

SUBJETIVAÇÃO NA NARRATIVA MIDIÁTICA

Estratégias, Linguagens e Memórias

ORGANIZAÇÃO: Cláudia Thomé e Marco Aurelio Reis

Copyright ©2024 Provérbio Editora
All rights reserved.
Todos os direitos reservados.

1ª Edição | dezembro 2024

proverbioeditora.com.br
contato@proverbioeditora.com.br
@proverbioeditora

Projeto gráfico e Diagramação | Fernando Raine
Diagramação | Pablo Madeira
Revisão | Autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

S941

1.ed. Subjetivação na narrativa midiática [livro eletrônico] : estratégias, linguagens e memórias / organizadores Cláudia Thomé, Marco Aurelio Reis. - 1.ed. - Juiz de Fora, MG : Provérbio Editora, 2024.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-85349-37-6

1. Artigos científicos - Coletâneas. 2. Jornalismo
3. Linguagens. 4. Memórias. 5. Mídias. 6. Narrativas.
I. Thomé, Cláudia. II. Reis, Marco Aurelio.

03-2025/56

CDD 070

Índice para catálogo sistemático:

1. Subjetivação : Narrativas midiáticas : Jornalismo 070

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUBJETIVAÇÃO NA NARRATIVA MIDIÁTICA

Estratégias, Linguagens e Memórias

ORGANIZAÇÃO: Cláudia Thomé e Marco Aurelio Reis

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Cláudia Thomé & Marco Aurelio Reis.....7

VOZ AUTORAL E VÍNCULOS EMOCIONAIS: DA CRÔNICA JORNALÍSTICA AUDIOVISUAL AO NOTICIÁRIO CONTEMPORÂNEO.....11

Cláudia Thomé

O JORNALISTA-PERSONAGEM NA SÉRIE DIEGO SAN: SUBJETIVIDADE E TESTEMUNHO NO TELEJORNALISMO ESPORTIVO

Ana Carolina Campos de Oliveira.....35

A ONÇA ESTÁ SOLTA: OS TRAÇOS DE SUBJETIVIDADE NA COBERTURA JORNALÍSTICA SOBRE O FELINO QUE PERCORREU AS RUAS DE JUIZ DE FORA

Luciana Soares de Moraes.....55

DA VIOLÊNCIA AO ESQUECIMENTO: O PODCAST “LEILA” COMO RESGATE NARRATIVO DE UM CRIME REAL SILENCIADO

Gabrielle Sevidanes & Wedency Alves.....69

A FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE BÚZIOS NO PODCAST PRAIA DOS OSSOS.....83

Nayara Zanetti Santos

**DESCONSTRUINDO UNA: ESTUPRO INFANTIL,
MEMÓRIA TRAUMÁTICA E A REPRESENTAÇÃO
DO TRAUMA EM QUADRINHOS**

Leiliane Germano.....103

**ENTRE SILENCIAMENTOS E ENFRENTAMENTOS: O USO
DA SUBJETIVIDADE NO JORNALISMO EM OPOSIÇÃO ÀS
NARRATIVAS COLONIAIS**

Talita Souza Magnolo & Gracielle Loures Nocelli.....121

**SER GAY NÃO É FÁCIL NEM EM TELENÓVELA: O
DESABAFO DE ZAQUIEU EM PANTANAL (2022)**

Talison Pires Vardiero & Fernanda de Façanha e Campos.....139

**UM SAMBA PARA MARIELLE: RE-VIVIFICAÇÃO E
CARNAVALIZAÇÃO DA MEMÓRIA NA NARRATIVA DA
MANGUEIRA**

Rafael Otávio Dias Rezende.....157

EU SOU XAKRIABÁ: O OLHAR-POVO DE EDGAR KANAYKÕ

Indinayara Francielle Batista Gouveia.....175

**SABERES TRADICIONAIS E O AMBIENTE DIGITAL: A
NARRATIVA DIALÓGICA DO PROJETO ‘SERTÃO MÍSTICO’**

Isabela Heluey Martins.....189

**OPINIÃO, SUBJETIVIDADE E LEITURA: UMA ANÁLISE
DAS DISCUSSÕES NO APLICATIVO TAG LIVROS**

Susana Azevedo Reis & Christina Ferraz Musse.....205

**JORNALISMO DESLIZANTE PARA LITERATURA EM
BUSCA DA SUBJETIVIDADE CENSURADA**

Marco Aurelio Reis.....225

SOBRE OS/AS AUTORES/AUTORAS.....241

APRESENTAÇÃO

O livro “Subjetivação na narrativa midiática: Estratégias, Linguagens e Memórias” é a segunda publicação da série proposta pelos grupos Namidia e Comcime, dentro do projeto de uma coleção com temáticas estudadas no PPGCOM/UFJF por docentes e discentes de ambos os grupos. Esta publicação surge a partir da disciplina “Narrativas de vida e subjetivação no contexto da sociedade 5.0”, oferecida no programa, e apresenta artigos resultantes de pesquisas realizadas no programa.

A primeira publicação, “Nostalgias e memórias nos tempos das mídias”, organizada em 2020 pelas professoras Christina Musse, Theresa Medeiros e Rosali Henriques, do grupo Comcime, marcou brilhantemente o início deste projeto colaborativo entre nossos grupos. Em meio ao triste contexto da pandemia da Covid-19, esse livro apresentou um dossiê poderoso, que permitiu trazer à tona pesquisas e reflexões durante o isolamento físico, proporcionando um encontro significativo nas suas páginas.

Na apresentação do primeiro livro, já havia a promessa de uma coleção, com cada grupo encarregado de organizar e propor um dossiê, consolidando os estudos que realizamos sempre com muito diálogo e afeto. Após os muitos desafios enfrentados com a retomada das atividades presenciais, trazemos agora um dossiê que coloca a subjetividade midiática no centro do título e apresenta os resultados de pesquisas desse período, focadas na valorização da subjetividade, da emoção e do testemunho nas produções midiáticas.

O segundo livro da coleção busca delinear pistas sobre uma reconfiguração em andamento do jornalismo contemporâneo. A partir de pesquisas sobre linguagem e estratégias na reconfiguração da narrativa jornalística, que abriram janelas de observação sobre diferentes produtos midiáticos, identificou-se uma guinada subjetiva midiática diferente das anteriores, marcada por um processo dialógico com o público. Essa narrativa se configura como um evidente propósito de engajamento do público, agora não só como consumidor, mas também como fonte de informação e comentarista.

Na disciplina, foi possível propor o debate sobre uma ideia de jornalismo contemporâneo no qual o narrador dialógico aparece nos veículos de comunicação e nas redes sociais digitais, dialogando com fãs e com o público de maneira geral em diferentes formatos, tornando a intimidade mediada um produto editorial.

Tal narrativa, inclusa na guinada subjetiva e na subjetividade discursiva clássica, se configura no que pode ser identificado como pós-guinada subjetiva. Ela dialoga abertamente com as sociedades gasosa e 5.0, impactando as pautas centrais ligadas às questões cotidianas da humanidade no presente momento, nos formatos jornalísticos e na defesa do jornalismo como elemento organizador e certificador das rotinas das cidades e das nações.

Observa-se que a reconfiguração narrativa no jornalismo contemporâneo tem por base estratégias de subjetivação, sobretudo em contextos de ataques ao jornalismo, em narrativas afirmativas, onde voz autoral e emoção, características de gêneros opinativos e diversionais, deslizam para o noticiário, configurando novos formatos e protocolos, reposicionando o jornalista na sua relação com a audiência. Este movimento visa o fortalecimento do jornalismo, mas também apresenta novos desafios para que se concretize.

Com essa provocação, o presente livro explora as narrativas midiáticas de subjetividade na contemporaneidade e os regimes de visibilidade, destacando a valorização da subjetividade, da emoção e do testemunho nas produções midiáticas. Examina a origem e a contextualização dessas produções, desde as mídias massivas até as pós-massivas, e as reconfigurações das narrativas no contexto da Sociedade 5.0. Aborda a hibridização de linguagens, os

APRESENTAÇÃO

efeitos de sentido, a cidadania e as ações afirmativas no campo midiático, além das estratégias narrativas, midiáticas e discursivas no contexto pré e pós-digitalização dos meios e a busca por certificação dos relatos em diferentes campos da mídia.

