

Crítica das representações e mediações

CADERNO DE RESUMOS

Abril de 2019

Apoio:



CADERNO DE RESUMOS

III Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas - MidiAto 10 anos Crítica das Representações e Mediações

Escola de Comunicações e Artes da USP
23 e 30 de abril de 2019

Rosana de Lima Soares
Mayra Rodrigues Gomes
(organizadoras)

ISBN 978-85-7205-243-6

AUTORES

Aline Silva de Senzi, Andrea Limberto, Caio Lamas,
Cíntia Liesenberg, Eduardo Paschoal de Sousa, Eliza Bachega Casadei,
Fernanda Elouise Budag, Ivan Paganotti, Juliana Doretto,
Juliana Malacarne de Pinho, Mayra Rodrigues Gomes,
Nara Lya Cabral Scabin, Natalia Engler Prudencio,
Renata Carvalho da Costa, Rosana de Lima Soares, Sílvio Anaz,
Sofia Franco Guilherme, Thiago Siqueira Venanzoni,
Viviane Garbelini Cardoso

Expediente

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Diretor da ECA-USP: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora da ECA-USP: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Expediente da publicação

Editora: Escola de Comunicações e Artes da USP

Organização: Rosana de Lima Soares e Mayra Rodrigues Gomes

Revisão e padronização: Andrea Limberto

Projeto gráfico: Juliana Doretto

Diagramação: Fernanda Elouise Budag e Eduardo Paschoal de Sousa

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612

Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas – MidiAto 10 anos: crítica das representações e mediações (3. : 2019 : São Paulo)
Caderno de resumos [recurso eletrônico] / Rosana de Lima Soares, Mayra Rodrigues Gomes (organizadoras) – São Paulo : ECA/USP, 2019.
65 p.

Trabalhos apresentados no Simpósio realizado dias 23 e 30 de abril de 2019, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo.
ISBN 978-85-7205-243-6

1. Meios de comunicação de massa - Congressos 2. Multimeios – Congressos
3. Crítica I. Soares, Rosana de Lima II. Gomes, Mayra Rodrigues

CDD 21.ed. – 301.161

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Está autorizada a reprodução parcial ou total desta obra desde que citada a fonte
Proibido uso com fins comerciais

**III Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas
MidiAto 10 anos
Crítica das Representações e Mediações**

Realização:

MidiAto – Grupo de Pesquisa em Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP)

Apoio:

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP)

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (ECA-USP)

Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (ECA-USP)

Sumário

APRESENTAÇÃO	07
---------------------------	----

RESUMOS EXPANDIDOS

Aline Silva de Senzi e Caio Lamas	11
"Políticas de representação da justiça criminal: os casos de <i>Justiça</i> (2004) e <i>Sem pena</i> (2014)"	
Andrea Limberto e Fernanda Elouise Budag	15
"Em deslocamento: mapas identitários em narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes"	
Cíntia Liesenberg e Sofia Franco Guilherme	19
"Representações circulantes em <i>Cora Coralina – todas as vidas</i> "	
Eduardo Paschoal de Sousa e Nara Lya Cabral Scabin	24
"Tensionamentos discursivos e a circulação crítica de <i>Cidade dos homens</i> "	
Eliza Bachega Casadei e Ivan Paganotti	30
"Convenções do estilo jornalístico em proto-fake news: entre padronizações, réplicas, emulações, paródias e fraudes"	
Juliana Malacarne de Pinho	34
"Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo"	
Mayra Rodrigues Gomes	37
"Os chamados e as aventuras em nossos tempos, ou das personagens que privilegiamos"	
Natalia Engler Prudencio	40
"Os limites do feminismo midiático: feminismo e questões de gênero em <i>Mulher-Maravilha</i> "	
Renata Carvalho da Costa e Juliana Doretto	45
"‘Batalha do pequeno coração valente’: o jornalismo e as crianças com problemas cardíacos"	

Rosana de Lima Soares e Thiago Siqueira Venanzoni	49
"O mal-estar na representação: das identidades ao reconhecimento"	
Sílvia Anaz	55
"Entretenimento e engajamento crítico da audiência"	
Viviane Garbelini Cardoso	59
"A representação do assédio sexual em espaços públicos no filme <i>Chega de FiuFiu</i> "	



III SIMPÓSIO LINGUAGEM E PRÁTICAS MIDIÁTICAS

MidiAto 10 anos

Crítica das Representações e Mediações

23 e 30 de abril de 2019 – ECA-USP

Realização: MidiAto – Grupo de Pesquisa em Linguagem: Práticas Midiáticas

Apoio:

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP)

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (ECA-USP)

Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR/ECA-USP)

O grupo de pesquisa **MidiAto** realiza, em 2019, seu III Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Ganha prevalência a ideia de uma crítica da mídia voltada para questões relativas às políticas da representação e às mediações na cultura, que desafiam concepções teórico-metodológicas em favor de objetos de pesquisa híbridos, acolhidos dentro de um entendimento amplo sobre o domínio do político, da cultura, do popular e da mobilização social. O evento marca os 10 anos do grupo de pesquisa **MidiAto** em sua atual denominação, o que nos permite percorrer um arco que conecta o passado e o presente de um campo comunicacional, midiático, audiovisual e social, refletidos nas pesquisas individuais e coletivas realizadas. Esse recurso histórico foi recuperado na concepção do evento por meio da retomada dos principais eixos norteadores do grupo, das atividades desenvolvidas e das leituras e debates realizados. Tal empreendimento teve como objetivo situar a produção dos trabalhos desde a origem, ainda em 2006, passando por seu desenvolvimento num ambiente de diálogo colaborativo, em que as apresentações de comunicações no evento resultam de um esforço coletivo e servem tanto para tratar de objetos empíricos singulares como para revelar o comprometimento dos sujeitos das pesquisas nas combinações teórico-metodológicas propostas.

Os eventos promovidos pelo **MidiAto** têm como objetivo geral debater temas atuais e relevantes sobre a relação da produção midiática com suas linguagens a partir de proposições teóricas originais, por meio da escolha de objetos desafiadores abordados em perspectiva

III Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas – MidiAto 10 Anos

Crítica das Representações e Mediações

23 e 30 de abril de 2019 – ECA-USP

www.usp.br/midiato

crítica. Tratamos anteriormente da prática jornalística nas fronteiras de Profissão Repórter (I Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas – Profissão Repórter em Diálogo, 2011) e dos desígnios das imagens em suas múltiplas materialidades (II Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas – Por uma Crítica do Visível, 2014).

Um dos eixos que se destacam nas reflexões realizadas é a retomada teórica a partir de correntes específicas das ciências humanas, incluindo, além das teorias da comunicação e dos estudos das mídias, especialmente as teorias da linguagem, da análise do discurso, da narrativa, dos estudos culturais, das ciências sociais, da antropologia, da psicanálise, das teorias da imagem, do cinema e do audiovisual. Se permanece a preocupação com os temas voltados ao campo da comunicação, além de pesquisas perpassando a questão das identidades e das representações, vemos também uma atenção atualizada aos conceitos de mediação, hegemonia e visibilidade e às dinâmicas de redistribuição e reconhecimento. A preocupação com o estudo das produções jornalísticas é uma constante nas pesquisas do grupo, passando de um olhar sobre a questão do testemunho e da identificação de suas estruturas hierárquicas de produção de sentido para uma abordagem mais ampla, apoiada nas teorias críticas, nos processos discursivos e nas práticas midiáticas.

Em um segundo eixo, pesquisas sobre o estatuto das imagens, apoiadas nas teorias do cinema, no desafio às representações e na cultura audiovisual, o grupo desenvolve diversos estudos sobre as dinâmicas do olhar, dos regimes de visibilidade e das novas visualidades, passando por uma abordagem sobre as mídias que abrange o debate a respeito do lugar do político, do social, das questões de gênero, de raça e de classe e da presença do popular e do comunitário em sentido amplo. É importante pensar, para além dos eixos temáticos, em um cruzamento entre todos eles, realizado na análise de objetos empíricos diversos, destacados por seus hibridismos e convergências. São tomados, assim, como objetos variados em suas manifestações transmidiáticas ou intermidiáticas, narrativas audiovisuais documentais ou ficcionais, reportagens impressas ou televisivas e programas televisivos de entretenimento, além de narrativas ligadas à emergência de uma cultura audiovisual e digital e à proliferação de vídeos amadores e produções independentes, com espaço renovado de criação e circulação em redes sociais e mídias digitais on-line.

Mantém-se um olhar atento para as questões de alteridade, para os modos de construção da representação do outro e para a articulação de imaginários e discursos.



Atualiza-se uma perspectiva crítica, na busca por maior compreensão e problematização da realidade, por meio dos estudos de linguagem e da questão dos discursos como prática social, com abertura para acolher diferentes abordagens em suas análises. Essa visão crítica é encontrada também na interconexão com outros grupos e formação de redes de pesquisa. Nessa trilha, os trabalhos propostos para o III Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas foram realizados a partir de uma ou mais das seguintes abordagens teórico-metodológicas, visando explorar as possibilidades da crítica de mídia como finalidade: a) representações políticas (visibilidade, reconhecimento, alteridade); e b) mediações culturais (discursos, narrativas, mídias), distribuídas ao longo de dois dias de debates. Entre seus objetivos, destacamos: estabelecer modos de realizar uma análise crítica da cultura audiovisual; refletir sobre o domínio das práticas midiáticas e seus desdobramentos na contemporaneidade; favorecer uma visada voltada aos objetos empíricos, em suas relações com as teorias articuladas nas análises; elaborar metodologias diversas para a pesquisa em comunicação; estudar o campo da comunicação baseado nas especificadas das ciências da linguagem, com aproximação às ciências sociais e políticas, à filosofia e à psicanálise, por meio dos conceitos de narrativa e discurso.

Esperamos, com este evento, ao mesmo tempo remontar às origens do **MidiAto** e apontar para seus caminhos futuros, elencando em um feixe de múltiplos desdobramentos as tradições e rupturas que constituem o grupo, de forma dialógica, complexa e interdisciplinar. Que as temáticas aqui propostas possam nos guiar a novos e potentes debates.

Grupo de Pesquisa MidiAto

Abril de 2019



Participantes do III Simpósio

Aline Silva de Senzi e Caio Lamas
Andrea Limberto e Fernanda Elouise Budag
Cíntia Liesenberg e Sofia Franco Guilherme
Eduardo Paschoal de Sousa e Nara Lya Cabral Scabin
Eliza Bachega Casadei e Ivan Paganotti
Juliana Malacarne de Pinho
Mayra Rodrigues Gomes
Natalia Engler Prudencio
Renata Carvalho da Costa e Juliana Doretto
Rosana de Lima Soares e Thiago Siqueira Venanzoni
Sílvio Anaz
Viviane Garbelini Cardoso

MidiAto

Escola de Comunicações e Artes – USP
 Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443 – Bloco 2
 05508-900 – Cidade Universitária – São Paulo – SP

www.usp.br/midiato

midiato@usp.br

<https://www.facebook.com/midiatousp/>

<https://twitter.com/midiato>



**Políticas de representação da justiça criminal:
os casos de *Justiça* (2004) e *Sem pena* (2014)**

Aline Silva de Senzi, ECA-USP¹

Caio Lamas, ECA-USP²

Resumo: O artigo pretende realizar uma análise comparativa entre os documentários *Justiça* (2004) e *Sem pena* (2014), com o objetivo de apontar as diferentes políticas de representação do sistema de justiça penal que se encontram inseridas nas narrativas filmicas. Parte-se de autores como Hamburger, Mazzara, Goffman e Nichols para delimitar, nas visibilidades e invisibilidades evocadas, quais os estereótipos e estigmas que são colocados em circulação diante da gravidade da situação do encarceramento em massa da população negra, pobre e periférica no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Visibilidade; justiça criminal; documentário; estigma; estereótipo.

Armas, mortes, viaturas, corpos estirados no chão, familiares em desespero, policiais na cena do crime. Muitas são as imagens que circulam, tanto no noticiário televisivo como no cinema nacional, que tematizam a violência urbana e a execução de crimes bárbaros que chocam a opinião pública, colocando em evidência os dilemas de um país marcado pela desigualdade social e pela pobreza.

Segundo o Atlas da Violência 2018, documento formulado pelo IPEA³ e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) para a compreensão da violência no Brasil, 62.517 pessoas foram mortas por homicídio no país somente no ano de 2016. O relatório registra que, no período de 2006 a 2016, houve um aumento de 25,8% na quantidade total desse tipo de crime, número que até então não demonstra sinais de queda. Enquanto isso, no mesmo ano, a taxa de homicídios de negros⁴ registrou diferença superior de duas vezes e meia em relação a de não negros.

Por outro lado, a situação do sistema prisional no país também é gravíssima, da mesma forma marcada por questões de raça e classe. Segundo o Anuário de Segurança Pública 2018⁵, 729.463 pessoas estavam encarceradas em 2016. Desse total, 689.947 estavam no sistema penitenciário, ocupando as 367.217 vagas existentes, em uma proporção de duas

¹ alinesenzi@gmail.com

² caiolamas@uol.com.br

³ Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/9/atlas-2018>. Acesso em: 14 mar. 2019.

⁴ O grupo de negros é constituído de sujeitos pretos e pardos. O de não-negros de brancos, amarelos e indígenas.

⁵ Disponível em <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2018/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

pessoas por vaga. A superlotação convive com diferenças marcantes no perfil das pessoas: segundo dados do Infopen de 2014 divulgados pelo site Nexo⁶, 67% da população carcerária é constituída de negros, e 53% têm o ensino fundamental incompleto.

Diante de tal quadro, chama a atenção a falta de filmes e programas televisivos que abordam o sistema de justiça penal, em contraponto ao excesso de representações que circulam em referência a crimes violentos. O artigo propõe traçar uma análise comparativa de dois documentários que se empenham nessa análise mais aprofundada. Trata-se dos filmes *Justiça* (2004) e *Sem pena* (2014). Procura-se evidenciar nesta análise as diferentes políticas de representação inseridas nas narrativas filmicas.

Justiça tem como preocupação fazer visível um sistema que autoriza e alimenta o quadro de violência urbana e injustiça social, contribuindo para a criminalização da pobreza e o encarceramento em massa. O documentário de Maria Augusta Ramos se insere naquilo que Esther Hamburger chama de “o jogo entre o visível e o invisível [que] vai definindo e redefinindo os contornos dos assuntos públicos e privados em uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade” (HAMBURGER, 2003, p. 51). Certas convenções determinam assuntos e pessoas que gozam de visibilidade no campo midiático, assim como a construção de suas representações.

O filme opta por representar o sistema de justiça penal como aquilo que Maria Augusta Ramos nomeia “teatro da justiça”, destacando os rituais que compõem seu cotidiano e sustentam seu pretexto. Nesse teatro apresentado e representado pelo filme, as audiências públicas se tornam o palco para o conflito social pela disputa da visibilidade.

Com as audiências costuradas como os pontos de tensão do filme, muitas das cenas se passam dentro dessas salas, em um estilo que relembra o cinema direto – caracterizado pela baixa interferência do diretor na filmagem e nos eventos do mundo histórico. Bill Nichols chama esse modo de representação de observativo (NICHOLS, 2012), no qual a presença mínima do diretor e da câmera reflete uma tentativa de evidenciar a realidade assim como ela seria observada.

