da Publicidade e da Propaganda; e, ainda, os diversos estudos desenvolvidos por pesquisadores em jornalismo, conforme aponta o levantamento realizado Martinez e Iuama (2016), no âmbito da Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, assim como demonstrado pelas expressivas publicações da Rede de pesquisas Narrativas midiáticas contemporâneas (RENAMI) (Maia & Martinez, 2018; Maia & Passos, 2020; Soster & Piccinin, 2017; Soster & Piccinin, 2019) – é notável a importância de uma obra que apresente subsídios teóricos e perspectivas narrativas que dialoguem com os estudos comunicacionais.

Sob esse aspecto, cabe salientar que, embora a proposta de sumarizar as teorias narrativas, por meio de dicionários, já tenha sido realizada desenvolvida por outros(as) autores (as) – a exemplo da obra seminal de Gerald Prince (1987) – tais iniciativas se restringem a definição de conceitos ou termos de maneira pontual, sem compromisso com uma fundamentação alargada a seu respeito. Além disso, tais dicionários (Calatrava, 2004; Herman, Jahn & Ryan, 2005; Prince, 1987; Reis, 2018; Reis & Lopes, 2000) são concebidos no âmbito das Letras e da Literatura, logo, concentrarem-se, notadamente, nos estudos linguísticos e literários, em que se origina a narratologia.

Assim, a publicação de Vilches Manterola diferencia-se pela originalidade na abordagem narratológica, em interface com os estudos da comunicação,

bem como pelo conteúdo e profundidade com que os conceitos são apresentados, mas, sobretudo, por sua ambição, quase enciclopédica, que permite vislumbrar um panorama do estado da arte das teorias narrativas clássicas, mas também de outras tantas emergentes na atualidade. **M**

REFERÊNCIAS

- Andreoni, R., & Scroferneker, C. M. A. (2019). Comunicação e memória organizacional: para além da produção de narrativas representacionais. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 18(32), 166-176.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communication*, 8, 7-33.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas: v. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Brandão, V. C. (2016). *Quando o livro se torna publicidade: a narrativa na mediação entre poética e retórica do consumo* [Apresentação de trabalho]. Congresso Internacional de Comunicação e Consumo, São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical inquiry*, 18(1), 1-21. <https://doi.org/10.1086/448619>
- Calatrava, J. R. V. (2004). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia.
- Carrascoza, J. A. (2014). *Estratégias criativas da publicidade: consumo e narrativa publicitária*. Estação das Letras e Cores.
- Covaleski, R. L. (2012). O processo de hibridização da narrativa publicitária. *Revista Comunicación*, 1, 52-62.
- Fisher, W. R. (1984). Narration as a human communication paradigm: The case of public moral argument. *Communications Monographs*, 51(1), 1-22. <https://doi.org/10.1080/03637758409390180>
- Herman, D. (1997). Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology. *PMLA*, 112(5), 1046-59. <https://doi.org/10.2307/463482>
- Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M-L. (Eds.). (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge.
- Nassar, P. (2016). Novas Narrativas e memória: olhares epistemológicos. In M. M. K. Kunsch (Org.), *Comunicação Organizacional Estratégica: aportes conceituais e aplicados* (pp.77-100). Summus.
- Maia, M., & Martinez, M. (2018). *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas metodológicas*. Catarse.
- Maia, M., & Passos, M. Y (2020). *Narrativas midiáticas contemporâneas: epistemologias dissidentes*. Catarse.

- Martinez, M., & Iuama, T. R. (2016). *Primeiras reflexões sobre a pesquisa em narrativas midiáticas no Brasil* [Apresentação de trabalho]. 14º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Palhoça, SC.
- Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology*. University of Nebraska Press.
- Prince, G. (2008). Classical and/or Postclassical Narratology. *L'Esprit Créateur*, 48(2), 115-123. <https://doi.org/10.1353/esp.0.0005>
- Reis, C. (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Almedina.
- Reis, C., & Lopes, A. C. M. (2000). *Dicionário de narratologia*. Almedina.
- Santos, L. C. & D'Almeida, N. (2012). *A abordagem narrativa nos estudos de comunicação organizacional* [Apresentação de trabalho]. Latin American Conference – UC/ICA, Santiago, Chile.
- Soster, D. A., & Piccinin, F. (2017). *Narrativas midiáticas contemporâneas: Perspectivas epistemológicas*. Catarse.
- Soster, D. A., & Piccinin, F. (2019). *Narrativas midiáticas contemporâneas: Sujeitos, corpos e lugares*. Catarse.
- Zozzoli, J-C. J. (2012). *De contar histórias em campanhas publicitárias ao storytelling aplicado à marca no quadro da comunicação complexa* [Apresentação de trabalho]. 35º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, Ceará, Brasil.

Artigo recebido em 16 de fevereiro e aprovado em 28 de julho de 2022.

MATRIZes é um periódico destinado à publicação de estudos que tenham por objeto a comunicação. Acolhe pesquisas teóricas e empíricas sobre processos comunicativos, meios e mediações nas interações sociais. Trata-se de uma publicação aberta às reflexões sobre culturas e linguagens midiáticas e suas implicações sociopolíticas e cognitivas. MATRIZes preserva o horizonte transdisciplinar do pensamento comunicacional e espera redimensionar conhecimento e práticas que contribuam para definir, mapear e explorar os novos cenários comunicacionais. No limite, MATRIZes busca ser um espaço de debates das diferentes perspectivas do campo da Comunicação.

ISSN 1982-8160



9 771982 207008

Vol. 17 – n. 1 jan./abr. 2023