Este livro busca, portanto, aprofundar a compreensão das dinâmicas contemporâneas da subjetivação nas narrativas midiáticas.

Cláudia Thomé e Marco Aurelio Reis

Os organizadores.

VOZ AUTORAL E VÍNCULOS EMOCIONAIS:

da crônica jornalística audiovisual ao noticiário contemporâneo

| Cláudia Thomé |

1- INTRODUÇÃO

O jornalismo audiovisual vem passando por reconfigurações ao longo das décadas frente a mudanças tecnológicas, sociais, culturais, econômicas, com novas rotinas produtivas e alterações em seu modo de construir a realidade nas telas, já identificadas nas diferentes fases do telejornalismo (Silva e Alves, 2017). Pesquisas recentes apontam para o uso da emoção e do testemunho (Thomé, 2021; Becker, 2021; Thomé, Reis, 2022), em um processo de subjetivação no telejornalismo (Becker, Thomé, 2022), intensificado durante e após a pandemia de Covid-19.

A voz autoral e os vínculos emocionais, até então, se faziam presentes no jornalismo em espaços específicos, como os de comentários e, sobretudo, nos quadros destinados à crônica jornalística. Na contemporaneidade, esses elementos parecem transbordar desses espaços para o noticiário audiovisual e configuram-se como uma forma de narrar mais próxima da audiência. Tal movimento implica em um reposicionamento do foco narrativo de apresentadores e repórteres, permitindo, por vezes, em meio ao noticiário, o relato em primeira pessoa, a exposição de sentimentos diante de um fato e o uso de estratégias que buscam fortalecer o vínculo emocional com a audiência, especialmente em temáticas mais sensíveis.

Pesquisas sobre as estratégias narrativas no telejornalismo e sobre a crônica audiovisual, desenvolvidas no grupo “Narrativas midiáticas e dialogias”, rastrearam características da crônica jornalística nas telas, em

processos de remediação (Bolter, Grusin, 2000) e convergência (Jenkins, 2009; Canavilhas, 2012), em seu deslizamento pelos meios de comunicação, do impresso para o rádio, como literatura de ouvido (Thomé, 2015), até chegar às telas, onde se apresenta em diferentes possibilidades e tipologias. Foi possível detectar características da crônica audiovisual veiculada em quadros específicos nos espelhos dos telejornais, seguindo a tradição das colunas nos jornais impressos. Mas as pesquisas também detectaram a presença de tais características em reportagens, no que configura um transbordamento da linguagem cronística para fora dos quadros específicos. Haveria, então, um telejornalismo de autor ou literário no noticiário diário?

Martinez (2016) já havia identificado traços do jornalismo literário em um conjunto de reportagens especiais exibidas no *Globo Rural* entre 2008 e 2009, ao analisar a presença de “narrativas aprofundadas” nos meios eletrônicos. Com base nesse estudo, bem como nas pesquisas sobre crônica audiovisual (Thomé, Reis, 2017) e sobre as transformações no telejornalismo (Becker, 2016), foi possível reconhecer reportagens que escapam dos nichos tradicionais de programação, à semelhança do que apontou Martinez. Nessas produções, a voz autoral de apresentadores e repórteres se sobressai, rompendo com a noção de uma pretensa imparcialidade e configurando novas anatomias narrativas, que incorporam elementos do telejornalismo midiaticizado (Piccinin, Soster, 2012).

Busca-se, no presente trabalho, apresentar reflexões sobre mudanças de linguagem e reposicionamento narrativo de repórteres, uma forma de produção noticiosa que delimita o eu e o outro, evidenciando marcas de mediação. Tais mudanças por si só, no entanto, não são garantia de um efetivo “jornalismo de subjetividades”, como definido por Moraes (2019), mas sinalizam uma “hibridização de gêneros discursivos” (Becker, 2021) e uma reconfiguração da narrativa jornalística audiovisual em um contexto complexo, marcado por uma onda de desinformação, por sucessivos ataques ao jornalismo e pela plataformação.

2 - HIBRIDIZAÇÃO DE LINGUAGENS E NOVAS FORMAS DE NARRAR ANTES DO DIGITAL

A busca por novas formas de narrar acompanha a produção jornalística audiovisual desde bem antes da digitalização dos meios. O relato mais humanizado para os acontecimentos é matéria-prima das crônicas jornalísticas desde sua veiculação nos jornais impressos, em espaços que não seguiam os critérios de noticiabilidade postos e buscavam trazer a “vida ao rés do chão”, nos termos de Candido (1992).

Assim, o presente estudo das estratégias de subjetivação e também de uma linguagem que se poderia chamar de literária no jornalismo audiovisual leva em conta a presença do cronismo na televisão, como espaço de possível ruptura da objetividade, como já é próprio da crônica desde sua origem em outros meios, quando carrega a promessa (Jost, 2007) de texto mais leve, subjetivo, com abordagem mais humanizada, no que Afrânio Coutinho (1999) já definiu como “o recreio do espírito”.

Na TV, o cronismo entrou no espelho dos telejornais na década de 1970, tendo, em 1975, espaço garantido aos sábados no *Jornal Hoje*, da Rede Globo, que veiculava crônicas de Rubem Braga sobre o cotidiano brasileiro. O cronismo na televisão passaria a ter feições próprias, distanciando-se da leitura e ganhando elementos visuais em sua narrativa. Assim, crônicas vocalizadas passaram a dividir espaços com crônicas audiovisuais, classificadas como “Videoteratura”, a partir de termo cunhado em 1981, pelo crítico Artur da Távola, ao analisar duas crônicas: uma de Rubem Braga sobre a festa de Cosme e Damião exibida no programa “Fantástico” e outra sobre favela, do jornalista Humberto Borges, exibida no programa Saltimbanco, na TVE.

Távola (1980) olharia para a crônica a partir do conceito que formularia um ano antes, quando afirma que existe uma videoteratura e que é preciso estudar as narrativas televisivas tanto quanto as literárias. O autor classificaria, então, como “videoteratura” as crônicas sobre as quais falava em sua crítica de 1981. Quanto à crônica do Saltimbanco, Távola diz se tratar de “obra-prima”, pelos processos de edição, trabalho

de câmera e BGs. Ou seja, uma nova forma para a crônica televisiva. (Thomé, Reis, 2020, p. 230)

Gênero textual relevante para o jornalismo e para o sistema literário no Brasil, a crônica deslizou para as telas carregando características dos outros meios, mas também incorporando novos elementos, configurando-se como um formato audiovisual (Souza, 2015; Rezende, 2000).

Mediante um estilo mais livre, de uma visão pessoal, o cronista projeta para a audiência a visão lírica ou irônica que tem do detalhe de algum acontecimento ou questão, que passa despercebido ou pouco valorizado no noticiário objetivo. Na linguagem da TV, a crônica conta com outros recursos expressivos além da palavra, as imagens e a música. (Rezende, 2000, p. 159)

Tais características podem ser observadas também em reportagens veiculadas nos telejornais na contemporaneidade, marcando uma linguagem que traz a evidência da mediação e que pode promover uma atorização dos repórteres, com atuação expandida para as redes sociais, em uma estratégia de subjetivação. Não se trata, no entanto, de um fenômeno inaugurado com a mídia social digital. Novas formas de narrar no jornalismo audiovisual foram inauguradas a cada momento, em diálogo com o contexto social e cultural, sobretudo em função do que se pressupõe como autêntico nas narrativas que buscam contar o pretense real, e ainda com o que se considera novidade a cada momento, um olhar que precisa levar em conta que a intertextualidade se faz presente na televisão ao longos desses 70 anos. “A hibridização de linguagens não é uma característica exclusiva da era digital. A própria televisão resulta de formas anteriores de mídia” (Becker, 2016, p.58).