Enquanto as salas de audiência e os julgamentos são o grande palco do teatro do sistema de justiça e os momentos em que esses elementos são postos de maneira tensionada, os personagens que compõem essa cena conduzem a narrativa. O filme parte dos personagens

⁶ Disponível em <https://www.nexojournal.com.br/grafico/2017/01/18/Qual-o-perfil-da-popula%C3%A7%C3%A3o-carcer%C3%A1ria-brasileira>. Acesso em: 14 mar. 2019.



no papel que desempenham dentro do sistema penal para observar seus papéis na sociedade e suas subjetividades.

Já em *Sem pena*, o intuito é antes de tudo criticar o sistema de justiça, sobretudo o penal, por meio de uma narrativa *sui generis*, que desafia mesmo qualquer tentativa estanque de classificação. É com o foco nos cidadãos comuns que o documentário entrelaça uma série de entrevistas com diferentes personagens envolvidos em uma complexa teia de relações, que antecede a própria violência da cadeia para compor um mosaico maior de arbitrariedades e exclusão.

Presos, ex-presos, familiares, advogados, juízes, promotores e outros profissionais do sistema de justiça foram entrevistados nas 278 horas de material bruto, montados de maneira a caber na 1 hora e 23 minutos de duração final. Esses entrevistados, entretanto, nunca são apresentados no campo da imagem. Permanecem como vozes sem corpo, inclusive sem qualquer tipo de legenda que os identifique. Enquanto isso, vemos nas imagens outros objetos e situações, todos eles signos das questões retratadas ou do próprio sistema de justiça.

Como não vemos no campo quem está falando, nem temos acesso a seus nomes, somos obrigados a imaginar o perfil de quem fala. E esse perfil tende no mais das vezes a se constituir em estereótipos de sujeitos os mais diversos, construídos a partir do vocabulário que é empregado e das pistas que são dadas na imagem. Sabemos por meio de certos termos que estamos ouvindo que se trata em certo momento de alguém que trabalha no sistema de justiça; de alguém de classe média que foi preso injustamente; de alguém que pensa o sistema de justiça, mas está fora dele; e assim por diante.

Embora tanto *Justiça* quanto *Sem pena* levantem a temática do sistema de justiça penal sob a ótica de suas estruturas desumanizadoras – a partir das relações que se estabelecem os vários personagens que o compõem, não se concentrando em apenas uma única peça dessa engrenagem –, as diferenças entre os modos com que a representam são sustentadas por muito mais que a distância temporal de dez anos que separam o lançamento dos dois filmes.

Em *Justiça*, Maria Augusta Ramos se coloca por trás das cortinas do “teatro da justiça”, possibilitando que a ação ocorra no palco das audiências públicas com mínima interferência da diretora e, assim, permitindo uma pluralidade maior de discursos sobre o sistema. Já *Sem pena* possui uma unidade em sua crítica ao sistema penal, construída pela montagem do documentário. Seu diretor e montador, Eugênio Puppó, intervém a todo momento na narrativa, não somente pela costura coesa das entrevistas, mas principalmente por um elaborado jogo de sobreposição de signos. O mosaico de *Sem pena* acaba por esconder

seus sujeitos, o que, por sua vez, coloca em evidência a invisibilidade forjada e imposta por um sistema judicial em que estereótipos ditam sentenças. A questão da visibilidade também é central a *Justiça*, porém, nesse filme, ela se dá pela observação desses sujeitos e suas subjetividades fora do teatro. Se em *Sem pena* a narrativa culmina em uma cena na sala de audiência em que as políticas de visibilidade e invisibilidade tanto do sistema criminal quanto do documentário são postas à prova, em *Justiça* as salas de audiência servem como ponto de partida dessa disputa.

Referências

- GOFFMAN, E. **Estigma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- HAMBURGER, E. Política da representação. **Contracampo**, n. 8, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/431/344>.
- _____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos Cebrap**, n.78, jul. 2007.
- MAZZARA, B. M. **Estereótipos y prejuicios**. Madri: Acento Editorial, 1999.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.

Filmografia

- Justiça*. Maria Augusta Ramos, Brasil, 2004, 1'40", documentário.
- Sem pena*. Eugenio Puppò, Brasil, 2014, 1'27", documentário.

Aline Silva de Senzi

Mestranda em Meios e Processos Audiovisuais e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela ECA-USP. Tem experiência profissional em comunicação. Codirigiu os documentários *Encruzilhada* (2016) e *incorpóreo | excorpóreo* (2013). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

Caio Lamas

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. É professor das Faculdades Integradas Rio Branco e da Faculdade Campo Limpo Paulista. Foi diretor e codiretor de curtas-metragens, como os documentários *Primeiro de Abreu* (2017), *Quarta de lutas* (2017), *Sexta-feira: a luta continua* (2017) e a ficção *Rota pro futuro* (2013). Integrante do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).



Em deslocamento: mapas identitários em narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes

Andrea Limberto, Senac¹

Fernanda Elouise Budag, Fapcom/USJT/ESPM²

Resumo: O artigo aborda narrativas sobre migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados) realizadas depois de 24 de maio de 2017 no Brasil sob o impacto da nova lei de migração (Lei 13445). O objetivo é recuperar índices identitários associados aos migrantes nas narrativas jornalísticas relacionadas ao caso brasileiro e divulgadas pelo site da Organização das Nações Unidas para o Brasil e do documentário *Em refúgio – um documentário sobre possibilidades* (Pedro Sbragia e Paschoal Samora, 2018). Questionamos quais objetos de pertencimento são visíveis e como se mostram buscando organizar com eles um mapa simbólico, topográfico e quantificável.

Palavras-chave: Narrativas; mediações; representação; mapa simbólico; migrantes.

Nossa investigação assume, como ambientação, as mediações sociais das narrativas e, como perspectiva, sua aspiração política. Situamos, de maneira geral, uma visível e crescente demanda hoje por reconhecimento e por representações legítimas nas narrativas midiáticas postas em circulação e voltamos nosso olhar especificamente para aquelas envolvendo migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados) realizadas a partir de 2017 no Brasil sob o impacto da nova lei de migração (Lei 13.445), de 24 de maio daquele ano e sendo uma de suas preocupações a documentação desses migrantes e oferecimento de vistos humanitários, anistia a migrantes indocumentados e seu direito à manifestação política juntamente com o repúdio à discriminação e à xenofobia.

Com o crescente número de migrantes no Brasil³ e do reportar sobre suas histórias, nosso interesse se volta justamente às narrativas jornalísticas sobre esses sujeitos migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados). Assumindo como lócus de observação narrativas jornalísticas relacionadas ao caso brasileiro e, como recorte temporal, da data de aprovação da mencionada Lei de Migração a fevereiro de 2019, nosso objetivo é recuperar índices identitários associados aos migrantes. Questionamos, enfim, quais objetos de pertencimento são visíveis e como se mostram; buscando organizar com eles um mapa simbólico, topográfico e quantificável.

¹ andrealimberto@gmail.com

² fernanda.budag@gmail.com

³ FOLHA WEB. [19 jan. 2019]. *Número de imigrantes no Brasil chega a 1,1 milhão*. Disponível em: <https://folhавv.com.br/noticia/Numero-de-imigrantes-no-Brasil-chega-a--1-1-milhao-/48869>. Acesso em: 28 jan. 2019.

O trabalho de pesquisa mais amplo desenvolve-se em duas partes: além da presente, aquela dedicada à análise de material audiovisual⁴. Estudiosos como Hall (2003), Stam (2012) e Schreiber (2018) ajudam-nos a pensar teoricamente essas questões enquanto, em termos metodológicos, aspirando uma visada crítica e uma noção sobre a propriedade do documental, lançamo-nos num mapeamento cujo fluxo se move da narrativa documental, para apreender os relatos sobre migrantes aí registradas, aos elementos identitários nelas ficcionalizados, a fim de desafiar suas representações.

Entre nosso aporte teórico, conforme já sinalizado, destacamos Stuart Hall (2003), com sua obra *Da diáspora*. Ainda que o interesse central do autor ali seja a questão da identidade cultural (a identidade cultural do Caribe pensada a partir da experiência das migrações), que não é nosso foco no momento, suas reflexões se fazem pertinentes por estarmos interessados em *índices identitários*. Portanto, nossos escritos parecem pedir essa discussão. Hall (2003) estudou especificamente, enquanto objeto empírico, o Caribe, por assumir que a identidade caribenha foi construída a partir de dois movimentos migratórios: o primeiro de africanos migrando para o Caribe e o segundo de caribenhos migrando para o Reino Unido. E então o teórico levanta seu questionamento fundante: como fica, afinal, essa identidade?

O autor depreende três pontos relacionados a construções identitárias de migrantes que queremos sublinhar porque foram tópicos que conseguimos localizar também junto a nosso objeto empírico, as narrativas sobre migrantes avaliadas. Primeiro, em ambos os casos – Caribe após Segunda Guerra Mundial e Brasil hoje – há a construção de *identidades híbridas*: identificação com a nação de origem e a de destino. Ou seja, os imigrantes no Brasil, refugiados, identificam-se com sua nação de origem, sim, mas passam a identificar-se também com o Brasil, seu país de destino.

O segundo ponto que vale ressaltar está localizado no uso das tradições que os migrantes herdam de seu lugar de origem e que trazem para o novo país. Segundo Hall (2003), para quem se deslocou de país, importam mais as *reapropriações* que fazem dessas tradições. “Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições” (HALL, 2003, p. 44).

O terceiro ponto traçado por Hall (2003), atinente a construções identitárias de migrantes, que nos parece expressivo, diz respeito à questão de que a identidade cultural hoje

⁴ Trabalho intitulado “Em deslocamento: busca por autenticidade nas narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes”, apresentado no VII Seminário Mídia e Narrativa: políticas da Narrativa, realizado na PUC Minas, em 2018.



exige uma noção não binária de diferença. É urgente a defesa da adoção da noção de diferença enquanto fronteira, mas que não é “limite” (entre o eu e o outro) e, sim, “lugar de passagem”.

Atualizamos as perspectivas encontradas em Hall (2003) com uma aproximação hoje possível das narrativas de migrantes como forma de documentação de cotidianos normalmente não registrados (SCHEREIBER, 2018; BISHOP, 2019). Podemos dizer que uma insistente circulação midiática traz potência narrativa e também uma possibilidade de resistência. Verificamos estratégias de contra argumentação e as formas de um ativismo que se auto documenta simbolicamente através de histórias não visibilizadas e nem documentadas, mas que emergem.

Nesse sentido, a representação de si como opção narrativa é um tropo comum em projetos documentais, lidando com dinâmicas de inclusão e exclusão e entendendo que empregar formas documentais para chamar a atenção é também questionar os efeitos das políticas neoliberais e de restritivas leis de imigração. Em outras palavras, enxergamos essa noção mais aberta de diferença justamente no trabalho de conscientização de abertura para o outro em ações de integração dos refugiados entre os brasileiros, de promoção da inclusão social e de visibilidade para o tema do refúgio no Brasil.

Referências

- BISHOP, S. **Undocumented storytellers: narrating the immigrant rights movement**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019.
- HALL, S. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ORTIZ, R. **Universalismo e diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SCHREIBER, R. M. **The undocumented everyday: migrant lives and the politics of visibility**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018.
- STAM, R. **Race in translation: culture wars in the postcolonial atlantic**. Nova Iorque: New York University Press, 2012.

Filmografia

Em refúgio – um documentário sobre possibilidades. Pedro Sbragia e Paschoal Samora, Brasil, 2018, 21', documentário.

**Andrea Limberto**

Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, com pós-doutorado pela mesma instituição sobre o tema da interdição à linguagem e mídias digitais. Docente dos cursos de Comunicação Social do Senac São Paulo, coordenadora do GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Membro do Grupo de Pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

Fernanda Elouise Budag

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP e pós-doutoranda na mesma instituição. Membro dos grupos de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP); e Juvenália – Culturas Juvenis: comunicação, imagem, política e consumo (ESPM-SP). Coordenadora do grupo de estudos Comunicação, Consumo e Marcas: aproximações na contemporaneidade (Fapcom). Docente na Fapcom e na Universidade São Judas Tadeu (SP).



Representações circulantes em *Cora Coralina – todas as vidas*

Cíntia Liesenberg, PUC-Campinas/ECA-USP¹

Sofia Franco Guilherme, ECA-USP²

Resumo: Com *Cora Coralina – todas as vidas*, de Renato Barbieri (2016) – o trabalho aborda as representações sociais que circulam pelas mídias, como construções que apresentam coordenadas que nos implicam em nossas formas de apreensão do mundo e de agir nele. Isso se permite pelas diversas facetas que o filme traz da escritora, por meio de duas personagens que a constituem: Aninha, a menina e Cora Coralina, a velha poetiza em que se transformou. O formato híbrido, entre referencialidade e ficção, e o acento à figura multifacetada da poeta permitem, ainda, ultrapassar a dimensão de uma narrativa biográfica e individual para uma esfera coletiva/social que envolve personagem e filme.

Palavras-chave: Representações sociais; documentário; ficcionalidade; crítica de mídia; Cora Coralina.

Com *Cora Coralina – todas as vidas*, de Renato Barbieri (2016) – o trabalho aborda as representações sociais que circulam pelas mídias, como construções que apresentam coordenadas que nos implicam em nossas formas de apreensão do mundo e de agir nele (MOSCOVICI, 2011). Isso se permite pelas diversas facetas que o filme traz da escritora, por meio de duas personagens que a constituem: Aninha, a menina e Cora Coralina, a velha poetiza em que se transformou.

O filme constrói um perfil amplo da autora, comumente apresentada como uma escritora que publicou seu primeiro livro já na velhice, mas que tem um trajeto na literatura muito anterior, que perpassa a sua vida. Além de apresentá-la em diversos papéis sociais que ocupa ao longo da vida – na construção da imagem de um sujeito plural que, por onde passa, não se permite transitar de forma anônima, deixando marcas de sua presença nos locais por onde se instala - o percurso narrativo da obra se faz na trama e no jogo entre duas personagens que habitam sua figura principal.

O documentário intercala a representação de um duplo ego, dividido pelo pseudônimo Cora Coralina: a mulher forte, criativa, batalhadora, muito à frente de seu tempo e Aninha, a menina feia, frágil, diferente das demais, que constrói um mundo próprio, a partir dessa condição. Menina e mundo que habitam desde sempre a poetiza que se tornou, ainda que, assumir, o pseudônimo signifique romper com a figura da menina enfeitada que vive em um

¹ acintialie@gmail.com

² sofia.guilherme@usp.br

universo particular de fantasia, que constrói para si. Por outro lado, ao elaborar o mundo a sua volta, já se posta a mulher forte que transmuta a realidade em criação e faz do cotidiano a base para acontecimentos, entendidos como fatos que geram novos sentidos e significados transformadores para a vida.

Pelas representações sociais que coloca em visibilidade. Seja a partir dos posicionamentos e papéis sociais que ela ocupa ou na tomada e entrelaçamento entre as duas facetas da poetiza – a menina e a mulher –, seja nas representações de outros grupos ou sujeitos trazidas para a narrativa, por meio dos poemas e do olhar específico que Cora Coralina traz para as personagens de seus contos.

Dessa forma, o filme se faz importante e rico objeto de análise, do ponto de vista daquilo que coloca em circulação como elemento de mediação entre o espectador e um universo mais amplo da existência humana, pelo percurso de vida da poetiza.

Ao se propor como uma cinebiografia da poetiza, *Cora Coralina – todas as vidas* constitui-se como uma narrativa factual, que faz referência ao mundo histórico. Destaca-se que a referencialidade de um discurso diz respeito aos “elementos históricos tomados de forma objetiva para compor os relatos sobre os fatos” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74) e se opõe aos discursos ficcionais, “em que modos de fabulação são acionados na composição de suas narrativas” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74).

No entanto, o filme adota hibridismos discursivos ao mesclar depoimentos de especialistas, pessoas que interagiram com Cora ao longo de sua vida e familiares, com encenações e leituras de sua poesia. A construção de um universo em torno de Cora Coralina se dá por meio de recursos narrativos que são traços de obras ficcionais, como a apresentação de personagens e a concepção de espaços e conflitos que impulsionam a narrativa. Essas formas híbridas se tornam mais comuns nos produtos audiovisuais contemporâneos:

Os discursos audiovisuais contemporâneos se constituem a partir de hibridismos entre elementos factuais e ficcionais e, mais do que isso, a partir de uma reafirmação da possibilidade de representação fiel da realidade histórica ou, ao contrário, da problematização desta possibilidade (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74).

O documentário, enquanto forma de produção, se baseia no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, porém, tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados. Portanto, observamos na obra de Barbieri um dos princípios de filmes documentários: “A possibilidade de oferecer um ‘tratamento criativo’ aos elementos concretos que constituem sua narrativa, em vez de buscar oferecer evidências não

mediadas da realidade” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 76). Esta característica se torna ainda mais evidente se relacionarmos a estética do filme à criação literária mediada por ele: a forma poética de Cora Coralina oscila entre prosa e poesia, a forma do filme oscila entre ficcional e referencial.

Os produtos audiovisuais não-ficcionais de uma forma geral, não podem ser considerados objetivos, pois o olhar detrás da câmera não registra os objetos exatamente como eles se encontram no mundo histórico: “Para apreendê-lo com a ajuda desse instrumento tão especial ele deve fazer escolhas e essas escolhas jamais são inocentes, desprovidas de quaisquer intenções” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78). Dessa forma, as produções audiovisuais “são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado ‘câmera cinematográfica’ ou ‘videográfica’” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78).

O estudioso do cinema Bill Nichols analisa as estratégias de produção em *A voz do documentário*. Ele enfatiza que o documentarista precisa ter consciência do que realmente está fazendo, e reconhece o documentário como uma construção discursiva capaz de produzir significados. Por “voz” ele não se refere às falas das personagens apresentadas, nem aos comentários narrados, mas à voz construída no interior do filme pela interação de seus códigos, “aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala e como organiza o material que nos apresenta” (NICHOLS, 2005, p. 50).

O autor identifica na história do documentário quatro principais estilos, com características formais e ideológicas distintas. O primeiro é o de discurso direto, ou “voz de Deus”, que utiliza uma narração em *off* como voz onisciente de autoridade. O segundo é o cinema direto, que por sua pretensa transparência e imediatismo prometia um “efeito verdade” ao deixar que o espectador faça suas próprias interpretações das filmagens, sem interferências. O terceiro é o documentário cujo fio condutor são as entrevistas, em que se confere legitimidade aos testemunhos, tornando a autoridade difusa. Por fim, ele aponta o surgimento do filme “auto-reflexivo”, que admite que a relação entre sujeito e o texto são socialmente construídos e devem se revelar como tal.

O filme de Renato Barbieri, ao utilizar em sua construção trechos da obra da poeta goiana recitadas por diversas atrizes: Camila Márdila, Walderez de Barros, Teresa Seibnitz, Zezé Motta, Beth Goulart, Maju Souza e Camila Salles, além de trazer a figura fantasmática de Cora em projeções de imagens de arquivos nas paredes, coloca em cena as múltiplas

facetas de Cora e adquire uma voz mais auto-reflexiva. Este modo performático de construção audiovisual é definido por Nichols em *Introdução ao documentário* da seguinte maneira:

O documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura em densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver (NICHOLS, 2005, p. 173).

O formato híbrido, entre referencialidade e ficção, e o acento à figura multifacetada da poeta permitem, ainda, ultrapassar a dimensão de uma narrativa biográfica e individual para uma esfera coletiva/social que envolve personagem e filme. O modo performático enfatiza as complexidades do conhecimento do mundo e suas dimensões subjetivas e afetivas, e assim, como aponta Nichols, “os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p. 171).

Podemos associar as palavras do autor àquilo que Agnes Heller chama de uma conexão da particularidade com a universalidade genericamente humana dos sujeitos, uma vez que o filme nos apresenta também uma personagem que expressa sua singularidade em identificação “com as exigências, aspirações e ações sociais que existem para além das casualidades da própria pessoa, elevando-se realmente até essa altura” (HELLER, 2016, p. 19).

Assim, no jogo das representações entre as diferentes faces/ fases da poetiza e das figuras que apresenta em seus poemas, o filme se posta como elemento mediador que permite problematizar o mundo maior do feminino que orbita diferentes esferas do cotidiano em toda a sua potência.

Referências

- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo** – crítica da violência ética. São Paulo: Autêntica, 2015.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREIRE, M.; SOARES, R. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. **Comunicação, Mídia e Consumo**. V. 10, n. 28, 2013.
- GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HAMBURGER, E. Política da Representação. **Contracampo**, n.8, p.49-60, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/431/344>.
- HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- MOSCOVICI, S. **Representações sociais** – investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2011.



NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

Filmografia

BARBIERI, R. *Cora Coralina – todas as vidas*. Brasil, 2016, 1'26".

Cíntia Liesenberg

Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Docente da Faculdade de Relações Públicas do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

Sofia Franco Guilherme

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma Escola. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas.

Tensionamentos discursivos e a circulação crítica de *Cidade dos homens*

Eduardo Paschoal de Sousa, ECA-USP¹

Nara Lya Cabral Scabin, ECA-USP²

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre os tensionamentos de discurso presentes na série *Cidade dos homens* em suas duas últimas temporadas (2017 e 2018). Analisa também a circulação crítica da obra em redes sociais e a influência desse diálogo entre produção e recepção nas alterações narrativas que a série passa entre um ano e outro, o que poderia representar uma interrupção na continuidade do enredo estabelecido nas primeiras temporadas (de 2002 a 2005) e mantido em 2017, frente ao que foi construído em 2018.

Palavras-chave: Discurso; crítica; mediação; televisão; produção seriada.

Buscamos, neste trabalho, compreender como se dá o processo de mediação – entendida como interpretação/tradução/transformação – em jogo nas manifestações em torno da recepção das temporadas de 2017 e 2018 da série *Cidade dos homens*, considerando para isso tanto críticas jornalísticas quanto publicações por parte do público em redes sociais. Nesse sentido, refletimos sobre a possibilidade de materialização de lugares de crítica a partir do quais se possam ler produções televisivas por meio da análise comparativa das mediações construídas na esfera do jornalismo profissional, de um lado, e entre a audiência não especializada, de outro. Considerando que a série em foco tematiza, a princípio, a vida de indivíduos periféricos, interessa-nos ainda discutir a possibilidade, por parte das instâncias de crítica, de engajar-se na construção de caminhos para a avaliação da legitimidade da representação do outro.

O conceito de *mediação* será aqui tomado a partir de Couldry (2008) e Silverstone (2002), ou seja, será entendido em referência a processos múltiplos de transformações e negociação cultural. O que propomos focalizar, portanto, é a “heterogeneidade das relações e das transformações emergentes da relação midiática” (COULDRY, 2008). Ao lado desse referencial, mobilizamos também conceitos da Análise do Discurso (AD), já que, quando falamos em mediação, pensamos em um trabalho de decifração – decodificação e recodificação – que se faz em face da espessura da linguagem, o que coloca as questões da representação/poder, do diálogo social, dos sentidos mobilizados na codificação/recodificação de significados, do quadro de referências culturais que influenciam a recepção dos enunciados

¹ eduardopaschoals@gmail.com

² nara.cabral@usp.br

mediáticos, sua ressignificação e as ações conduzidas a partir deles, em suma, dos valores e dos conceitos que balizam a relação estabelecida pelos indivíduos com as mídias e entre os indivíduos a partir dos significados providos midiaticamente.

Entendemos, dessa forma, que um elemento importante dos processos de mediação diz respeito aos discursos que atravessam os lugares de fala dos sujeitos, influenciando tanto a recepção, quanto a resposta a conteúdos veiculados midiaticamente. Embasamo-nos para tal nas proposições de Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2008). Para o teórico da AD francesa, uma formação discursiva corresponde a um “sistema de restrições de boa formação semântica” e opõe-se à superfície discursiva, que diz respeito ao “conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema”, isto é, o sistema de restrições da formação discursiva (MAINGUENEAU, 2008, p. 20). Já o conceito de *discurso* faz referência à relação que os conceitos de “formação discursiva” e “superfície discursiva”, aproximando-se do uso coloquial que fazemos desse termo. Em outros termos, o discurso, em Maingueneau (2008), diz respeito ao conjunto virtual de enunciados que podem ser produzidos a partir das restrições de uma formação discursiva dada.

Se o jogo das restrições que definem a “língua”, a de Saussure e dos linguistas, supõe que não se pode dizer tudo, o discurso, em outro nível, supõe que, no interior de um idioma particular, para uma sociedade, para um lugar, um momento definidos, só uma parte do dizível é acessível, que esse dizível constitui um sistema e delimita uma identidade (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

O foco principal do analista do discurso, para Maingueneau, deve ser a compreensão da *semântica global* de um discurso, cuja determinação advém das restrições da formação discursiva à qual se vincula cada discurso. Nas palavras do autor, “Um procedimento que se funda sobre uma semântica “global” não apreende o discurso privilegiando esse ou aquele dentre seus “planos”, mas integrando-os todos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 75). Ao mesmo tempo, a unidade de análise deve ser não um discurso considerado de maneira isolada, mas sim, o *interdiscurso*, uma vez que a heterogeneidade é constitutiva de todo discurso. O Outro, segundo Maingueneau (2008), está presente no Mesmo independentemente de qualquer forma de alteridade marcada, de modo que a interdiscursividade é fundamental à intradiscursividade

Maingueneau (2008), portanto, oferece-nos um arsenal teórico particularmente relevante à análise das mediações: para ele, o próprio discurso é fruto de negociações inevitáveis com uma alteridade fundante. Além disso, ao destacar o interdiscurso como espaço privilegiado de análise, o autor coloca no cerne de suas preocupações um espaço de mediação. Traz à tona, dessa forma, as questões da indissociabilidade entre identidade e

alteridade discursiva e permite considerar o transitar entre discursos polêmicos como um processo de *tradução*.

Reconhecer este tipo de primado do interdiscurso é incitar a construir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro* [grifos do autor]. No nível das condições de possibilidade semânticas, haveria, pois, apenas um espaço de trocas e jamais de identidade fechada. Esse ponto de vista vai na direção contrária à adotada espontaneamente pelos enunciadores discursivos; estes, longe de admitir esse descentramento radical, reivindicam, de fato, a autonomia de seu discurso (MAINGUENEAU, 2008, p. 36).

A partir das manifestações em torno das duas temporadas mais recentes de *Cidade dos homens* expressas em diferentes espaços de circulação de sentidos, esperamos compreender quais os (inter)discursos mobilizados na apreciação crítica da série, em face de que discursividade são lidas as representações nela presentes e quais são as mediações – traduções/negociações – discursivas que operam na recepção da obra. No caso desta série específica, iniciada em 2002, produzida até 2005 e depois interrompida por vários anos, mostra-se relevante investigar as reações do público e de críticos profissionais frente às temporadas de 2017 e 2018 da série, após tantos anos de pausa: para além das vinculações afetivas da audiência em relação aos personagens, cabe verificar como se dá a recepção em face da tessitura de novos discursos em circulação.

Cabe considerar, nesse sentido, a televisão como *forma cultural*, conforme define Raymond Williams (2016), uma mídia que permite uma certa ordenação da experiência cultural, reconfiguradas em um único espaço, que compartilha o ambiente social na esfera doméstica. Sobre a obra de Williams, Marcio Serelle (2016) comenta que o fenômeno de *fluxo*, apontado pelo teórico para o entendimento da programação televisiva, deve ser relativizado nas suas formas contemporâneas, como as séries, por exemplo, mas que ainda assim essa mídia representa uma síntese das formas da cultura.

Assim, uma questão que pode ser desde o início levantada diz respeito à possível modulação das críticas do público e de críticos profissionais pela emergência e crescente visibilidade, na contemporaneidade, dos discursos de reconhecimento – os quais participam do que Nancy Fraser (2006) denomina como *novo imaginário político*.

Paralelamente, a investigação das manifestações em torno da recepção de *Cidade dos homens* permite-nos discutir a hipótese de que as profundas mudanças narrativas verificadas entre as temporadas de 2017 e 2018 podem estar ligadas a uma eventual recepção negativa da temporada de 2017 por parte do público e dos críticos. Essa recepção, aqui entendida como um conjunto de interpretações que se colocavam em conflito frente à série, criticava

explicitamente a representação das figuras sociais em tela, como se o produto televisivo ainda mantivesse um aspecto de imobilidade social da favela e do asfalto, aspecto que foi amplamente tematizado pelo cinema brasileiro anos antes – como em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), que de certa maneira inspirou a existência e as representações da série.

Na temporada de 2017, as tramas de Laranjinha e Acerola, protagonistas da série, são continuadas, e agora retratadas a partir de seus filhos, Davi e Clayton. As questões trabalhadas pelo arco dramático dos episódios parecem continuar com a estrutura das primeiras temporadas, conduzidas mais de uma década antes: os conflitos privados se estendem ao público, buscando uma relação entre a vida dos personagens e conflitos sociais e políticos, como logo no primeiro episódio, em que o filho de Laranjinha necessita de uma cirurgia para tratar um problema de coração e há a dificuldade de se conseguir esse tipo de tratamento especializado na rede pública de saúde.

Há uma proliferação das sequências de retrospecto das temporadas anteriores, que ocupam grande parte dos episódios – no quarto, temos a reconstituição do primeiro episódio da primeira temporada, de 2002, em que os protagonistas sofrem para conseguir levar um remédio para a avó de Laranjinha, entremeado por conflitos entre tráfico e polícia. A repercussão crítica da temporada de 2017 problematiza exatamente esses grandes trechos de *flashback* e a aparente ausência de mobilidade social e mudança da vida privada dos protagonistas, como se tudo não passasse de uma continuidade de suas vidas pregressas, ou seja, como se o contexto político e social permanecesse o mesmo, sem alterações na esfera pública, conforme aponta o crítico Henrique Haddefinir, do site Omelete³:

A nova rotina de uma comunidade depois de mais de uma década passada não vira assunto nesse retorno. Tiros, mortes, coincidências e aquele velho toque de lúdico estão lá, mas tudo é ligeiramente superficial, já que se espreme em quatro episódios que priorizam o passado (HADDEFINIR, 2017).