Os bonecos de Borjalo¹, em 1966, os quadros e colunas nos telejornais, com espaços para outras formas narrativas, nos anos seguintes, VTs

¹ <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/borjalo/noticia/borjalo.ghtml>, acessado em 10 de dezembro de 2020

com linguagem mais coloquial e crônicas de tipologias variadas em quadros nos programas jornalísticos são inserções que configuram espaços de subjetivação e de experimentações de linguagens ao longo da história do jornalismo audiovisual, em um hibridismo com o jornalismo considerado tradicional. A crônica no telejornal entrega a informação embalada com outros elementos, podendo tratar do cotidiano pitoresco e dos eventos miúdos, ou mesmo de pautas de repercussão mundial. O que muda é a forma de contar, em enquadramento mais lírico, com BG como elemento narrativo, narrador incluso, e dialogia com o espectador.

3- MOVIMENTOS DE SUBJETIVAÇÃO E EFEITOS LITERÁRIOS

Em 2018, na cobertura do Fórum Mundial da Água, sediado em Brasília, o *Jornal das Dez*, da GloboNews, veiculou uma crônica de André Trigueiro (Fig 1) que faz um alerta sobre o uso consciente da água. O que chama a atenção é que a linguagem dessa crônica, de 2 minutos e 45 segundos de duração, segue o gênero textual cordel², como anunciado pela própria emissora: “Se água é vida, desmatamento é morte. Tem que proteger o verde, o manancial e a nascente. Tem que evitar o desperdício, abominável vício de gente inconsciente(...)”.

2 Crônica do *Jornal das Dez* faz alerta sobre uso consciente da água, de André Trigueiro. In <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-das-dez/videos/t/j10-em-cronica/v/cronica-do-jornal-das-dez-faz-alerta-sobre-uso-consciente-da-agua/6605674/>, acessado em 2 de dezembro de 2020.

Figura 1: Frame da crônica do Jornal das Dez em forma de cordel



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/6605674/>. Acesso em 2 fev 2024

Um mapeamento na história do telejornalismo com foco nessas janelas de dialogias pode trazer elementos importantes para exemplificar como que “a forma de narrar na TV é transtextual por manter, desde das primeiras transmissões, ‘relação, manifesta ou secreta, com outros textos’ (Genette, 2010, p 35)” (Thomé, Piccinin, Reis, 2020, p. 152).

A forma de noticiar (...) pode mudar a cada momento, ora mais formal, em busca de uma pretensa “imparcialidade”, ora mais informal, permitindo ao repórter uma *mise en scene* em que explicita sua subjetividade, desde que isso garanta algum rastro de experiência vivida por ele e, portanto, iniba qualquer desconfiança. (Thomé, Piccinin, Reis, 2020, p. 152)

A partir de um mapeamento de novas formas de narrar no telejornalismo da Rede Globo, foi possível detectar o que se considerou novidade na linguagem a cada momento, seguindo o percurso das fases do telejornalismo identificadas por Silva (2018). Na primeira fase, em 1966, por exemplo, a emissora inovou com o *Jornal de Vanguarda*, importante marco da história

do telejornalismo, rompendo com uma linguagem formal e adotando um tom considerado mais coloquial naquele momento. Não há indícios de crônicas neste telejornal, mas há uma abertura de possibilidades novas de transmitir (e construir) o noticiário, levando em conta a influência existente entre os programas e a formação de um público que já via na tela da TV os apresentadores encenando a notícia, como lembra o site da emissora:

(...) os apresentadores encarnam personagens e se apresentavam de maneira não convencional, o que acrescentava uma aura especial à notícia. Célio Moreira (irmão de Cid Moreira), por exemplo, era o “Sombra”, um locutor misterioso, que aparecia em silhueta e dava informações confidenciais em primeira mão. Moacir Lopes, cujo rosto não era mostrado, era o “Mão com a Cigarilha”, gesticulando nervosamente enquanto falava, como se interpretasse a notícia. (Memória Globo)

O telejornal inovou ainda com os bonecos de Borjalo, já citados aqui, que reproduziam frases dos políticos da época, e introduziu o colunismo na televisão, tendo comentaristas para assuntos diversos. Foram apenas oito meses no ar, de abril a dezembro de 1966, sendo substituído pelo *Jornal de Verdade*. De segunda à sábado, às 22h, o *Jornal de Verdade* teve duração maior. Foram três anos no ar, com inovação e irreverência, em que contou com parte da equipe do *Jornal de Vanguarda* e manteve os bonecos de Borjalo. O *Jornal de Verdade* inseriu a crônica em meio ao seu noticiário. No quadro “O pequeno mundo de Otto Lara Resende”, “o jornalista fazia uma espécie de crônica sobre os acontecimentos do dia”. (Memória Globo, 2015).

No *Jornal Hoje*, a crônica jornalística audiovisual esteve presente em dois momentos em formato de quadro: durante as décadas de 1970 e 1980, na coluna “Crônicas de Rubem Braga”, e a partir de 2010, inicialmente com Giuliana Morrone e as “Crônicas de Nova York” e, posteriormente, com os demais correspondentes internacionais da emissora com as “Crônicas do JH”. O *Jornal Hoje* foi o telejornal que por mais tempo teve um espaço fixo para este formato.

Considerando os textos audiovisuais como produtores de sentidos, como modos de criar a cultura contemporânea (Becker, 2016), e o noticiário televisivo como lugar de referência, que organiza o mundo (Vizeu, Cerqueira, 2019), o estudo sobre estratégias narrativas no telejornalismo contemporâneo considerou seus movimentos de objetivação (efeitos de real) e de subjetivação (efeitos literários), seguindo os termos de Motta (2013), com foco em reportagens que absorvem elementos narrativos do que se poderia pensar como um telejornalismo de autor ou literário. Trata-se de identificar “estratégias e estratagemas de referenciação do narrador para construir os efeitos de real”, como afirma Motta (2013, p. 200), em referência à percepção de estratégias argumentativas, prevista no sexto movimento de sua proposta metodológica de análise crítica da narrativa.

A partir da pesquisa sobre a crônica jornalística audiovisual, pode-se afirmar que o formato não se limita a quadros específicos dentro da grade de programação ou do espelho dos telejornais, e que sua linguagem deslizou e transbordou para outros formatos audiovisuais (Souza, 2004), levando para tais formatos ingredientes narrativos próprios da crônica, em uma linguagem audiovisual caracterizada pelo que se define como “videoteratura” (Reis, Thomé, 2017).

Assim, a informação transmitida no jornalismo audiovisual com elementos característicos do jornalismo literário, como por exemplo a marca autoral, em primeira pessoa, pode se apresentar em quadros e programas específicos, que têm essa proposta evidenciada, ou fora deles, em meio ao noticiário, nesse transbordamento da linguagem cronística para outros formatos no telejornalismo, como detectado na pesquisa (Thomé, Reis, 2020).

As estratégias de referenciação do narrador de que nos fala Motta (2013) fazem, no jornalismo audiovisual contemporâneo, um movimento de hibridização de efeitos de real e literários, com ingredientes de testemunho e vivências dos jornalistas compondo o noticiário, na busca pela autenticação narrativa contemporânea, configurando um processo de subjetivação (Becker, Thomé, 2022) para certificar os relatos e se aproximar da audiência.

Tais estratégias narrativas de autenticação no telejornalismo estão no contexto de uma reorganização discursiva do jornalismo contemporâneo, em um contexto complexo, atravessado pelos efeitos da convergência midiática e da

plataformização, pelas novas possibilidades de produção e consumo de conteúdo na web e pela necessidade de se contrapor a uma descrença geral nas instituições. Considera-se um contexto de uma “era de valorização de testemunhos” (Gerk, Barbosa, 2018) em que vivemos um “realismo testemunhal” (Figueiredo, 2010).

A produção narrativa, com seus efeitos de real, responde a questões culturais, sociais e políticas, seguindo convenções do que se pode considerar como verdade a cada momento. A atual reconfiguração das estratégias para garantir a crença nas coberturas jornalísticas, a partir do que Reis e Thomé (2017) conceituam como certificação, acompanha essas convenções, contrapondo-se ao relato pretensamente objetivo e considerado isento, que solapa qualquer manifestação pessoal dos jornalistas, mas que já foi, em outro momento, garantia de veracidade. Tal reconfiguração faz surgir elementos de subjetivação, agora como sinal de autenticidade, frente à necessidade de aproximação com a audiência, em que os jornalistas podem atuar como sujeitos que sentem e vivem o cotidiano noticiado.