Na segunda fase da nova leva de episódios, em 2018, isso parece ter sido levado em conta. O contexto de alteração na dinâmica social da comunidade fictícia carioca, que deveria se modificar à maneira das comunidades reais da mesma cidade, em uma distância temporal não tão pequena, parece ter sido considerado na composição da dinâmica dos personagens, e de novos elementos presentes na narrativa. Dois deles são emblemáticos: o retorno da mãe do filho de Laranjinha, que retorna à trama como uma ex-funkeira de sucesso, que conseguiu uma projeção midiática e financeira e se afastou da comunidade; e de um amigo antigo dos

³ Crítica “Cidade dos homens – Relançamento da série se preocupa demais em recuperar o passado”, do site Omelete. Disponível em: <https://bit.ly/2SL6VxO>. Acesso em: 04 nov. 2018.

protagonistas, que nas primeiras temporadas aparece como um garoto surfista de classe média e que, agora, é professor na escola pública onde estudam os filhos de Laranjinha e Acerola.

Levando em conta a estética realista e verossímilante proposta pela série, esses elementos contextuais deveriam estar presentes desde o seu retorno, segundo boa parte da crítica. Em reportagem no jornal *Folha de S. Paulo*⁴, o jornalista Sidney Gonçalves do Carmo destaca que o retorno de *Cidade dos homens* para a temporada de 2018 se deu com “bala perdida e reencontro de amigos”. Esse reflexo do que seria a realidade do país está presente também no discurso de um dos atores da série, Darlan Cunha, que interpreta Laranjinha na série. Na mesma reportagem, ele diz que a série retrata o que aquela população fluminense passa na atualidade: “Os roteiros vêm bem definidos e com assuntos que a gente tem vivido ou acompanhado pela televisão”.

Embora Jesús Martín-Barbero (1997) aborde especificamente a telenovela, podemos traçar paralelos entre suas ponderações sobre a estrutura aberta desse gênero e a série aqui em foco: a permeabilidade do enredo e a confusão da narrativa com a vida, apontadas pelo autor como características marcantes da telenovela latino-americana, materializam-se também na concepção de outros produtos televisuais e podem representar aspectos decisivos à compreensão das conexões entre a recepção crítica de *Cidade dos homens*, suas ressignificações e modificações na tessitura da obra.

Referências

- JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- HAMBURGER, E. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. São Paulo: Zahar, 2005.
- MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2005.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- SERELLE, M. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação – Revista De Cultura Audiovisual**. 43(45), 187-199, 2016.
- WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

Eduardo Paschoal de Sousa

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (bolsista Fapesp), mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

⁴ Reportagem “‘Cidade dos Homens’ retorna com bala perdida e reencontro de amigos”, de 31 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Qh8K3G>. Acesso em: 04 nov. 2018.

**Nara Lya Cabral Scabin**

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (bolsista Capes), mestra em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Docente dos cursos de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

Convenções do estilo jornalístico em proto-fake news: entre padronizações, réplicas, emulações, paródias e fraudes

Eliza Bachega Casadei, ESPM¹

Ivan Paganotti, Fiam-Faam²

Resumo: A linguagem jornalística passou por um processo de padronização identificável pela leitura de reportagens publicadas em meados do século 20. A consolidação desse estilo otimizou a produção e o consumo de notícias por jornalistas e pelo público. Entretanto, essa pasteurização teve como efeitos colaterais sua fácil emulação: abriu espaço para paródias, mimetizações amadoras e relatos noticiosos inverídicos, mas travestidos do formato jornalístico. Esta pesquisa analisa textos que simulam convenções do estilo jornalístico para propagar conteúdo que transita entre a fraude e o humor, publicados na imprensa no século 20, comparando esse fenômeno histórico com a atual disseminação de fake news.

Palavras-chave: Padronização; estilo; jornalismo; fake news; representação.

Apesar da recente preocupação com os efeitos deletérios da propagação de informações falsas por redes sociais, outros suportes anteriores também já permitiam circulação de relatos que se apresentam como histórias jornalísticas para disseminar fatos inverídicos. Para McNair (2018, p. 17), o “noticiário sempre foi criticado por ser enviesado, plagiado, falsificado, fabricado, ficcional e, sim, falso”, mas é perigoso confundir a crítica de relatos parciais ou opiniões extremas com a disseminação de informação “demonstrativamente falsa ou enganadora” (McNAIR, 2018, p. 17, tradução nossa). O termo *fake news* tem sido amplamente adotado para caracterizar ambas as situações (ROSS; RIVERS, 2018), ou ainda outras bem distintas, como paródias e sátiras jornalísticas (TANDOC et al 2018), e tradicionalmente é traduzido para o português de forma imprecisa como “notícias falsas” – ignorando a intencionalidade da fraude, que estava presente no original em inglês (BUCCI, 2018).

Entretanto, essas notícias só conseguiram se propagar pois seus produtores eram capazes de simular alguns elementos previamente estabelecidos como próprios das reportagens em uma estratégia para enganar parte do público, que reconhecia os traços textuais que simulavam o estilo da imprensa tradicional, conferindo legitimidade a esses relatos falsos. Nesse sentido, é importante compreender quais são esses elementos próprios do

¹ elizacasadei@yahoo.com.br

² ivanpaganotti@gmail.com



formato jornalístico que passam a ser adotados pelos produtores de notícias falsas, como foram constituídos, reconhecidos, transformados e apropriados por produtores de notícias e pelo público.

É evidente que a linguagem jornalística passou por um processo de padronização, identificável pela leitura de reportagens publicadas em meados do século 20 (CASADEI, 2014). A consolidação desse estilo otimizou a produção e o consumo de notícias por jornalistas e pelo público, mas essa pasteurização teve como efeitos colaterais sua fácil emulação: abriu espaço para paródias, mimetizações amadoras e relatos noticiosos inverídicos, mas travestidos do formato jornalístico. Para reconstruir a evolução do processo de pasteurização e apropriação da narrativa jornalística, esta pesquisa pretende analisar textos que simulam convenções de estilo da reportagem para propagar conteúdo que transita entre a fraude e o humor, publicados na imprensa no século 20, comparando esse fenômeno histórico com a atual disseminação de *fake news*.

Para isso, é importante avaliar como a cristalização de padrões narrativos que são reconhecidos como próprios da prática jornalística podem ser apropriados pelo público, por produtores amadores ou pelos próprios profissionais da imprensa para a construção de relatos ficcionais que adotem os mesmos mecanismos textuais do jornalismo, sem uma pressuposta prática prévia de apuração de fatos verificáveis. Esse descolamento entre os códigos narrativos textuais e as técnicas de apuração pré-textuais podem, de um lado, apresentar uma crítica sobre a artificialidade ou a presunção de imparcialidade da imprensa tradicional, abordagem crítica presente nas sátiras e paródias jornalísticas (BORDEN; TEW, 2007). Por outro lado, notícias falsas podem ser criadas por jornalistas – profissionais ou não – que procuram atrair a atenção do público com estratégias sensacionalistas, ou por atores políticos interessados em fomentar um cenário de desinformação e descrédito sobre a mídia tradicional (McNAIR, 2018).

O que diferencia esses dois cenários são a intencionalidade (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017) dos produtores desses relatos, elemento de difícil verificação a partir da simples leitura dos textos. Entretanto, produtores de relatos satíricos ou paródicos dependem da percepção, por parte do público, de seu artil irônico para produzir o efeito humorístico desejado, ao invés do logro que se pretende evitar (TANDOC, et al., 2018). Para isso, devem apresentar textualmente indícios de comicidade ou exagero próprios da ironia, que sinalizariam para seus leitores uma chave de leitura proposta que desconectaria

implicitamente seus relatos das convenções da prática jornalística esperada, ainda que persistam em adotar os códigos textuais próprios da imprensa (PAGANOTTI, 2018).

Com isso, é importante reconstruir como algumas práticas jornalísticas de apuração e de escrita são demarcadas textualmente, podendo assim ser reconhecidas pelo público e apropriadas por produtores amadores ou criadores de notícias falsas. Para avaliar como esse processo se desenvolveu historicamente, é possível avaliar uma possível correlação entre a evolução dessas convenções narrativas como *elementos próprios do jornalismo e sua apropriação* para a construção de textos que critiquem a precariedade dessas próprias convenções ou se apoiem nelas para tentar enganar parte do público.

Esta pesquisa se organiza em quatro partes. Em primeiro lugar, será discutido o problemático conceito de *fake news* em seus divergentes sentidos, mostrando os elementos que o diferenciam ou aproximam de fenômenos mais antigos, como erros não intencionais da imprensa, sensacionalismo, paródias e sátiras jornalísticas.

Em segundo lugar, será discutido como esse fenômeno se baseia nas expectativas, por parte do público e dos produtores de notícias, de certas convenções de estilo, estrutura e elementos narrativos próprios da reportagem em diferentes momentos da produção jornalística, que pode ser caracterizado como “códigos padrões de narração” (CASADEI, 2014) identificados a partir de recorrências em textos jornalísticos padronizados.

Em terceiro lugar, será discutido como produtores amadores podem “emular” (MARTINO, 2015, p. 37) essas práticas midiáticas, construindo relatos que apresentam um evidente formato jornalístico sem necessariamente estar veiculado às práticas de verificação e equilíbrio implícitos aos valores e procedimentos de jornalistas profissionais, além de adotar novos mecanismos de distribuição e feedback, que procuram uma maior proximidade com seu público (JENKINS, 2009).

Por fim, será apresentada uma análise de informações falsas difundidas pela imprensa brasileira em quatro momentos diferentes: nos anos 1940 com a “reportagem ficcionista” (CARVALHO, 2001, p. 103) que simulava a morte do foto-repórter Jean Manzon, na revista *O Cruzeiro*; com as charges e entrevistas satíricas do *Pasquim*, nos anos 1960; com a invenção do “bebê diabo” do *Notícias Populares*, nos anos 1970; e com a paródia jornalística da falsidade dos informes oficiais sobre a morte do general Médici, no jornal *O Planeta Diário*, nos anos 1980. Em cada caso, serão avaliados como esses relatos apropriam-se dos “códigos padrões de narração” (CASADEI, 2014) adotados pelo jornalismo nessas épocas.

Referências

- ALLCOTT, H.; GENTZKOW, M. Social Media and Fake News in the 2016 Election. **Journal of Economic Perspectives**. Vol. 31, n. 2, abr.-jun, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1257/jep.31.2.211>.
- BAYM, G.; JONES, J. P. News parody in global perspective: politics, power and resistance. **Popular Communication**. Vol. 10, n. 1, fev. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/15405702.2012.638566>.
- BORDEN, S. L.; TEW, Chad. The role of journalist and the performance of journalism: ethical lessons from “fake” news (seriously). **Journal of Mass Media Ethics**. Vol. 22, n. 4, dez. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08900520701583586>.
- BUCCI, E. Pós-política e corrosão da verdade. **Revista USP**. N. 116, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i116p19-30>.
- CARVALHO, L. M. **Cobras criadas**: David Nasser e *O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.
- CASADEI, E. B. **Como contar os fatos**: a história da narrativa do jornalismo de revista no século XX. São Paulo: Alameda, 2014.
- CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FIDALGO, J. M. M. **O lugar da ética e da auto-regulação na identidade profissional dos jornalistas** [tese]. Braga: Universidade do Minho, 2006.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- MARTINO, L. M. S. **Teoria das mídias digitais**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- McNAIR, B. **Fake news**: falsehood, fabrication and fantasy in journalism. New York: Routledge, 2018.
- PAGANOTTI, I. A falha da Folha de S. Paulo: ameaça à credibilidade em conflitos envolvendo sátira e paródia jornalística. In: **Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**. São Paulo: SBPJor, 2018. Disponível em: <http://sbpjor.org.br/congresso/index.php/sbpjor/sbpjor2018/paper/viewFile/1654/854>.
- ROSS, A. S.; RIVERS, D. J. Discursive Deflection: Accusation of “Fake News” and the Spread of Mis- and Disinformation in the Tweets of President Trump. **Social Media+Society**. V. 4, n. 2, abr.-jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2056305118776010>.
- TANDOC JR., E. C.; LIM, Z. W.; LING, R. Defining “Fake News” – A typology of scholarly definitions. **Digital Journalism**. Vol. 6, n. 2, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>.
- WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. **Figural Realism**: studies in the mimesis effect. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

Eliza Bachega Casadei

Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP.

Ivan Paganotti

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, com estágio doutoral na Universidade do Minho (Braga/Portugal, bolsista Capes). Mestre em Ciências da Comunicação e graduado em Comunicação Social (Jornalismo), pela mesma instituição. Professor do Mestrado Profissional em Jornalismo do Fiam-Faam – Centro Universitário.

Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo

Juliana Malacarne de Pinho, ECA-USP¹

Resumo: Ao longo dos anos, a expectativa da sociedade brasileira em relação às mães passou por grandes transformações, e a maneira com que elas são retratadas no cinema nacional contemporâneo é reflexo disso. Por meio da análise de três filmes que trazem mulheres com filhos como protagonistas das narrativas – *Aquarius* (2016), dirigido por Kleber Mendonça Filho, *Como nossos pais* (2017), dirigido por Laís Bodanzky e *Que horas ela volta?* (2015), dirigido por Anna Muylaert – investigo as representações da maternidade, os estereótipos empregados e a forma como eles se relacionam ao discurso corrente do que é ser uma “boa mãe” em nossa sociedade.

Palavras-chave: Representação; maternidade; cinema brasileiro; cultura audiovisual; estereótipos.

Ao longo da história, a expectativa da sociedade brasileira em relação às mães passou por grandes transformações. Na contemporaneidade, a maternidade é arena de conflito entre diversos discursos. Os avanços da ciência em relação a métodos de contracepção e mudanças de costumes, por exemplo, fortaleceram o discurso de que ter filhos é uma escolha e não uma obrigatoriedade, em contraposição a concepção hegemônica durante a maior parte do século XX de que mulheres sem filhos eram “egoístas”, “materialistas” e “frustradas”.

A possibilidade de decidir a “hora certa” de ser mãe, trazida pelos métodos de reprodução assistida, também é uma novidade. O controle artificial quase completo sobre o ciclo reprodutivo permite resolver em parte o descompasso entre a idade em que as mulheres geralmente atingem as condições que consideram ideais para terem filhos (estabilidade financeira, profissional e conjugal) e o relógio biológico. Porém, a angústia gerada por ter poucas horas para dedicar às crianças dentro de rotinas atribuladas é sentimento comum entre as mães (Bassanezi, 2012, p. 256).

Outro ponto de tensão em relação ao ideal de maternidade contemporânea é a divisão de tarefas domésticas, que continua desigual apesar da consolidação da presença feminina no mercado de trabalho. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2016) indicam que as mulheres dedicam, em média, 20,9 horas semanais as tarefas domésticas, enquanto os homens dedicam 11,1 horas semanais, menos do que a metade.

Quanto a esse aspecto entram em embate dois grandes discursos, que circulam na sociedade com algumas variações. O primeiro, dominante no século XX, é baseado no ideal do homem provedor e na “mulher rainha do lar” e defende a existência uma divisão clara

¹ julianamalacarne@gmail.com

entre os papéis masculinos e femininos dentro de casa, na sociedade e na criação dos filhos com base no determinismo biológico. O segundo, que começou a ganhar força no Brasil a partir da década de 80, fundamentado em teorias feministas e de gênero, acredita não haver delimitação clara entre os dois papéis e espera que os homens exerçam uma paternidade ativa e assumam metade das tarefas domésticas.

Essas batalhas ideológicas estão presentes nos filmes nacionais que trazem a maternidade como tema central. Os filmes nessa pesquisa são encarados como produtos culturais atravessados de discursos e significados. A maneira com que a maternidade é representada neles produz e ressignifica sua prática social, gerando identidades, sujeitos e concepções do que significa ser uma “boa mãe”. Por isso, escolhemos como corpus *Aquarius* (2016), dirigido por Kleber Mendonça Filho, *Como Nossos Pais* (2017), dirigido por Laís Bodanzky e *Que Horas Ela Volta?* (2015), dirigido por Anna Muylaert. As três narrativas trazem mães como protagonistas e são ambientadas no Brasil atual.

A representação, como compreendemos, tem efeitos reais e regula as práticas sociais sendo vista como traço, marca, significante. As mães dos filmes são reflexo de experiências de mulheres com filhos na nossa sociedade e ajudam a consolidar o que é considerado uma vivência “normal” e “positiva” da maternidade.

Para executar as análises, adotaremos as ferramentas propostas por Laurence Bardin em *Análise de Conteúdo* (1977). Em seu texto, Bardin defende uma metodologia capaz de descrever diferentes mensagens, desde filmes até discursos de políticos, de forma sistemática, de modo que seja possível extrair inferências e fazer interpretações do conteúdo:

Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois pólos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade. Absolve e cauciona o investigador por esta atração pelo escondido, o latente, o não- aparente, o potencial de inédito (do não dito), retido por qualquer mensagem. Tarefa paciente de desocultação, responde a esta atitude de voyeur de que o analista não ousa confessar-se e justifica a sua preocupação, honesta, de rigor científico. Analisar mensagens por esta dupla leitura, onde uma segunda leitura se substitui à leitura normal do leigo, é ser agente duplo, detetive, espião (BARDIN, 1977, pp. 9-10).

Nas análises investigaremos também se algum estereótipo apresentado por Kaplan (1992) em sua pesquisa sobre a representação da maternidade em filmes estadunidenses está presente nos filmes do *corpus*. De acordo com Kaplan, o cinema trata a figura materna, na maioria das vezes, de uma perspectiva masculina, raramente focando na experiência da personagem, mas na relação que tem com parceiro e os filhos. A mãe é representada como alguém que reage e não age.



A pesquisadora americana aponta ainda quatro estereótipos, baseados em figuras arquetípicas comuns na literatura e mitologia da sociedade ocidental, empregados na representação de mães no cinema: A Boa Mãe, sem importância significativa para a narrativa além de suporte. A Mãe Ruim, punida ao final da história. A Mãe Heroica, capaz de dar a vida pela família. E a Mãe Boba, Fraca ou Inútil que dá uma contribuição trivial ao enredo.

Segundo Kaplan, o uso corriqueiro desses estereótipos constitui uma representação limitada de maternidade e oferece poucas opções para que a espectadora-mãe consiga elaborar as próprias experiências com os filhos e o parceiro através do cinema.

Através das análises de conteúdo dos filmes do *corpus* e da comparação entre o arco narrativo das protagonistas e os estereótipos identificados por Kaplan, pretendemos revelar as tensões entre os discursos e contradiscursos sobre como exercer a maternidade na sociedade contemporânea.

Referências

- BADINTER, E. **Um amor conquistado: mito do amor materno**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- DEL PRIORE, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.
- KAPLAN, A. **Motherhood and Representation: the mother in popular culture and melodrama**, London: Routledge, 1992.

Filmografia

- Aquarius*. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2016, 2'25".
- Como nossos pais*. Laís Bodanzky, Brasil, 2017, 1'42".
- Que horas ela volta?* Anna Muylaert, Brasil, 2015, 1'52".

Juliana Malacarne de Pinho

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Repórter na Revista Crescer. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).



Os chamados e as aventuras em nossos tempos, ou das personagens que privilegiamos

Mayra Rodrigues Gomes, ECA-USP¹

Resumo: Neste artigo, partimos da ideia de que as estruturas narrativas, introduzidas no século passado por autores seminais, podem funcionar como eixos de leitura para além das arquiteturas dos enredos. Eixos, ou conceitos, que podem iluminar configurações sociais, os ditames de uma cultura. Na presente investigação, tratamos de apreender a natureza dos heróis por quem torcemos para que vençam ou que, pelo menos, saiam ilesos ao final de sua jornada, na suposição de que, assim, captaremos os valores compartilhados a um tempo e lugar.

Palavras-chave: Narrativas; chamado da aventura; identificações.

Embora os componentes ou etapas de uma narrativa não tenham sido concebidos com essa intenção, porque foram pensados como apontamento de passos comuns presentes na arquitetura das histórias a serem “contadas”, acreditamos que, quando vistos sob a ótica que os articula a um personagem, podem funcionar como chave para outras leituras. Isso porque tais etapas isolam um conjunto de ações ligadas a um protagonista, conjunto que, forçosamente, apontará para o *ethos* por ele assumido.

Se nos debruçarmos sobre essas chaves de leitura numa perspectiva temporal, algo dos hábitos cambiantes das culturas nos será mostrado e, com eles, o panorama de valores aí esboçados. Trabalhar com a hipótese de que, apreendendo a natureza dos heróis, capturamos os valores compartilhados a um tempo e lugar, liga-se a pensarmos que a natureza dos heróis por nós privilegiados deve operar como refração da nossa, já que não contamos histórias do nada e que não investimos em personagens e seus modos de ser sem que laços estreitos nos entrelacem.

“A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, 1976, p. 133). É preciso uma analogia significativa para que uma identificação se instale, ou seja, que o personagem da história retrate algo de seu leitor/seguidor. Ora, ao trecho acima segue-se a demonstração do componente social na constituição do *ideal de eu* que, descontada uma articulação pessoal absolutamente única, é construído na embocadura de planos, e ideias, grupais. Assim, o retrato de alguém que motiva identificação é também o retrato de sua cultura.

¹ E-mail: mayragomes@usp.br

É por esse viés que podemos ler os elementos que compõem a arquitetura das narrativas como chaves de captação dos discursos que circulam em determinada cultura. Nosso exercício de captação em torno das funções narrativas será realizado por meio da aplicação a séries televisivas de sucesso. Para estudar os estágios da jornada do herói, tomamos as equivalentes versões da série *Perdidos no espaço* (de 1965 e de 2018); já para estudar a figura do herói, assumimos a série *Casa de Papel*.

Portanto, estamos propondo que não somente as escolhas de personagens, nossos heróis favoritos, podem funcionar como chaves de leitura para as realidades do mundo. Entendemos que qualquer uma das funções, ou blocos de ação, elencadas por Vladimir Propp (2010) a partir do estudo do conto maravilhoso, pode servir de eixo de captação dos discursos circulantes. A mesma lógica se aplica às etapas da jornada do herói, estabelecidas por Joseph Campbell (1992) em seu famoso diagrama, tanto referenciado ao monomito, na relação com o trajeto cíclico do herói, quanto ao esqueleto da arte de contar histórias, a ponto de servir de fundamento para roteiros de cinema.

A título de demonstração, faremos uma experiência com o primeiro estágio desse trajeto que, em Propp, é a função “afastamento”, ou a situação em que uma personagem se distancia de ambiente que lhe é familiar para percorrer outros lugares, e que, em Campbell, no bloco “Mundo Cotidiano”, é a primeira etapa, nomeada “Partida” ou “Separação”.

Em ambos os autores, está apontado o fato de que as histórias começam por relatar as condições em que os protagonistas de algumas vindouras façanhas, o herói ou heróis, vivem num espaço de sentido antes de partirem.

Com isso, levantamos a hipótese de que o lugar no enredo mais crucial para a apreensão do desenho de uma cultura está relacionado ao grupo de ações marcadas para Propp (2010) como o momento de “mediação” e, para Campbell (1992), como o momento denominado “o chamado da aventura”. Aqui interessa-nos o que diz respeito a uma identificação do herói com o chamado. Para nós, nesse caminho do chamado como ponto em que acreditamos poder ver as marcas de uma cultura, pois o chamado do herói é também o chamado para os entusiastas que se interessarão por suas aventuras, é importante notar as peculiaridades do caráter de nossos heróis na contemporaneidade.

Notando que os protagonistas de *La Casa de Papel* se enquadram na categoria, tão popular em séries nas últimas décadas, do anti-herói, é relevante sublinhar que este ocupa uma posição limite, pois está muito próximo das qualidades que dão significado ao vilão. A diferença principal residiria no fato de que, para o vilão, a maldade é o fim que ele procura,

enquanto o anti-herói não tem as características morais do herói, o altruísmo ou a solidariedade, mas também pode executar ações desejáveis para uma comunidade.

A recordar os fora da lei por quem torcemos ao longo das fabulações de nossa civilização, seríamos obrigados a constatar que, descontadas as modalizações assumidas a cada tempo e lugar, a cada cultura, não há grandes mudanças em termos de princípios básicos.

Referências bibliográficas

- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2005.
- _____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1992.
- FREUD, S. **Psicologia de grupo e análise do ego**. Edição Standard Brasileira, Volume XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- BAKHTIN, M. **Estética de la creación verbal**. Madri: Siglo XXI, 1982.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. México: Fundo de Cultura Econômica, 1993.
- KNIGHT, S. **Robin Hood: A Mythic Biography**. UK: Cornell University Press, 2003
- LEBLANC, M. **Arsène Lupin Ladrão de Casaca**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ZIZEK, S. A paixão pelo real. Entrevista. **Folha de S. Paulo**. 30 nov. 2003.
- _____. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- _____. Grimaces of the real, or when the phallus appears. **October**. N. 58, Massachusetts, MIT Press, Fall 1991.

Mayra Rodrigues Gomes

Professora titular no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Doutora e mestre em Comunicação pela ECA-USP, é livre-docente pela mesma instituição e realizou pesquisa de pós-doutorado na PUC-SP. É uma das líderes do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP) e pesquisadora do Obcom – Observatório de Comunicação Liberdade de Expressão e Censura. Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq (Pq1D).

Os limites do feminismo midiático: feminismo e questões de gênero em *Mulher-Maravilha*

Natalia Engler Prudencio, ECA-USP¹

Resumo: Esta pesquisa examina a aparente adoção de discursos feministas na cultura midiática contemporânea por meio da análise das delimitações de gênero operadas a partir do filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, EUA, 2017). Além disso, aborda sua relação com temáticas e estereótipos comuns às representações de gênero na mídia no século 21. Parte-se da perspectiva dos trabalhos sobre identidades e políticas da representação dos estudos feministas de mídia, que postulam que a mídia está implicada na delimitação de categorias de gênero; e da teoria feminista do cinema, que o concebe como “tecnologia de gênero” e o aponta como locus crucial nos processos discursivos da representação.

Palavras-chave: Gênero; feminismo; representação; mídia; cinema.

Vivemos um momento cultural e político de renovada efervescência feminista (MUNRO, 2013; RIVERS, 2017), em que o movimento tem ganhado visibilidade na cultura midiática², com uma formação discursiva na mídia de massa em que o feminismo, de ridicularizado e repudiado, passou a se tornar desejável e “descolado” (GILL, 2016, p. 611).

No entanto, considerando o complexo e contraditório histórico da relação da cultura midiática com o feminismo, caracterizada por um vai e vem entre a incorporação de elementos do movimento e estratégias que levam ao esvaziamento de seu conteúdo político, e que mascaram a permanência de ideias antifeministas (GILL, 2007; 2016), é preciso examinar com cuidado a natureza e as implicações dos discursos sobre gênero que ganharam visibilidade em meio a essa recente sensibilidade feminista midiática. Tal tarefa torna-se relevante a partir do pressuposto de que a mídia está implicada na construção da realidade, na produção e constituição de entendimentos e subjetividades e versões do mundo, incluindo aí a produção ativa do gênero a partir da delimitação das categorias masculino e feminino (GILL, 2007). Como aponta Lauretis, o cinema e outras mídias são “tecnologias de gênero” (assim como de raça, classe e de outras diferenças), “com poder de controlar o campo do significado

¹ nataliapru@gmail.com

² Os autores referenciados nesta pesquisa utilizam diferentes terminologias para se referir à cultura popular contemporânea. Gill (2007, 2016) refere-se à “mídia” e “cultura midiática” no mesmo sentido em que McRobbie (2005, 2009) utiliza “cultura popular”. Considerando que estamos tratando de “cultura popular” em termos de produtos da moderna indústria cultural consumidos pelas massas (Hall, 2003b, p. 253), e que falar nesse tipo de cultura no mundo contemporâneo significa falar em uma cultura produzida e que circula por diferentes instâncias da mídia, adotaremos a terminologia “cultura midiática”, na acepção utilizada por Gill.

social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228). Ou seja, a representação do gênero é sua construção.

É sob essa perspectiva que examinaremos o momento atual dos discursos sobre gênero na cultura midiática, caracterizado por disputas e negociações entre uma multiplicidade de (novos e velhos) feminismos que coexistem com formas revitalizadas de antifeminismo e misoginia popular (GILL, 2016, p. 611). Tais formas incluem temáticas e estereótipos comuns às representações de gênero na mídia no século 21, tais como: a ideia de que a igualdade já foi alcançada; o escanteamento do feminismo em favor de discursos individualistas de empoderamento e escolha; a difamação e negação do feminismo para torná-lo intragável (McROBBIE, 2009); concepção classicista e racista de feminismo, que enfoca o machismo como questão individual, não sistêmica, sem ligação com outras desigualdades e com o contexto mais amplo do capitalismo neoliberal (GILL, 2016); ressurgência de ideias de diferenças sexuais naturais; sexualização marcante da cultura; ênfase no consumismo e na comodificação da diferença (GILL, 2007, posição 5531).

Nesse sentido, o cinema torna-se importante locus para a análise de tais disputas pois, como aponta Lauretis (1984, p. 4), “a representação da mulher como espetáculo — corpo para ser olhado, local da sexualidade e objeto de desejo — tão difundida em nossa cultura, encontra no cinema narrativo sua mais complexa expressão e mais ampla circulação”. Tal representação, tão difundida “muito antes e para além do cinema”,

necessariamente constitui um ponto de partida para qualquer entendimento sobre a diferença sexual e seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais, presente em todas as formas de subjetividade. Além disso, em nossa ‘civilização da imagem’, como Barthes chamou, o cinema trabalha mais efetivamente como uma máquina de representação, a qual, ao produzir imagens (de mulheres ou não) também tende a produzir a mulher como imagem (LAURETIS, 1984, p. 37-38).