Diante do medo e da incerteza, os sinais de emoção e de empatia podem ser, muitas vezes, inevitáveis para os jornalistas, sobretudo nas transmissões ao vivo, produzindo um sentido de humanidade. E podem também ser previstos, como forma de aproximação com a audiência. Mas também se detectou, na pesquisa, uma intensificação da subjetivação na cobertura jornalística em produções especiais, como em pautas sobre questões humanitárias, como no caso da série especial Fome, de Marcelo Canellas. (Thomé, Reis, Carvalho, 2023). Na pandemia de Covid 19 as falas em primeira pessoa e a emoção de repórteres e apresentadores, características de quadros mais opinativos como os de crônica, marcaram o noticiário de forma muito frequente (Becker, Thomé, 2022; Thomé, Reis, 2022; Thomé, 2021).

4 – DESLIZAMENTO DO FOCO NARRATIVO NO TELEJORNALISMO AUTORAL

A valorização da narrativa em primeira pessoa caracteriza produções midiáticas desde as últimas décadas do século passado, com as possibilidades do *self* na web, com popularização dos blogs, e também no contexto

da chamada pós-modernidade, caracterizada por uma mercantilização da privacidade nos meios eletrônicos.

Desde os anos 1990, as emissoras de televisão investem em programas que expõem a vida privada das pessoas, celebrizadas ou não. Mas a televisão não caminhou sozinha nesta direção. A atração por histórias de vida é um fenômeno da cultura contemporânea em diversos campos, no contexto de um “realismo de base testemunhal”, como pontua Vera Follain de Figueiredo (2010):

Se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, que são tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base testemunhal, apoiado na narração que se assume como discurso (FIGUEIREDO, 2010, p. 74).

Assim, seguindo a trilha para entender o contexto, que é anterior à pandemia, precisa-se considerar que o desejo por histórias de vida ou de consumo da experiência alheia vem ganhando espaço na cena midiática ao longo dos anos. “Mais do que narrativas simplesmente biográficas ou construções da memória, são narrativas do *self* que vêm se tornando cada vez mais cruciais para a ordenação da vida dos diferentes atores sociais contemporâneos” (Herschmann; Pereira, 2003, p. 8).

As experiências individuais ganham ainda mais centralidade com as redes sociais digitais e são veiculadas em espaços na web, não só pelo público, mas também por jornalistas. No contexto de convergência, o telejornalismo que se expande na redes sociais, e que caracteriza uma das fases identificadas por Silva (2018), leva o noticiário para outras telas, e também cria “um novo

tipo de relação com a audiência, um contato mais humanizado, que extrapola a tela da TV e ganha o espaço das novas telas da internet” (Musse, Thomé, 2016, p. 17). Frente aos novos contextos comunicacionais, e à necessidade de aproximação com as audiências, o jornalismo foi se reformulando, criando e admitindo novas anatomias narrativas (Thomé, Piccinin, Reis, 2020).

A marca da subjetividade no jornalismo, que se contrapõe à exigência do uso da terceira pessoa e de um simulado distanciamento, se materializa de diferentes formas na contemporaneidade. Há notícias que chegam ao público embaladas com elementos narrativos de subjetivação (Motta, 2013), ou com características apontadas por Kramer (1995) para o jornalismo literário (Martinez, 2016), entre elas a voz autoral, o estilo e o uso da primeira pessoa, o que também já foi denominado como jornalismo de autor (Assis, 2016).

A marca autoral e a exposição do sentimento, elementos até então cabíveis apenas em outros formatos, como nos quadros de crônicas e nas colunas de opinião, deslizam para fora desses espaços e chegam a reportagens e, com maior frequência, nas participações ao vivo de repórteres nos telejornais. O uso da primeira pessoa e o relato com teor opinativo e emocional ganham outros espaços no atual contexto comunicacional:

A participação do público como agente produtor e distribuidor de conteúdo e as tecnologias de inteligência artificial desempenham um papel relevante nos processos comunicacionais no ambiente convergente. Em um contexto de hiperabundância de informação ou de desordem informacional as pessoas tendem a estabelecer vínculos emocionais com as notícias e privilegiam crenças e opiniões pessoais em detrimento de fatos. (Becker, Góes, 2019, p. 49)

A valorização da subjetividade e das experiências pessoais no telejornalismo seria, então, reflexo de um contexto cultural mais amplo, inserido na sociedade contemporânea na qual o humano pode ser considerado elemento central. Tal valorização do humano no jornalismo é uma das estratégias narrativas coerentes com essa reconfiguração do que se pressupõe como verdadeiro na atualidade. Como afirmam Ribeiro e Sacramento, “ter vivido

tal experiência credencia o narrador – seja ele testemunha, sobrevivente ou vítima – como autoridade no que diz” (2020, p. 11).

Os bastidores da cobertura jornalística que são veiculados também como produtos, nas redes sociais ou mesmo na televisão, ao mostrar o processo de construção do noticiário, colocam em cena o jornalista como aquele que viveu a experiência, o que atestaria a veracidade do relato. Trata-se de um processo de atorização que caracteriza o jornalismo midiaticizado (Piccinin, Soster, 2012), e que é anterior à pandemia.

Ao descortinar as subjetividades dos processos jornalísticos, explicitando que esses processos são protagonizados por “seres humanos”, capazes de se equivocar, bem como ao adicionar suas impressões e emoções ao que faz, o jornalismo converte estes expedientes em agentes comprobatórios do que contam. E opera um movimento de mudança do status de mediador de seus profissionais para o lugar de ator-jornalista. (Piccinin, Sigoria, 2016, p. 210)

Neste cenário, qualidade de vida, empatia, alianças com grupos minoritários, responsabilidade social e sustentabilidade passam a ser bem-vindos nas narrativas jornalísticas como motivadores de posicionamentos políticos, de subjetividades e de defesa dos direitos humanos e seu entorno.

5 - FORMAS CONTEMPORÂNEAS DE NARRAR OS FATOS E AS MARCAS DEIXADAS PELA PANDEMIA

A pandemia de Covid-19 pode ser considerada um marco temporal nesse cenário contemporâneo de narrar notícias na televisão. Afinal, aquele momento impôs desafios inéditos ao telejornalismo brasileiro, acelerando transformações já em curso e suscitando novas estratégias narrativas para manter a credibilidade e a relevância junto ao público. Nesse contexto, programas telejornalísticos adaptaram suas abordagens para enfrentar a crise sanitária e a disseminação de informações falsas, inclusive em telejornais alinhados com forças políticas negativistas em ação naquele período (Silva et al, 2022).

A necessidade de proteger as equipes jornalísticas levou à adoção do trabalho remoto e à reestruturação das rotinas produtivas. Além disso, os telejornais enfrentaram ataques governamentais e a proliferação de fake news, exigindo um esforço contínuo para fornecer informações precisas e desmentir boatos. O Jornal Nacional, por exemplo, implementou o “Boletim Corona-vírus”, em consórcio com veículos impressos, entre eles a Folha de S. Paulo, em uma iniciativa que destacou dados apurados de forma independente por veículos de imprensa, visando suprir a falta de transparência na divulgação oficial dos números da pandemia por parte do governo de então.

Durante a pandemia, o telejornalismo brasileiro passou a valorizar mais a subjetividade e as experiências pessoais em suas narrativas. Essa tendência refletiu um contexto cultural que privilegia o elemento humano como central nas histórias contadas. Ao expor os bastidores da produção jornalística e destacar o jornalista como alguém que vivencia os fatos, busca-se desde então atestar a veracidade das informações e aproximar o público da realidade noticiada. Esse movimento de “atorização” do jornalista, no qual ele deixa de ser apenas um mediador para se tornar um protagonista na narrativa, já vinha sendo observado antes da pandemia e se intensificou durante a crise sanitária, mantendo-se presente nas telas no presente momento.