Propomos, então, examinar a natureza e as implicações do aparente entrelaçamento entre a cultura midiática contemporânea e o feminismo a partir de um produto específico do cinema narrativo contemporâneo: o filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, EUA, 2017). Argumentamos que *Mulher-Maravilha* se insere de forma exemplar entre os textos midiáticos dos últimos anos que deram visibilidade a temáticas feministas por ter um forte papel de catalisador das discussões sobre gênero no contexto do cinema hollywoodiano (ver, por exemplo, SIEGEL, 2017; ROSENBERG, 2017); por centrar-se em uma personagem cuja história se entrelaça com ideias feministas desde sua criação, em 1941 (COCCA, 2016); pela

relevância e persistência da personagem no imaginário da cultura midiática (BREZNICAN, 2016); e pelos marcos que o filme representa como primeiro longa-metragem de super-heróis com uma protagonista feminina desde 2005 (ENGLER, 2017a) (apesar da predominância comercial do gênero desde 2008), primeiro filme do gênero dirigido por uma mulher neste mesmo período, maior orçamento já comandado por uma cineasta mulher (ENGLER, 2017b), e filme de maior bilheteria já dirigido por uma mulher (FOLHA DE S. PAULO, 2017).

A análise do filme *Mulher-Maravilha* será então realizada dentro da perspectiva proposta por Stuart Hall e adotada pelos estudos feministas de mídia, segundo a qual os significados compartilhados que sustentam a cultura estão em constante disputa e negociação dentro do circuito comunicativo (em que significados devem ser codificados e decodificados para circular entre emissores e receptores) (HALL, 1997; 2003a). Tal modelo é útil para a pesquisa feminista de mídia por sugerir a questão: como o discurso de gênero é negociado nos “momentos”, ou níveis, da construção dos significados da mídia: produção (instituição), texto, recepção (público) (ZONEN, 1994, p. 9)?

Esta questão leva em consideração as possíveis contradições entre interesses de diferentes grupos consumidores e a ideologia que sustenta a indústria midiática, além dos conflitos comuns entre os propósitos econômicos e/ou ideológicos da empresa (o estúdio de cinema) e as práticas profissionais e estéticas dos profissionais “criativos” (GLEDHILL, 1999, p. 170). Além disso, leva em consideração a heterogeneidade do público, “construído pelas categorias sócio-históricas de gênero, classe, raça etc.” (Op. cit., p. 168), e as “possibilidades textuais de leituras resistentes ou desconstrutivas existem nos processos do texto dominantes” (Op. cit., p. 169), incluindo aí não apenas a experiência de espectadoras não especializadas, mas também a prática da crítica especializada, que participa ela própria da “negociação social de significado, definição e operação de identidade” (Op. cit., p. 175).

Referências

- BREZNICAN, A. Wonder Woman tops EW's 50 Most Powerful Superheroes list. **Entertainment Weekly** [12 out. 2016]. Disponível em: <https://ew.com/article/2016/10/12/wonder-woman-ew-50-superheroes/>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- COCCA, C. **Superwomen: gender, power and representation**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.
- ENGLER, N. Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível. **UOL**, São Paulo, 31 mai. 2017(a). Disponível em: <https://www.uol/entretenimento/especiais/maravilhosa.htm>. Acesso em: 30 jan. 2019.

- _____. Como diretora de “Mulher-Maravilha” está fazendo uma revolução em Hollywood. **UOL**, São Paulo, 24 ago. 2017(b). Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2017/08/24/como-a-diretora-de-mulher-maravilha-esta-fazendo-uma-revolucao-em-hollywood.htm>. Acesso em: 22 out. 2018.
- FOLHA DE S. PAULO. “**Mulher-Maravilha**” bate recorde entre filmes dirigidos por mulheres. São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1895918-mulher-maravilha-se-torna-maior-bilheteria-entre-filmes-dirigidos-por-mulher.shtml>. Acesso em: 23 out. 2018.
- GILL, R. **Gender and the Media**. [Livro eletrônico Kindle]. Cambridge: Polity, 2007.
- _____. Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. **Feminist Media Studies**. V. 16, n. 4, 2016.
- GLEDHILL, C. Pleasurable Negotiations. In: THORNHAM, S. (org.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.
- HALL, S. (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage Publications e The Open University, 1997.
- _____. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, L. (org.). **Da diáspora: identidade e mediações culturais** / Stuart Hall. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG e Unesco, 2003(a).
- _____. Notas sobre a desconstrução do popular. In: SOVIK, L. (org.). **Da diáspora: identidade e mediações culturais** / Stuart Hall. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG e Unesco, 2003(b).
- LAURETIS, T. de. **Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema**. Londres: Macmillan, 1984.
- _____. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MCROBBIE, A. **The uses of cultural studies: A textbook**. Londres: Sage, 2005.
- _____. **The aftermath of feminism: Gender, culture and social change**. Londres: Sage, 2009.
- MUNRO, E. Feminism: A fourth wave? **Political Insight**. V. 4, n. 2, 2013.
- RIVERS, N. **Postfeminism(s) and the arrival of the fourth wave: Turning tide**. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- ROSENBERG, A. “Wonder Woman” is a beautiful reminder of what feminism has to offer women – and men. **The Washington Post** [05 jun. 2017]. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2017/06/05/wonder-woman-is-a-beautiful-reminder-of-what-feminism-has-to-offer-women-and-men/>. Acesso em: 22 out. 2018.
- SIEGEL, T. The complex gender politics of the “Wonder Woman” movie. **The Hollywood Reporter** [31 mai. 2017]. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/features/complex-gender-politics-wonder-woman-movie-1008259>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- ZOONEN, L. van. **Feminist Media Studies**. Londres: Sage Publications, 1994.

Filmografia

Mulher-maravilha (Wonder Woman). Patty Jenkins. Los Angeles (EUA): Warner Bros, 2017, 2'21”.

**Natalia Engler Prudencio**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, mestre em Mídia, Comunicação e Estudos Culturais (bolsista do programa Erasmus, da União Europeia) e graduada em Ciências da Comunicação (jornalismo) pela ECA-USP. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). Jornalista, possui mais de dez anos de experiência cobrindo cultura e entretenimento.



“Batalha do pequeno coração valente”: o jornalismo e as crianças com problemas cardíacos

Renata Carvalho da Costa (USP)¹

Juliana Doretto (FAM/USP)²

Resumo: Em telejornais brasileiros, a representação (GOFMANN, 1975) das crianças com problemas cardíacos, em especial aquelas na fila para transplante de coração, usa artifícios do que reconhecemos como típicos do melodrama (BROOKS, 1995). Com forte tom emocional, as crianças são mostradas como heroínas, e o transplante, como a cura definitiva do seu mal. Neste trabalho, analisamos os recursos melodramáticos utilizados em reportagens das tevês Globo e Record, e as características-padrão por meio das quais algumas crianças cardiopatas – casos simbólicos do Instituto do Coração (Incor), de São Paulo – são apresentadas.

Palavras-chave: Infância; representação; telejornalismo; cardiopatia; crítica.

Este trabalho tem por objetivo estudar a representação das crianças com problemas cardíacos, em especial aquelas na fila para transplante de coração, em telejornais brasileiros. Entendemos representação aqui como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFMANN, 1975). O nosso estudo, porém, se volta apenas para uma das arenas em que esse jogo *cênico* acontece: o jornalismo. E, nesse caso, quem *dirige* a cena, quem elege como deve ser o papel representado pelo indivíduo, é o produtor da mensagem jornalística — que o faz a partir do que lhe é dado pelos cidadãos, mas a *iluminação* de determinados aspectos, em detrimento de outros, a ênfase em certas características, e não em outras, está a cargo do condutor da narrativa noticiosa.

Segundo o Ministério da Saúde do Brasil, dez crianças a cada mil nascidas vivas apresentam algum tipo de doença cardíaca. Em alguns casos, o problema é resolvido apenas com transplante. Nesse sentido, o jornal O Globo³ aponta que, “em 2017, apenas 40% das crianças que esperavam por um coração no Brasil conseguiram realizar o transplante, segundo a Associação Brasileira de Transplante de Órgãos (ABTO)”. A reportagem explica que isso se dá pelo menor número de óbitos nessa faixa etária, mas também “porque a abordagem e o convencimento das famílias tendem a ser mais complexos”. Em 2018, segundo dados gerais da espera por órgãos no país, 47% (600) das 1.279 crianças em fila foram transplantadas e

¹ renata.costa@gmail.com

² jdoretto@gmail.com

³ <https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/um-dos-mais-longevos-transplantados-do-brasil-jovem-espera-terceiro-coracao-22720283>

6,2% (80) morreram na espera, segundo o Registro Brasileiro de Transplantes da ABTO⁴. As que aguardavam um coração eram 92 crianças (das quais 51 ingressaram na fila em 2018). Destas, 36 (39%) receberam o órgão e 23 (25%) faleceram na espera.

Para analisar a cobertura jornalística desse complexo cenário, escolhemos reportagens que tratam de casos emblemáticos do Instituto de Coração de São Paulo, o maior centro público de tratamento de doenças do coração do Brasil. São crianças que, pelo ineditismo no tratamento ou pelo prolongamento na espera por um novo coração, tiveram suas doenças abordadas na mídia, sobretudo televisiva, nos últimos anos: Paulo Gonçalves, Gustavo Henrique de Oliveira e Lorena Torres. Foram selecionadas quatro reportagens, exibidas em duas das principais emissoras de televisão brasileiras, Globo e Record, intituladas assim, segundo os sites dos canais: “Coração artificial ajuda bebê a esperar por transplante em São Paulo”⁵ (*Jornal Nacional*; 23/12/2015) e “Transplantados do Incor fazem festa de Natal e lembram da importância da doação de órgãos”⁶ (*SPTV*, de 14/12/2017), da Globo; e “Transplantados dão força para quem ainda está à espera de transplante”⁷ (*Hoje em dia*; de 18/12/2015); e “Conheça crianças que venceram a batalha pela vida”⁸ (*SP no Ar*; de 11/4/2018), na Record.

Em abordagem que nos interessa neste trabalho, Carvalho et al (2016) analisa casos semelhantes, mas da perspectiva das crianças: as autoras ouvem adolescentes que se tratam de câncer, questionando o que pensam dos modos como a imprensa retrata situações como as suas. Eles se queixam de representações extremadas — aparecem ou como heróis, ou como vítimas da doença — e também não concordam em terem suas imagens divulgadas por órgãos de imprensa sem sua permissão.

[Os adolescentes] não querem ser representados apenas como objeto da atenção e de cuidados de adultos e das instituições que os acolhem, por mais que os vejam como parceiros fundamentais no enfrentamento da doença, a demanda deles é para serem reconhecidos em sua condição de sujeitos na luta pela vida. Neste sentido, valorizam a visibilidade dos seus pontos de vista no discurso noticioso e também no discurso promocional das instituições de tratamento onde fazem tratamento. Esta visibilidade é percebida como uma oportunidade para

⁴ http://www.abto.org.br/abtov03/Upload/file/RBT/2018/Lv_RBT-2018.pdf

⁵ <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/coracao-artificial-ajuda-bebe-esperar-por-transplante-em-sao-paulo.html>.

⁶ <http://g1.globo.com/sao-paulo/videos/t/sptv-1-edicao/v/transplantados-do-incor-fazem-festa-de-natal-e-lembram-da-importancia-da-doacao-de-orgaos/6357819/>

⁷ <http://recordtv.r7.com/hoje-em-dia/videos/transplantados-dao-forca-para-quem-ainda-esta-a-espera-de-transplante-14102018>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=xpjDjdbNxG4>

se exprimirem publicamente sobre um tema que lhes diz diretamente respeito e também como um contributo válido para o debate social (CARVALHO et al., 216, p. 237).

Em nossas análises, notamos que as reportagens selecionadas usam artifícios do que reconhecemos como típicos do melodrama. Quem nos ajuda a chegar a essa conclusão é Brooks (1995), ao afirmar que esse tipo de narrativa tem como características um forte emocionalismo; a polarização moral; a exposição de estados extremos de ser; e a perseguição ao bem. “O ritual do melodrama envolve o confronto de antagonistas claramente identificados e a expulsão de um deles. Não pode oferecer reconciliação final, pois não há mais um valor transcendente claro a ser reconciliado. Existe, antes, uma ordem social para ser purgada, um conjunto de imperativos éticos a serem esclarecidos” (BROOKS, 1995, p. 17).

Com forte tom emocional (as reportagens da Record contam até com trilha sonora, recurso também citado por Brooks como elemento do melodrama), as crianças são mostradas como heroínas, que vencem o mal, ou seja, a doença, por meio do transplante: “batalha pela vida”; “vencer a doença”; “famosa guerreira”; (*SP no Ar*); “a gente fica feliz com a vitória do outro” (*SPTV*); “venceu uma insuficiência cardíaca” e “comemorar a trajetória de quem já passou por isso e venceu” (*Hoje em Dia*) são algumas das expressões encontradas nas narrativas. Trata-se de abordagem semelhante ao identificado no estudo de Carvalho et al. (2016), o que demonstra certa recorrência na abordagem da doença infantil pelo jornalismo como um mal a ser exterminado por alguém que segue “batalha incansável pela vida” (*SP no Ar*).

Nenhuma das reportagens cita o fato de que o coração transplantado tende a envelhecer precocemente, por conta dos medicamentos utilizados para a evitar a rejeição do novo órgão. Assim, novos transplantes devem ser realizados com o tempo⁹. E também não há, nas narrativas apresentadas, a possibilidade de as crianças não conseguirem *vencer* o opositor, ou seja, a doença cardíaca. “Que o Paulo Henrique possa voltar a ter uma vida saudável, como todas as crianças”, diz a mãe de um menino à espera de um novo coração, em reportagem do *Hoje em Dia*. Ou seja, a infância é saudável, e a doença nessa fase da vida é tida como anormal, como algo que fere o esperado para essa etapa: “Vai ter uma vida bem próximo do normal ou normal, quando aparecer o doador ele é chamado e coloca o coração definitivo”, diz o médico, sobre o caso de uma criança esperar o novo órgão por meio da adoção de coração artificial, máquina que fica fora do corpo (reportagem do *Jornal Nacional*). Esse fato é minimizado, por conta da sobrevivência da criança,

⁹ A reportagem do jornal *O Globo*, já citada, retrata um caso assim, mas com adulto.



fato mais importante da trama: “Até lá, segue a batalha do pequeno coração valente”, encerra o jornal.

Referências

- BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henri James, melodrama and the mode of excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- CARVALHO, R.; SAMPAIO, I. V.; MARÔPO, L. Entre a dor e a superação: adolescentes com câncer discutem sua representação nas notícias. *Animus*. V. 15, 2016.
- GOFMANN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

Renata Carvalho da Costa

Jornalista pela ECA-USP, mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Como jornalista, atuou em diversos veículos da Editora Abril e no site de Educação Universia Brasil. É fundadora da Associação Tempo de Brincar, organização não governamental que atua junto a crianças em longa internação. Integrante do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

Juliana Doretto

Jornalista pela ECA-USP, mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição e doutora na mesma área pela Universidade Nova de Lisboa. É professora na FAM-SP e integrante do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP). Atuou no Comitê Gestor da Internet no Brasil, no portal UOL e na *Folha de S. Paulo*.