A incorporação de elementos emocionais e testemunhais nas reportagens teve como objetivo humanizar o noticiário e fortalecer a conexão com a audiência. No entanto, essa abordagem levanta questões sobre os limites entre informação e entretenimento, além de desafiar a tradicional noção de imparcialidade jornalística. É crucial que, ao adotar essas estratégias, os telejornais mantenham seu compromisso social, evitando que a emoção sobreponha-se aos fatos, ou que se insira de forma editorializada (Thomé, Reis, 2022).

Em suma, a pandemia de Covid-19 acelerou transformações no telejornalismo brasileiro, levando à adoção de narrativas mais humanizadas e próximas do público. Programas telejornalísticos adaptaram-se a esse novo cenário, incorporando emoção e testemunho em suas reportagens. Com esse olhar, a presente pesquisa adotou a metodologia de Estudo de Caso

conforme delineada por Robert K. Yin (2001), visando compreender as transformações na forma de narrar no telejornalismo brasileiro antes e após a pandemia. Foram realizadas entrevistas remotas com 20 jornalistas dos principais centros jornalísticos do Brasil — Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília — durante o período pandêmico, com respostas enviadas no período de 22 de novembro de 2021 a 08 de fevereiro de 2022 (Becker, Thomé, 2022). Dentre essas, cinco entrevistas qualitativas foram conduzidas por meio da plataforma Google Meet³.

Yin destaca que o Estudo de Caso é especialmente adequado para investigar fenômenos contemporâneos dentro de seus contextos da vida real, especialmente quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto não são claramente evidentes. Ele enfatiza a importância de utilizar múltiplas fontes de evidência para garantir a validade e a confiabilidade dos dados coletados. As entrevistas, segundo Yin, são uma das principais fontes de evidência em estudos de caso, permitindo ao pesquisador obter insights profundos sobre o fenômeno estudado.

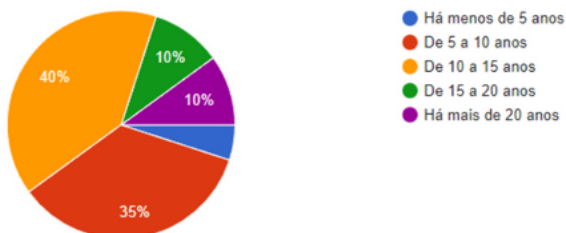
A opção por entrevistas remotas, especialmente via Google Meet, foi influenciada pelas restrições impostas pela pandemia de COVID-19. Essa abordagem mostrou-se eficaz na coleta de dados qualitativos, permitindo a interação entre pesquisador e entrevistado, apesar das limitações físicas. Os resultados quantitativos dessas entrevistas estão apresentados nos quadros a seguir, oferecendo uma visão detalhada das percepções dos profissionais entrevistados sobre as mudanças nas práticas jornalísticas e na credibilidade dos telejornais durante a pandemia e em um cenário de ataques à mídia e maior subjetivação do noticiário.

³ As entrevistas foram realizadas durante a pesquisa de pós-doutorado da autora deste artigo, no PPGCOM da UFRJ, sob supervisão da professora Dra Beatriz Becker

Quadro 1: Perfil dos e das entrevistados (das)

Há quantos anos atua no telejornalismo?

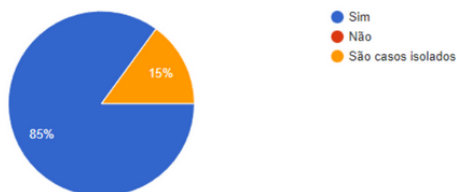
20 respostas



Quadros 2 e 3: Uso da primeira pessoa no noticiário

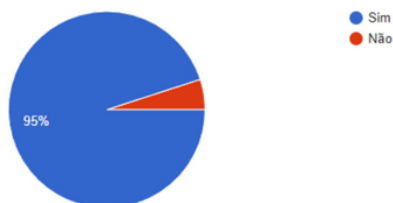
A fala em primeira pessoa e a emoção evidenciada de jornalistas não eram previstas nos antigos manuais de jornalismo. Você identifica elementos de subjetivação no telejornalismo atualmente?

20 respostas



Você vivenciou alguma cobertura jornalística em que houve uma forma de narrar mais subjetiva (por exemplo, com uso da primeira pessoa, relato pessoal do repórter ou emoção da equipe)?

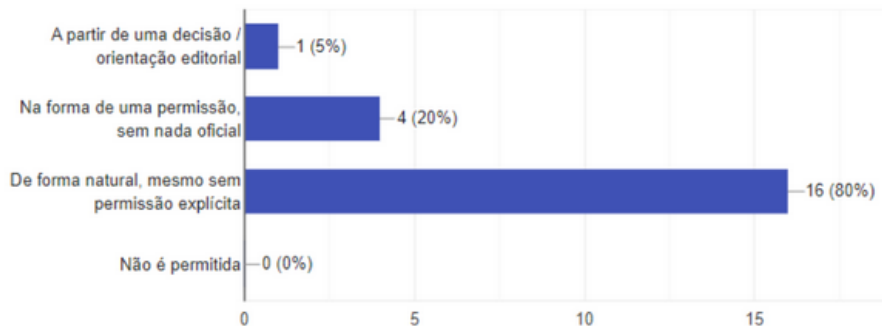
20 respostas



Quadros 4 e 5: Circunstâncias e efeitos da subjetivação do noticiário da TV

No programa/telejornal em que trabalha, essa nova forma de narrar, com elementos de subjetivação, ocorre ...

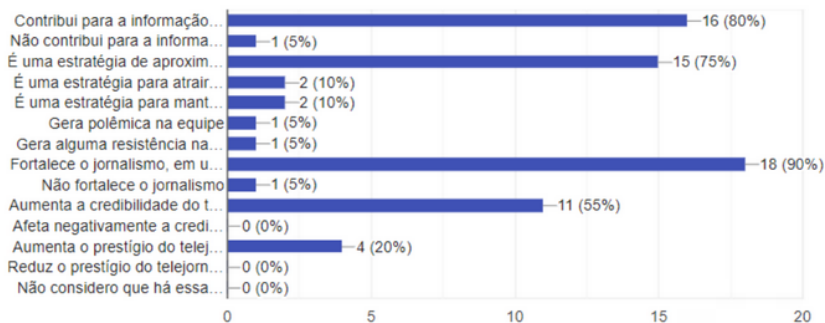
20 respostas



Você avalia que essa nova forma de narrar, mais subjetiva, com emoção e relato pessoal, ...(pode marcar mais de uma opção)

Copiar

20 respostas



As análises quantitativas apresentadas nos quadros acima, complementadas por entrevistas com cinco profissionais, reforçaram qualitativamente a subjetivação como forma contemporânea de manter a certificação dos telejornais. Contudo, tal reconfiguração reposiciona o jornalista como um narrador que pode compartilhar experiências e sentimentos. A editorialização da emoção e a exposição de subjetividades, no entanto, levantam questões

sobre os limites entre informação e espetáculo, entre jornalismo e entretenimento, um cuidado a mais na produção do telejornalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações no jornalismo audiovisual, impulsionadas por avanços tecnológicos e mudanças socioculturais, não apenas alteraram rotinas produtivas, mas também impactaram a construção e apresentação da realidade nas telas. Nesse contexto, a crônica jornalística, tradicionalmente um espaço de subjetividade e humanização, emergiu como um formato relevante, transbordando elementos de seus espaços específicos para o noticiário diário. Esse movimento permitiu a emergência de uma voz autoral mais presente, marcada por vínculos emocionais que aproximam o jornalista da audiência, especialmente em um cenário de descrença nas instituições, incluindo as próprias empresas de jornalismo audiovisual, e de valorização do testemunho.

Desde sua inserção na televisão na década de 1970, a crônica audiovisual tem sido um espaço de experimentação narrativa, onde subjetividade e emoção ganham destaque. Pioneiros como Rubem Braga, com suas crônicas no *Jornal Hoje*, e Humberto Borges, com suas narrativas no programa *Salto Banco*, veiculado na *TVE*, adaptaram esse gênero para as telas, incorporando elementos visuais e sonoros que ampliaram sua expressividade (Reis, Thomé, 2017). Essas experiências inaugurais abriram caminho para que a crônica se tornasse um formato audiovisual próprio, caracterizado pela liberdade e pela abordagem pessoal dos acontecimentos.