O mal-estar na representação¹: das identidades ao reconhecimento

Rosana de Lima Soares, ECA-USP²

Thiago Siqueira Venanzoni, ECA-USP³

Resumo: A comunicação busca analisar produções audiovisuais de coletivos da periferia por meio do tensionamento dos conceitos de diversidade e universalismo, conforme definidos por Renato Ortiz (2015), presentes em conteúdos noticiosos. O acontecimento escolhido para reflexão será o processo eleitoral brasileiro, marcado por inúmeros conflitos entre os diversos grupos sociais, entre os meses de agosto e outubro de 2018. Serão observadas narrativas ausentes das mídias tradicionais a fim de observar de que forma essas narrativas propõem outros modos de representação do cotidiano desses sujeitos. Por meio das análises, o trabalho busca apontar os processos políticos em torno de lutas identitárias e disputas por representação, abrangendo os conceitos de visibilidade e reconhecimento, bem como as possibilidades de reconfiguração do social e reconstrução do espaço comum presentes nesses discursos.

Palavras-chave: Políticas da representação; regimes de visibilidades; cultura audiovisual; jornalismo periférico; crítica de mídia.

As eleições de 2018 foram marcadas pelas disputas mais claras em torno dos debates de raça, classe e gênero em função dos projetos políticos que se apresentaram ao longo do processo eleitoral. Esse debate público se deu não apenas por haver um projeto de poder que se mostrava reativo a essas pautas, em contraposição a um outro que as apoiava mas, sobretudo, por aclarar uma mudança em curso na perspectiva de disputas políticas no país, nas quais as lutas identitárias e por reconhecimento marcam, de modo definitivo, um lugar mais amplo e consciente na cena social. Dentro desse cenário, as mídias noticiosas tiveram função primordial na circulação de discursos, por meio de conteúdos que apontavam emblemas e sínteses dos debates que se propagaram, de muitas maneiras, em plataformas digitais.

Não se trata mais, entretanto, de uma produção hegemônica partilhada de modo centralizado, como em tempos anteriores, mas de construções narrativas praticadas por indivíduos e grupos que participaram ativamente da mediação para compreensão

¹ O termo foi inspirado em livro do sociólogo Renato Ortiz, *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo* (2015), no qual o autor propõe o debate sobre o “mal-estar do universalismo”: o que busca ser completo e totalizante, porém necessita ser diverso e singular. A diversidade, dessa maneira, é vista como um processo que integra o estado global da modernidade-mundo, e não em sentido apenas ideológico, já que o mundo precisa, hoje, ser necessariamente diverso. Assim, as mediações e os sistemas de produção, recepção e produtos (materiais ou culturais) dialogam numa dupla chave: do homogêneo e do múltiplo, o que impactaria os modos de construção da representação dos sujeitos em suas disputas por reconhecimento e visibilidade. O título faz, também, referência ao ensaio *O mal-estar na cultura*, escrito por Sigmund Freud em 1930, no qual as relações entre o indivíduo e a sociedade são abordados.

² rolima@usp.br

³ thiago.venanzoni@fiamfaam.br



daquilo que se colocava em pauta no país, defendendo interesses e pontos de vista distintos. No campo progressista, dentre outros atores sociais, inúmeros coletivos situados nas periferias das grandes cidades se voltaram para temáticas sociais usualmente distantes das mídias tradicionais a fim de interferir e contribuir com esse debate, especialmente no que diz respeito à proposição de novas políticas da representação que pudessem deslocar os regimes de visibilidade vigentes. O presente trabalho tem como objetivo analisar produções audiovisuais de coletivos jornalísticos periféricos entre 16 de agosto e 28 de outubro de 2018, quando foi realizado o segundo turno das eleições, destacando-se no período a disputa presidencial.

Foram selecionados coletivos jornalísticos que produzem e difundem conteúdos nas periferias, objetivando compor um olhar desses territórios para as questões sociais do país em perspectiva noticiosa, na qual as formas da reportagem e do documentário se mesclam. Por se voltar a eventos atuais e/ou do cotidiano, o mapeamento destaca produções audiovisuais em gêneros referenciais, principalmente por serem estas as que têm encontrado maior número de realizações. Curiosamente, há prevalência de obras audiovisuais, e não de produções textuais ou sonoras, quando observamos os coletivos periféricos, como se neles o jornalismo pudesse reencontrar um sentido e uma meta.

Apresentamos a seguir um primeiro levantamento de coletivos elencados nessa perspectiva, privilegiando aqueles que têm ocupado lugar de destaque na geração de conteúdos audiovisuais sobre as periferias e na constituição de um espaço de recepção nelas situado. Nesse momento, destacamos produções jornalísticas realizadas nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ) devido a sua maior visibilidade no contexto midiático e, também, pelo fato desses coletivos tematizarem em suas produções o contexto nacional ao invés de apenas divulgarem notícias sobre seus territórios locais. Em termos metodológicos, estabelecemos como ponto de partida a divisão dos coletivos⁴ em dois grupos: o primeiro, constituído por aqueles caracterizados como *coletivos jornalísticos* (associações, grupos e redes); e o segundo formado por grupo mais institucionalizados e estabelecidos como *mídias noticiosas* (portais, jornais e revistas).

⁴ Há um debate em curso nos espaços acadêmicos e de produção sobre a noção de coletivo. Adotamos neste trabalho a relação discursiva estabelecida pela construção do termo, na qual as produções dos coletivos sejam analisadas em torno da diversidade de vozes internas aos grupos, da paridade delas nas construções narrativas e na reconstrução do social intencionada por esses vários grupos e coletivos. Acredita-se, dessa forma, que o recorte dos coletivos periféricos seria o lugar para se avaliar discursivamente essas relações à medida que as vozes subalternas ocupam espaços narrativos e de produção em recorrências. A ideia do “coletivo”, dessa forma, se dinamiza à medida que os meios de produção também se democratizam e a diversidade passa a ser um emblema contemporâneo.



Nessa concepção, o *jornalismo periférico* representa uma parte do chamado *jornalismo independente*, ambos se colocando como uma alternativa às mídias corporativas ou de referência, e buscando romper com os discursos hegemônicos nelas presentes, especialmente em relação a temáticas políticas e sociais. Nos coletivos periféricos, ainda que os modos de apuração e edição sejam semelhantes àqueles do jornalismo tradicional, a diferença se coloca, radicalmente, na escolha das pautas a serem abordadas, na relação de proximidade entre realizadores e sujeitos mostrados, e na participação mais ativa do público. Os quadros abaixo apresentam a seleção proposta.

Coletivos jornalísticos	Cidade	Plataforma de circulação
Papo Reto	RJ	facebook.com/ColetivoPapoReto/
Voz das Comunidades	RJ	facebook.com/vozdascunidades/
Nós, Mulheres da Periferia	SP	http://nosmulheresdaperiferia.com.br/
Periferia em Movimento	SP	http://periferiaemmovimento.com.br/
Alma Preta	SP	https://www.facebook.com/almapretajornalismo/
Agência Mural de Jornalismo das Periferias	SP	https://www.agenciamural.org.br/
Desenrola e não me enrola	SP	https://www.desenrolaenaomenrola.com.br/
Pavio Jornalismo	SP	https://www.facebook.com/paviojor/
Ênois	SP	https://enoisconteudo.com.br/

Além desses coletivos, no mapeamento geral também foram elencados grupos que produzem o que se nomeia como jornalismo independente, como contraponto às mídias tradicionais, e tematizam os espaços periféricos, voltando-se para públicos diversos.

Mídias noticiosas	Plataforma de circulação
Ponte Jornalismo	https://ponte.org/
Mídia Ninja	http://midianinja.org/
Jornalistas Livres	https://jornalistaslivres.org/
Agência Pública	https://apublica.org/
Marco Zero Conteúdo	http://marcozero.org/
Opera Mundi	https://operamundi.uol.com.br/
Nexo Jornal	https://www.nexojornal.com.br/

⁵ Nesse sentido, uma das iniciativas mais interessantes e inovadoras é a Rede de Jornalistas das Periferias, formada pelos coletivos: Alma Preta; Capão News; Casa no Meio do Mundo; Desenrola e Não Enrola; Di Campana Foto Coletivo; Do Lado de Cá; Historicamente; Imargem; Mural – Agência de Jornalismo das Periferias; Nós, Mulheres da Periferia; Periferia em Movimento; Periferia Invisível; TV Grajaú. Disponível em: <https://www.facebook.com/redejornalistasdasperiferias/>. Acesso em: 23 mar. 2018.



Brasil de Fato	https://www.brasildefato.com.br/
The Intercept Brasil	https://theintercept.com/brasil/

Com essa amostragem temos um quadro geral da produção de conteúdo que se deseja compreender a partir do recorte adotado no período eleitoral de 2018, elegendo, nesse momento, três coletivos jornalísticos periféricos para as análises⁶.

Produções audiovisuais das e nas periferias

Dos coletivos destacados, iremos nos concentrar em três deles, que produziram, no período indicado, conteúdos audiovisuais disponibilizados em plataformas digitais. São eles: Coletivo Papo Reto, que produziu 79 conteúdos audiovisuais postados em sua página no Facebook; Coletivo Voz das Comunidades, que postou 133 vídeos, alguns deles boletins ao vivo, na mesma plataforma; e o Nós, Mulheres da Periferia que concentrou material audiovisual durante as eleições para debater questões de raça, gênero e o momento político do país.

Com base nesse material, o trabalho busca apontar o debate público articulado em narrativas produzidas por grupos periféricos, no que elas se diferenciam de outras narrativas jornalísticas e quais as mediações que buscam estabelecer com o público. Algumas questões norteiam nossa investigação: considerando o atual contexto social e político, como podemos falar em representação hoje? De que modo a ampliação das narrativas produzidas por diferentes sujeitos desafia esse conceito? Como essas produções articulam as lutas identitárias e de reconstrução do social em suas disputas por visibilidade e reconhecimento?

Renato Ortiz (2015) coloca a diversidade como um emblema contemporâneo em relação ao qual não seria possível descartar a questão do universalismo em prol de identidades fixas e homogêneas. De mesma forma, se o universalismo é uma presença na atualidade, como pensar a produção das diversidades em um mundo cada vez mais plural? Esse dilema perpassa um amplo debate multidisciplinar que resulta em um mal-estar em que sociedades reconhecem cada vez mais as suas diversidades mas, ao mesmo tempo, tornam-se cada vez mais integradas aos mercados globais, esvaziando assim seu caráter singular. Conciliar esses polos contraditórios seria a tarefa colocada à reflexão

⁶ Pretende-se ampliar a amostragem em trabalhos posteriores, incluindo outros grupos e coletivos, tanto de jornalismo periférico como independente.



sobre a tensão entre identidades e coletividades, pensando-as como instâncias culturais e, desse modo, representadas também pelas mídias.

Ao pensar nas representações, Stuart Hall (2016) faz menção ao funcionamento da linguagem como um “circuito de cultura”, em que o consumo, a regulação e a produção de identidades ocupam lugares nos “sistemas de representação” por meio de práticas discursivas. Essa proposição auxilia na compreensão do mal-estar proposto por Ortiz, à medida que as identidades necessitam disputar meios e mediações no campo político e estético das representações. Tomando como base esse debate, propõe-se um quadro teórico visando interpretar os quadros empíricos anteriormente mostrados. Esse quadro pretende delinear o circuito midiático em que se inserem as narrativas jornalísticas, notadamente as de caráter periférico, apontando suas formas, usos e apropriações em relação às lutas identitárias e às disputas por reconhecimento.

Quadro 3 – Circuito midiático



O quadro busca elucidar, nas produções periféricas, onde se encontram seus pontos de representação e identidade, em que momento temos a visibilidade e se é possível, em alguma dessas representações, falar em reconhecimento, processo no qual ocorrem os deslocamentos discursivos. Associando o campo representacional ao dilema contemporâneo do diverso e do universal, temos o diverso presentificado nas lutas identitárias, em busca de visibilidades, e as disputas sociais como aquelas que visam a



reconstrução do social, interferindo nas políticas da representação e possibilitando reconfigurações identitárias por meio das narrativas propostas.

A questão que se articula neste trabalho, por fim, é a de identificar, nessas narrativas, onde se situam as identidades representadas, as visibilidades encenadas e se há nelas uma partilha de reconhecimento social visando a ampliação de demandas trazidas por essas vozes das periferias.

Referências

- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.
- HONNETH, A.; FRASER, N. **Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange**. Nova York: Verso, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. **MATRIZES**. São Paulo, V.8, n.2, jul./dez. 2014.
- _____. **Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto**. Colección: Biblioteca de Infancia y Juventud. Barcelona: Ned Ediciones, 2017.
- ORTIZ, R. **Universalismo e diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- REGUILLO, R. **Paisajes insurrectos: jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio**. Barcelona: Ned Ediciones, 2017.

Rosana de Lima Soares

Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, com doutorado e mestrado em comunicação pela mesma instituição. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (2012) e no Kings College London (Inglaterra, 2014/Fapesp). Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq.

Thiago Siqueira Venanzoni

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (bolsista Capes) e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição, com graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela Unesp. Docente da Fiam-Faam – Centro Universitário.

Entretenimento e engajamento crítico da audiência

Sílvio Anaz, Fiam-Faam¹

Resumo: Produções audiovisuais de grande sucesso popular são muitas vezes considerados simples entretenimento, dando a elas um status menor em uma suposta hierarquia artística e cultural. Geralmente, isso acontece devido à associação da classificação entretenimento a narrativas consideradas de fácil compreensão e escapistas. A partir da análise dos fundamentos do conceito de entretenimento e do mapeamento das características narrativas e temáticas de um conjunto de produções audiovisuais bem-sucedidas, este ensaio busca refletir sobre os potenciais efeitos que as fórmulas adotadas pelos filmes e séries classificados como de entretenimento têm na fruição crítica de seus conteúdos pela audiência.

Palavras-chave: Mediações; audiovisual; entretenimento; engajamento da audiência.

Produções audiovisuais de grande sucesso popular são muitas vezes considerados *simples entretenimento*, dando a elas um status menor em uma suposta hierarquia artística e cultural. Geralmente, isso acontece devido à associação da classificação entretenimento a narrativas consideradas de fácil compreensão e escapistas.

A conotação negativa do termo entretenimento² surge no século 17 como fruto da reação da Igreja Católica e da aristocracia europeia à obra de Molière (DYER, 2002). Essa conotação ganhou fôlego no século 20 a partir de teorias alinhadas a uma visão conspiratória dos processos comunicacionais nas sociedades capitalistas, como a ideia da “sociedade do espetáculo”, desenvolvida por Guy Debord, e, principalmente, com a linhagem da teoria crítica, a partir do julgamento feito por Theodor Adorno e Max Horkheimer do consumo dos produtos da chamada indústria cultural. Especialmente, a perspectiva adorniana sobre as produções culturais para as massas reforça a visão anterior e predominantemente aristocrática sobre os produtos artísticos que priorizam a recreação, usualmente classificados como entretenimento, variedades ou show business.