Na contemporaneidade, observa-se um deslizamento da linguagem cronística para além dos quadros específicos, influenciando reportagens e o noticiário diário. Esse fenômeno pode ser entendido como parte de um processo mais amplo de subjetivação no jornalismo, em que a voz autoral, a primeira pessoa e a exposição de sentimentos tornam-se estratégias narrativas centrais. Esse movimento é impulsionado por um contexto cultural que valoriza o testemunho e a experiência individual, em um cenário marcado pela convergência midiática e pela plataformação das notícias.

A pandemia de Covid-19 acelerou e intensificou essas tendências, evidenciando a necessidade de humanização do jornalismo. Em um momento de incerteza e medo, emoção e empatia tornaram-se elementos-chave para estabelecer vínculos com a audiência confinada e amedrontada. O Jornal Nacional (JN), por exemplo, adotou estratégias editoriais que incluíram testemunhos pessoais de repórteres, manifestações de emoção dos âncoras e editoriais mais combativos, em defesa da ciência e do jornalismo como missão, em face de ataques de autoridades políticas. Essas práticas não apenas reforçaram a credibilidade do telejornal, mas também reposicionaram o jornalista como um narrador que compartilha experiências e sentimentos, contrariando a tradicional pretensão de imparcialidade.

Essa reconfiguração narrativa, contudo, não está isenta de desafios. A editorialização da emoção e a exposição de subjetividades, como dito acima, podem gerar questionamentos sobre os limites entre informação e espetáculo. Além disso, a busca por vínculos emocionais com a audiência pode, em alguns casos, resultar no reforço de crenças e opiniões pessoais em detrimento de uma análise mais aprofundada dos fatos. Apesar desses desafios, a incorporação de elementos da crônica e do jornalismo literário no telejornalismo contemporâneo representa uma reconfiguração importante, refletindo as demandas de uma sociedade cada vez mais conectada e ávida por histórias que ressoem em suas próprias experiências pessoais, centradas no que é próprio do humano.

É crucial compreender as ações destacadas neste estudo dentro de um cenário mais amplo, considerando que a reconfiguração narrativa observada encontra novos contornos, mas já vinha ocorrendo anteriormente. A pesquisa busca localizar tais reconfigurações, com anatomias narrativas que reposicionam o jornalista como narrador de sua experiência, em contextos culturais mais amplos. Diante das transformações observadas no jornalismo audiovisual, especialmente no que tange à incorporação de subjetividade e emoção nas narrativas jornalísticas, é pertinente delinear caminhos para investigações futuras que aprofundem a compreensão desse fenômeno e suas implicações, tais como investigar como subjetividade e emoção são incorporadas em distintos veículos de comunicação, como televisão, rádio,

jornais impressos e mídias digitais. Essa análise pode revelar variações nas estratégias narrativas e na receptividade do público em diferentes contextos midiáticos e estudar como a presença de elementos subjetivos nas reportagens influencia a percepção de credibilidade e confiança por parte da audiência.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Francisco. O 'ser autor' na prática do jornalismo diversional. **Alceu** (PUC-RJ), v. 16, p. 90- 06, 2016.
- BECKER, Beatriz. **Televisão e telejornalismo: transições**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- BECKER, Beatriz; GÓES, Francisco. FAKE NEWS: uma definição possível entre a reflexão crítica e a experiência jornalística. **Revista Latino-americana de Jornalismo** (UFPB), v. 7, p. 34-53, 2019
- BECKER, B. Reconfigurações do Jornalismo Audiovisual: um estudo da cobertura do Fantástico sobre a pandemia da Covid-19. **Lumina**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 6–22, 2021. DOI: 10.34019/1981-4070.2021.v15.35300. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/35300>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- BECKER, Beatriz; THOMÉ, Cláudia. Subjetivação como estratégia do telejornalismo na defesa da ciência. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 21, n. 47, p. 1-16, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/72173>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000, 293 p.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CANAVILHAS, João. Da remediação à convergência: um olhar sobre os media portugueses. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 8, n. 1, p. 7-21, 30 jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.25200/BJR.v8n1.2012.369>. Acesso em: 5 mar. 2024.

- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 5.ed. São Paulo, SP: Global, 1999
- COUTINHO, Iluska, PEREIRA, Ariane. A dor da gente agora sai no jornal – O discurso de poder na dramaturgia do telejornalismo. In: EMERIM, Cárlica; PEREIRA, Ariane; COUTINHO, Iluska. (Orgs.). **Telejornalismo 70 anos: o sentido das e nas telas**. Florianópolis: Insular, 2020, v. 9, p. 251-271
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7 Letras, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GERK, Cristine; BARBOSA, Marialva. Jornalismo na era dos testemunhos: remediação, reconfiguração ou permanências históricas? **Interin** (UTP), v. 23, p. 127-145, 2018.
- HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Orgs.). **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade**. Rio de Janeiro, E Papers, 2003.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- KRAMER, Mark. Breakable rules for literary journalists. In: SIMS, Norman; KRAMER, Mark. (org.). **Literary Journalism: a new collection of the best american nonfiction**. Nova York: Ballantine Books, 1995.
- MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Vozes: Petrópolis, 1985. MARTINEZ, M. **Jornalismo literário: tradição e inovação**. Florianópolis: Insular, 2016
- MESQUITA, Giovana; VIZEU, Alfredo. Em tempo de coronavírus nos telejornais – o “lugar de referência” e a “audiência potente” na produção da notícia. In: EMERIM, Cárlica; PEREIRA, Ariane; COUTINHO, Iluska. (Orgs.) **A (re)invenção do Telejornalismo em tempos de pandemia**. Florianópolis: Insular, 2020, v. 10, p. 25-41.
- MORAES, Fabiana. Subjetividade: ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral. *Extraprensa*, São Paulo, n. 12, p. 204-219, 2019. Disponível

em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153247/155192>.
Acesso em: 4 mar. 2024

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In.: LAGO, C.; BENETTI, M. (Orgs.). **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUSSE, Christina; THOMÉ, Cláudia. Telejornalismo e redes sociais: as narrativas do “eu” e a customização da notícia no “GloboNews em Pauta”. In: **Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, Palhoça: SBPJor, 2016.

PICCININ, Fabiana; SIGORIA, Fabiana. Da Mediação ao protagonismo - Notas sobre a atorialidade nas narrativas autorreferenciais do Jornal Nacional. In Cingolani, Gastón; Beatriz E. Sznaider. **Nuevas mediatizaciones, nuevos públicos: cambios en las prácticas sociales a partir de las transformaciones del arte y los medios en la red**. Rosario: UNR Editora, 2016.

PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo. Da anatomia do telejornal midiaticado: metamorfoses e narrativas múltiplas. **Brazilian Journalism Research**, São Paulo, v. 8, n. 2, p.118-134, 2012

REIS, Marco Aurélio; THOMÉ, Cláudia Albuquerque. ‘Videoteratura’ Uma proposta de análise do cronismo na televisão. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação** ISSN 1981- 9943 Blumenau, v. 11, n. 3, p. 564-585, set./dez. 2017

REIS, Marco Aurélio; THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. Um olhar sobre o papel do Whatsapp nas redações dos principais jornais do Rio. **Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás**, v. 20, n. 2, p. 95–112, 2017. DOI: 10.5216/ci.v20i2.45676. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/45676>. Acesso em: 5 mar. 2024.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart.; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória: entre testemunhos e confissões**. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.

- SILVA, Edna de Mello. Fases do Telejornalismo: uma proposta epistemológica. In: EMERIM, Cárlica; COUTINHO, Iluska; FINGER, Cristiane (org.). **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Florianópolis: Insular, 2018.
- SILVA, Edna de Mello; ANDRADE, Ana Paula Goulart de; REIS, Marco Aurélio; THOMÉ, Cláudia. Os elementos do regime de verdade do telejornalismo durante a cobertura da pandemia da Covid-19. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 45., 2022, João Pessoa. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2022. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0810202222005562f454c7c2aff.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024
- SILVA, Edna de Mello; ALVES, Yago Modesto. Bases epistemológicas do telejornalismo brasileiro: do telejornalismo falado ao telejornalismo expandido. In: **INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO**. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1137-1>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- SOUZA, José Carlos Aronchi. Gêneros e formatos na televisão brasileira. São Paulo: Summus, 2004.
- THOMÉ, Cláudia; PICCININ, Fabiana; REIS, Marco Aurelio. Anatomias narrativas do Telejornalismo contemporâneo e seus elementos certificadores. In: EMERIM, Cárlica; PEREIRA, Ariane; COUTINHO, Iluska. (Orgs.). **Telejornalismo 70 anos: o sentido das e nas telas**. Florianópolis: Insular, 2020, v. 9, p. 159-196.
- THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. Emoção e testemunho no Jornal Nacional: estratégias narrativas no mês das 500 mil mortes pela COVID-19. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 44., 2021, João Pessoa. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2021. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt1-te/claudia-thome.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.
- THOMÉ, Cláudia. **Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio**. 1ª. Ed. Curitiba: Appris, 2015.

THOMÉ, Cláudia; REIS, Marco Aurelio. Emoção editorializada como estratégia narrativa no telejornalismo. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 45., 2022, João Pessoa. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2022. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0810202221021062f4470215f04.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.

THOMÉ, Cláudia; REIS, Marco Aurelio. Videoteratura como estratégia do telejornalismo: um olhar epistemológico sobre produtos das emissoras TV Globo e Globonews. In: MAIA, Marta; PASSOS, Mateus Yuri (Orgs). **Narrativas midiáticas contemporâneas: epistemologias dissidentes**, Santa Cruz do Sul: Catarse, 2020.

THOMÉ, Cláudia; REIS, Marco Aurélio; CARVALHO, Graciele Soares de. Estratégias narrativas sensíveis e estética documental nas séries jornalísticas audiovisuais: estudo de caso da série 'Fome'. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 46., 2023, Belo Horizonte. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202320501064dd60b20d8ce.pdf. Acesso em: 4 mar. 2024.

YIN, Robert. **Pesquisa Estudo de Caso - Desenho e Métodos** (2ª ed.). Porto Alegre: Bookman, 2001

O JORNALISTA-PERSONAGEM NA SÉRIE DIEGO SAN:

subjetividade e testemunho no
telejornalismo esportivo⁴

| Ana Carolina Campos de Oliveira⁵ |

INTRODUÇÃO

As transformações que perpassam o contexto comunicacional contemporâneo se dão a partir de diversos aspectos, relacionados ao desenvolvimento e avanço tecnológico, a novas dinâmicas sociais que se estabelecem com o passar do tempo e também a fatores externos que acabam por impactar o cotidiano (Becker, 2016). Pensando, principalmente, em um cenário marcado pela digitalização dos meios, como apontado por Thomé e Reis (2022) e a popularização da internet e das redes sociais, como posto por Sibilia (2016), é possível relacionar tendências comunicacionais atuais aos novos hábitos de produção, circulação e consumo de conteúdos na atualidade, no que diz respeito a sua forma e também nas características estratégicas de conteúdo, que buscam aproximação com um público de diferentes matizes e que, hoje, possuem vastas possibilidades para se comunicar e se informar, inclusive fora da mídia tradicional e hegemônica.

Em um cenário no qual o espectador coloca-se mais interativo e também produtor de seus próprios conteúdos, percebe-se um aumento das narrativas do

4 Trabalho apresentado como avaliação final da disciplina “Narrativas de vida e subjetivação no contexto da sociedade 5.0” do PPGCOM/UFJF em 2022.

5 Doutoranda e bolsista (Capes) do PPGCOM/UFJF. Membro do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias. E-mail: ana.dooc@gmail.com

“eu” (Sibilia, 2016) permeando a comunicação contemporânea, em processos que acabam por gerar a curiosidade pela intimidade alheia e a vontade de também tornar pública suas próprias experiências e histórias, transformando o biográfico (Arfuch, 2010), em diálogo com o que aponta Sibilia (2016), em espetáculo. A subjetividade passa, então, a ter uma supervalorização, em um momento de “guinada subjetiva”, como proposto por Sarlo (2007), possível de ser observada também enquanto elemento característico, em uma crescente, das narrativas telejornalísticas atuais - marcadas principalmente pelo aumento e pela evidenciação dada a depoimentos, testemunhos e o destaque atribuído à memória .

Ao pensar a trajetória da cobertura midiática esportiva, no entanto, observa-se que a subjetividade apresenta-se como característica da editoria esportiva desde o início dessa relação, sendo elemento constituinte do noticiário esportivo - ainda que se adaptando a diferentes meios. Neste sentido, o presente trabalho busca analisar, a partir da metodologia de Análise Televisual (Becker, 2012), de que forma a “guinada subjetiva” apresenta-se no contexto do telejornalismo esportivo ao observar a série de reportagens “Diego San”, exibida no programa *Esporte Espetacular*, da TV Globo, na qual a busca pela vaga olímpica da modalidade estreante nos Jogos Olímpicos de Tóquio, o karatê, é contada pelo jornalista Diego Moraes, que assume o papel de atleta, tornando-se personagem protagonista da série, e narra, a partir de sua própria experiência, a trajetória até o objetivo da vaga olímpica.

O ESPORTE NA MÍDIA: A EMOÇÃO TOMA CONTA DO NOTICIÁRIO ESPORTIVO

Esporte e mídia, no Brasil, sempre andaram juntos. Do impresso, ao rádio, passando pela televisão até se expandir para a internet e as novas mídias, a temática esportiva se desenvolveu por diversos meios de comunicação - pautando os noticiários, como presença importante nas grades de programação de veículos de áudio e vídeo através da transmissão de partidas de diferentes modalidades e o desenvolvimento de programas dos mais variados formatos, estabelecendo características próprias para a cobertura esportiva (Ribeiro, 2007). Nos jornais

impressos, por exemplo, o destaque da editoria ficava com as crônicas, marcadas por nomes como Mário Filho e Nelson Rodrigues que, seguindo características do gênero, como proposto por Thomé e Reis (2018), apostavam na subjetividade e na emoção para tecer narrativas sobre as partidas de futebol brasileiro, ainda que não tivessem a preocupação em se ater aos acontecimentos de cada jogo, trabalhando o elemento lúdico que é intrínseco ao esporte (Coelho, 2011).

No rádio, os programas de cunho opinativo e a narração dos jogos envolviam os torcedores, trazendo análises de partidas e competidores, trabalhando também o imaginário do ouvinte com uma linguagem que se apoiava na emoção, explorando o vínculo estabelecido entre o esporte e os torcedores. Segundo Guerra (2012), no rádio, o espectador era seduzido no jogo da transmissão e da narração esportiva, sendo este veículo considerado pelo autor como aquele que transformou o esporte, com destaque para o futebol, em paixão nacional. A chegada da televisão no Brasil, em 1950, já trazia indícios de que a editoria esportiva também seria destaque no meio audiovisual. Logo na primeira transmissão televisiva do país, realizada pela TV Tupi, o esporte se fez presente em um programa dedicado à editoria, o *Vídeo Esportivo*, comandado pelo jornalista Aurélio Campos (Ribeiro, 2007). Nas primeiras décadas da televisão no Brasil, no entanto, o esporte ocupava predominantemente pequenas frações do noticiário geral (Martins; Monteiro, 2008). É a partir da década de 1970, percebendo no esporte um grande potencial lucrativo, que emissoras brasileiras, como a TV Globo, começaram a investir cada vez mais na cobertura esportiva. Em 1973, por exemplo, foi criada a Divisão de Esportes na Globo.