Retomando à origem da conotação negativa dada ao termo entretenimento, Dyer (2002) afirma que o teor das dramaturgias de Molière, que, imbuídas do espírito iluminista, contestavam as autoridades, os valores e costumes da Igreja Católica e das cortes europeias, leva à reação da Igreja e da aristocracia que o atacam, categorizando suas criações como não edificantes. Os críticos de arte da época também consideram como de menor valor as

¹ silvioanaz@usp.br

² Etimologicamente o termo entreter ou entreter, do qual deriva a palavra entretenimento, surge entre os séculos 15 e 16.

produções de Molière, à medida que elas não respeitavam os cânones então em vigor. Dyer (2002, p. 6) entende que, a partir daquele momento, o termo entretenimento passa a classificar as produções artísticas que não são consideradas arte, não são sérias e não são refinadas: “essa distinção permanece até hoje – arte é o que é edificante, elitista, refinado, difícil, enquanto entretenimento é hedonístico, democrático, vulgar e fácil”.

A questão do entretenimento é frequentemente abordada tendo como foco o produtor e o produto cultural, isto é, as características de conteúdo e formato e as condições de sua produção e veiculação. Relevância menor se dá ao âmbito da recepção, isto é, às potencialidades que a audiência tem em (re)elaborar criticamente o que está recebendo como informação e estímulo. No mundo contemporâneo, decorridos três séculos da crítica feita às peças de Molière, a justificativa para o rebaixamento de um produto artístico à condição de simples entretenimento continua baseada na avaliação de um grupo restrito composto principalmente por acadêmicos, jornalistas, críticos de arte e criadores (escritores, compositores, roteiristas etc.), que substituiu a elite aristocrática-eclesiástica dos séculos 17 e 18 no papel de validar o que é arte e cultura edificantes, a partir de conjuntos de critérios ideológicos, estéticos e éticos.

Tal fenômeno se estende à avaliação de parte da produção de filmes e séries, que são avaliados na época de seus lançamentos como simples entretenimento, dada às supostas características escapistas ou superficiais de seus conteúdos e formatos, e com o passar dos anos ganham novo status, passam a ser cultuados por uma nova geração de intelectuais e tornam-se, em alguns casos, objeto de estudos e de disciplinas acadêmicas, além de fonte de inspiração e admiração para novos criadores.

A necessidade de se rever essa questão ganha importância com as séries televisivas de sucesso a partir da década de 1990. *Twin Peaks*, *The Wire*, *The Sopranos*, *Lost*, *Breaking Bad* e *Westworld* são exemplos narrativas que motivam o engajamento da audiência em participar da solução dos enigmas e desafios colocados por elas. Graças também às características da cultura da convergência e da conexão (Jenkins), a audiência dessas séries torna-se contribuinte ativa da construção ou expansão do universo narrativo original.

Assim, a questão do engajamento da audiência constitui-se em um dos principais diferenciais das séries dramáticas bem-sucedidas à medida que significa não só esforços cognitivos acima da média por parte do espectador para a compreensão da narrativa, mas também atitudes ativas por parte dele em relação à série, como participação em grupos de discussão, pesquisas de informações e colaboração em enciclopédias virtuais (wikis), por

exemplo. Tal ação pode resultar na produção de expressivas quantidades de informações e conhecimentos em rede pela (e para a) audiência.

A partir da análise dos fundamentos do conceito de entretenimento e do mapeamento das características dos efeitos especiais narrativos utilizados em um conjunto de produções audiovisuais bem-sucedidas, este ensaio busca refletir sobre os potenciais efeitos que as fórmulas adotadas pela séries de TV classificadas como de entretenimento têm na fruição crítica de seus conteúdos pela audiência.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, T. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.
- AGUIAR, L. A. Entretenimento: valor-notícia fundamental. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Ano V, n. 1, jan.-jun. 2008.
- ALMEIDA, R. O processo de criação literária pensado pelo cinema de François Ozon. In: LEÃO, L. **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016.
- ANAZ, S.; CERETTA, F. Remitologização contemporânea: a (re)conciliação da ciência e da magia em “Guerra nas Estrelas”. **Galáxia**. N. 31, abril de 2016.
- ANAZ, S. Construindo séries de TV complexas: a concepção diegética de Westworld. **Revista Famecos**, 2018.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et al. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BOLZ, N. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria: teoria da mídia em Walter Benjamin. **Revista da USP**. São Paulo, n. 15, 1992.
- DEES, R. Moral ambiguity in a black-and-white universe. In: WALLACE, I. (org.). **Star Wars and philosophy**. Chicago: Open Court, 2005.
- DUNLEAVY, T. **Complex serial drama and multiplatform television**. [e-book]. Nova York: Routledge, 2018.
- DYER, R. **Only entertainment**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.
- HULATT, O. Against popular culture. **Aeon**, 20 fev. 2018. Disponível em: <https://aeon.co/essays/against-guilty-pleasures-adorno-on-the-crimes-of-pop-culture>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- ITA – INTERNATIONAL TRADE ADMINISTRATION. **2016 Top markets report media and entertainment**. Washington: US Department of Commerce, 2016.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- KALLAS, C. **Na sala de roteiristas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2007.
- LUBIN, G. Data reveals the 20 most popular TV shows of 2016. **Business Insider**. 30 dez. 2016. Disponível em: <http://www.businessinsider.com/most-popular-tv-shows-2016-12/>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**. V. 5, n. 2, p. 29-52, jan.-jun. 2012.



MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova York: New York University Press, 2015.

NEDEDOG, J. 20 most popular TV shows of 2017 so far. **Insider**. 4 ago. 2017. Disponível em: <http://www.thisinsider.com/most-watched-tv-shows-world-parrot-analytics-2017-7>. Acesso em: 10 jan. 2018.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

SMITH, A. C. Harry Potter, radical feminism, and the power of love. BASSHAM, G. (org.).

In: **The ultimate Harry Potter and philosophy**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TRIFONOVA, T. Agência nos thrillers cinematográficos de conspiração. **Rumores**. V. 22, n. 11, jul.-dez. 2017.

Sílvio Anaz

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, realizou pesquisa de pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP. Professor do Mestrado Profissional em Jornalismo do Fiam-Faam – Centro Universitário. É integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP).

A representação do assédio sexual em espaços públicos no filme *Chega de FiuFiu*

Viviane Garbelini Cardoso, ECA-USP¹

Resumo: Este ensaio busca analisar o longa-metragem brasileiro *Chega de FiuFiu* (Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão, 2018), relacionando a diversidade de mulheres com a pluralidade de pontos de vista tanto sobre a experiência das mulheres, quanto sobre feminismos atuais. Para tanto, serão mobilizadas as noções de Bill Nichols da voz e da ênfase do documentário, complementadas pelos escritos de Karla Holanda sobre produção audiovisual feminina. Serão utilizados dados históricos e conceitos de feminismo enquanto movimento social descritos por Flávia Biroli. Adotaremos com Angela Davis uma perspectiva interseccional de feminismo para observar esse filme dirigido por duas mulheres, que leva às telas temáticas e olhares feministas.

Palavras-chave: Cinema; documentário; autoria feminina; feminismos; representações.

A História foi, prioritariamente, construída por homens; escrita através do ponto de vista masculino sobre ele mesmo, sobre as mulheres e sobre as coisas. Desse modo, a presença feminina foi sendo frequentemente apagada de diversas narrativas históricas. De maneira geral, sempre houve diferenças entre mulheres e homens quanto às possibilidades de meios de expressão, a exemplo da dificuldade do acesso à educação formal e à capacitação técnica para mulheres, seguida por sua respectiva privação de publicação de livros/textos e, posteriormente, filmes e demais obras audiovisuais.

Além disso, notamos o desbotamento dos grandes e pequenos feitos de mulheres, mesmo quando conseguiram superar barreiras socialmente impostas. Amostra disso é o caso de Alice Guy Blaché. Conforme Karla Holanda (2017, p.10), Blaché foi uma cineasta francesa que realizou centenas de filmes a partir de 1896 e, apesar de todo o pioneirismo de sua extensa obra, praticamente não existia para a história do cinema até pouco tempo. Quanto às mulheres no audiovisual nacional, Heloísa Buarque de Hollanda argumenta que no Brasil o cinema feito por mulheres, atrizes, diretoras e produtoras

vem de longa data e percorre uma trajetória invulgar na história de nossa cinematografia. Entretanto, historicamente, o trabalho das mulheres tende a ser silenciado ou, de alguma forma minimizado, procedimento que, no campo do cinema, não tem se mostrado muito diferente (HOLLANDA, 2017, p.7).

Podemos dizer, com Luciana Corrêa de Araújo (2017, p. 17), que as pesquisas apontam para “um panorama extremamente lacunar das profissionais femininas em atuação

¹ vivyanegarbelini@gmail.com

no cinema brasileiro – com exceção das atrizes”. Conforme Karla Holanda (2017, p. 50), a partir dos anos 1970 as mulheres começaram a dirigir mais filmes e no documentário o aumento foi exponencial. Um pouco antes, em 1966, Helena Solberg realizou um importante documentário intitulado *A entrevista*. Segundo Holanda (2017, p. 52), o filme “não só se afasta de uma voz totalizante, uníssona, que não se preocupa em enunciar algum saber, mas também traz dilemas caros à época para o centro do filme”. Exemplos desses temas são o casamento e a virgindade.

Considerando esse histórico, analisaremos o longa-metragem *Chega de FiuFiu*. Com ele, pensaremos no contexto atual, em que também foram lançados filmes como *Precisamos falar do assédio*, *Primavera das mulheres* e *Lute como uma garota*, que retratam a luta das mulheres por direitos e pelo próprio corpo, em todos os espaços sociais. Lançado em 2018, *Chega de FiuFiu* é um filme provindo de uma campanha, realizada pela ONG *Think Olga*, contra assédio sexual em locais públicos. Foi realizado em parceria com a *Brodagem Filmes* e contou com financiamento coletivo.

Na primeira metade do longa, podemos ver uma cena que coloca na tela dados de uma pesquisa realizada em 2015 pela *ActionAid*: 86% das brasileiras já sofreram assédio em espaços públicos. 77% delas receberam assobios. 57% ouviram comentário de cunho sexual. 44% tiveram seus corpos tocados. Esses números ilustram, parcialmente, o panorama brasileiro no qual a obra se insere enquanto representação da realidade e também enquanto agente político.

Chega de FiuFiu traz relatos de mulheres sobre assédio nas ruas e falas de especialistas sobre o tema. Além de uma roda de conversa formada por homens. A palavra faz emergir as dores, as lembranças, os questionamentos sobre o direito de ir e vir. A palavra também traz explicações e o conhecimento que já foi mobilizado sobre o tema. Por sua vez, a palavra dos homens tensiona a temática e promove possibilidades de mudanças de comportamentos masculinos. Adicionalmente, temos cenas gravadas por uma micro-câmera acoplada a um par de óculos vestidos por uma mulher, que anda pela rua observando os assédios que sofre, inclusive questionando os homens que a assediam. Dessa maneira, percebemos diversos ângulos do mesmo assunto, há uma pluralidade de pontos de vista.

O longa foi dirigido por Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão. A entrevistada Rosa Luz suscita, em seus relatos, a temática das construções de uma mulher transgênero periférica em Brasília. Em Salvador, Raquel Carvalho fala sobre entraves da gordofobia e amor entre mulheres, contando sua experiência enquanto lésbica. Na cidade de São Paulo, a professora

Teresa Chaves traz o tema da mobilidade através da bicicleta e comenta a Lei Maria da Penha. Rosa, Raquel e Teresa relatam a si mesmas, enquanto Juliana de Faria, Djamilia Ribeiro, Margareth Rago e Nilcea Freire falam como especialistas no tema do assédio e do feminismo.

Aqui, cabe enfatizar que produção de mulheres não é necessariamente produção feminista. Assim como presença de mulheres não é necessariamente presença do feminismo. Entretanto, no caso de *Chega de FiuFiu*, essas presenças se justapõem, pois há uma nítida perspectiva feminista. Esse olhar privilegia uma diversidade de mulheres, cada qual com vivências individuais que, em inúmeros pontos, se assemelham a vivências de outras mulheres. Desse modo, percebe-se um jogo entre experiência individual e experiência do grupo social “mulheres”, sem que se faça uma universalização de uma única “experiência da mulher”. Isso evoca uma multiplicidade de discursos feministas.

“O feminismo” só se apresenta como palavra no singular para efeitos didáticos e para simplificação em explicações teóricas. Portanto, está longe de ser uma luta unificada. Na introdução do livro *Feminismo e política*, Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli (2014, p. 7) explicam que a teoria política feminista “é uma corrente profundamente plural e diversificada, que investiga a organização social tendo como ponto de partida as desigualdades de gênero”. Para Miguel e Biroli (2014, p. 8), as lutas feministas tiveram diferentes expressões, heterogêneas como o próprio feminismo: houve lutas pelo voto feminino, pelo acesso das mulheres à educação, pela exigência de direitos iguais no casamento, direito ao divórcio, direito das mulheres à integridade física e a controlar sua capacidade reprodutiva, entre outras. Complementarmente, Flávia Biroli, em *Gênero e Desigualdades*, utiliza enquanto premissa a análise da posição concreta dos indivíduos nas relações de poder. Assim, a autora remarca as desigualdades existentes dentro do grupo social “mulheres”, nos fazendo lembrar dos escritos de Angela Davis em *Mulheres, raça e classe*.

Como se trata de um documentário, serão mobilizados conceitos de Bill Nichols. A saber: modos de documentário, voz do documentário e ênfases no documentário – no que concerne a questões sociais e retratos pessoais. Trabalharemos com a hipótese de uma sobreposição dessas duas ênfases, uma vez que trataremos de um assunto que anda entre o público e o privado, entre a casa e a rua – e sempre entre poderes.

Referências

BIROLI, F. **Gêneros e desigualdades**: os limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.



DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, M. (orgs.) **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.

MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

Filmografia

Chega de FiuFiu. Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão, Brasil, 2018, 1'13", documentário.

Viviane Garbelini Cardoso

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Mestra em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e jornalista graduada pela mesma instituição. Pesquisa feminismos, imprensa feminina e representações midiáticas de gêneros. Participa dos grupos de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP) e Comunicação e Sociedade do Espetáculo (Cásper Líbero). Tem experiência profissional em produção de conteúdo para internet e na área de educação.

Sobre MidiAto

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas é sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 2006. As pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do grupo são voltadas aos estudos de linguagem e discurso aplicados às produções das mídias em geral e, além disso, ao acompanhamento de disciplinas de graduação e pós-graduação focadas no jornalismo e nas mídias em seus diferentes formatos verbais, sonoros, visuais e audiovisuais. Além dos eixos de pesquisa teórica, há um investimento em produções multimídia que possam congregiar comunidades e ajudar a difundir conhecimentos, publicando conteúdos direcionados ao público mais amplo. Elas permitem, ao mesmo tempo, falar à comunidade USP e ainda extrapolar suas fronteiras, reunindo pessoas interessadas em torno de um espaço virtual.

Blog do MidiAto: www.usp.br/midiato

Diretório de Grupos/CNPq: www.dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2330370943840950

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Twitter: www.twitter.com/midiato

Contato

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas

Email: mediato@usp.br

www.usp.br/mediato

**Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes
Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443 – Bloco A
05508-900 – Cidade Universitária – São Paulo – SP**

MIDI

▲TQ

10 ANOS