Júlio De Lamare foi um nome importante na história do telejornalismo da Globo. No ano de 1973 criou a Divisão de Esportes na emissora com o objetivo de expandir a cobertura esportiva para outras modalidades além do futebol, que era o que se resumia o jornalismo esportivo televisivo até então. Entre as que propôs destacamos Fórmula 1, boxe e tênis. Com o passar dos anos, a Rede Globo de Televisão foi ampliando cada vez mais o espaço reservado ao jornalismo esportivo. Criou, no ano de 2006, o Globo TV Sports, uma rede de negócios que exporta eventos esportivos para 179 territórios. (Martins; Monteiro, 2008, p.8)

O investimento na cobertura esportiva também foi marca da televisão Brasileira, principalmente entre os anos 1970 e 2000, como aponta Alberto Léo (2017). O autor destaca a disputa entre as emissoras de televisão brasileiras, como Globo, Bandeirantes, SBT, Record e Gazeta para a cobertura de competições esportivas, com destaque para megaeventos como Copas do Mundo e Jogos Olímpicos. Neste contexto, uma série de novos produtos foram sendo desenvolvidos especificamente para abordar a temática esportiva, com programas no formato mesa-redonda, revista - como é o caso do programa *Esporte Espetacular*, que estreou na Globo em 1974 - e telejornais segmentados com foco no universo de esportes (Léo, 2017). O desenvolvimento e o investimento da cobertura esportiva audiovisual passou desde questões técnicas - com novas tecnologias de captação, edição e distribuição de imagens -, movimentando uma grande quantidade de profissionais - a exemplo das coberturas internacionais de megaeventos esportivos realizados pelas emissoras, que chegavam a enviar mais de 100 profissionais para cobrir um megaevento esportivo - ao estabelecimento de características próprias na abordagem do esporte pelo meio televisivo.

As narrativas esportivas no meio audiovisual exploram, em uma série de formatos, diversos aspectos noticiosos da editoria. Para além do factual, o telejornalismo esportivo aborda temáticas extra-campos, valoriza bastidores, cria narrativas de ídolos-heróis (Helal, 1998), explorando a emoção e o potencial de evocar e trabalhar com a imaginação e os sentimentos dos espectadores-torcedores (Coelho, 2011). Utilizando uma linguagem leve e, por vezes, com certa informalidade, o noticiário esportivo trabalha o que Dejavitte (2007) e Gomes (2009) trazem como “infotainment”, ou seja, a mistura entre a informação e entretenimento, justamente por abordar uma temática de essência lúdica e de lazer - o esporte - e seus atravessamentos como produtos midiático espetacularizado (Dayan; Katz, 1992; Debord, 1997) e também elemento social. Dessa forma, a editoria que se encaixa no que Souza (2006) chama de “notícias leves”, aposta na criatividade e na informalidade para entreter e informar o espectador, equilibrando aquilo que é de interesse público e de interesse do público, com programas de debate, entrevistas, notícias, reportagens, conteúdos que se apoiam no humor, explorando recursos sonoros e imagéticos.

Segundo Rangel (2012), esse espaço propício para a experimentação dentro do jornalismo esportivo se dá devido ao que a autora aponta como uma “autonomia” da editoria nos veículos de comunicação. Ao pensar nessas características desenvolvidas pelo telejornalismo esportivo, pode-se também se questionar se a editoria esportiva não poderia ser considerada como um grande laboratório para o noticiário de forma geral (justamente devido a esse aspecto apontado por Rangel), testando possíveis modelos e tendências a serem incorporados por outros segmentos informativos, não apenas na televisão, mas nos mais diversos meios. Neste sentido, observa-se, por exemplo, a relação da subjetividade na cobertura midiática do esporte, que se faz presente desde o jornal impresso - trabalhada principalmente nas crônicas, como apontado anteriormente -, mas também no rádio - a exemplo das locuções carregadas de emoção para envolver o ouvinte - e na televisão, que nesse momento também passa a influenciar e sofrer influência dos meios digitais. Como característica presente na editoria esportiva ao longo de sua trajetória, propõe-se, a seguir, pensar a subjetividade enquanto elemento que passa, nas últimas décadas, a se intensificar também no noticiário de geral.

INVERTENDO PARADIGMAS: A VALORIZAÇÃO DA SUBJETIVIDADE NO TELEJORNALISMO CONTEMPORÂNEO

O jornalismo vem passando por uma série de transformações ao longo de sua trajetória do ponto de vista técnico, de produção, estrutura, linguagem e circulação (Becker, 2016). A ideia de objetividade, ora tão cara para o jornalismo, com o pensamento de que a notícia deveria se ater aos fatos, inclusive prezando por um distanciamento por parte do jornalista, já não é mais critério imperativo para a produção noticiosa. Para Musse e Thomé (2016)

“Até então, jornalistas deviam primar pela discrição, e, jamais aparecer mais do que a notícia. Mas as novas lógicas de produção ligadas aos

telejornais de cunho sensacionalista revelaram o poder sobre as audiências do jornalista/intérprete, que opinava e participava” (p.4).

Essas reconfigurações já evidenciavam um novo caminho a ser explorado pelo jornalismo audiovisual, algo que, segundo as autoras, era antes utilizado somente para o entretenimento: a valorização do “eu” nos discursos noticiosos.

Atravessamos, atualmente, um contexto no qual Sarlo (2007) aponta para a evidenciação de uma “guinada subjetiva”. Segundo a autora, neste cenário, “a história oral e o testemunho reconstituíram essa confiança na primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada” (Sarlo, 2007, p.19). Para Thomé e Reis (2022), essa apresenta-se como uma tendência crescente no telejornalismo, ao afirmar que a subjetivação do noticiário foi intensificada com a pandemia de Covid-19, “mas já vinha ocorrendo anteriormente, na trilha das mudanças advindas da digitalização dos meios e também de um contexto mais amplo, social e cultural (...)” (Thomé; Reis, 2022, p.5).

Ao encontro desse pensamento, Ribeiro e Sacramento (2020) afirmam que estamos inseridos também em um contexto de supervalorização da memória, com interesses em registrar o presente e trabalhar o passado, configurando o que os autores chamam de “cultura da memória”, que atribui “o valor dado às experiências pessoais e bibliográficas, mas também às coletivas e sociais” (Ribeiro; Sacramento, 2020, p.9). Segundo os autores, a “valorização da subjetividade como forma de referencialidade e produção de verdades através da narrativa da experiência individual” (Ribeiro; Sacramento, 2020, p.9), centradas no “eu”, apresenta-se como uma das principais marcas dessa cultura atualmente, caracterizando a subjetividade “como uma forma de garantir maior precisão, autenticidade, proximidade e presença em termos de narrativas experienciais” (Ribeiro; Sacramento, 2020, p.10).

Partindo dessa proposição de Ribeiro e Sacramento (2020), a subjetivação, enquanto elemento presente no telejornalismo, acaba por ir ao encontro do que Piccinin, Thomé e Reis (2022) apontam enquanto conceito de “certificação” (Thomé, Piccinin, Reis, 2020; Piccinin, Thomé, Reis, 2022), que pode ser entendida como a junção de credibilidade e prestígio de um veículo e seus

produtos (Piccinin; Thomé; Reis, 2022) reconfigurando-se como um elemento fundamental da comunicação frente ao cenário de desinformação, intensificado pelo impacto direto do contexto da pandemia de Covid-19 no Brasil.

A credibilidade, que é de difícil mediação, é conquistada com a seriedade de informações veiculadas e pelo prestígio advindo da admiração por essa seriedade. Como afirma Sodré (2019) a credibilidade “decorre do lugar privilegiado que o jornalista ocupa como mediador entre a cena do acontecimento e a sociedade global” (Piccinin; Thomé; Reis, 2022, p. 59)

Dessa forma, retomando a Ribeiro e Sacramento (2020), é possível observar novas configurações, inclusive, no próprio papel desempenhado pelos jornalistas “que passam de testemunha ocular da história àqueles que dão testemunhos sobre suas experiências” (p.13), estabelecendo “testemunhos e confissões como formas culturais televisuais” (Ribeiro; Sacramento, p.15), fazendo com que estes possam ser compreendidos “não como uma modalidade de enunciado sobre algo, mas como uma modalidade de acesso a uma verdade” (p.46).

A configuração pessoal de esfera pública íntima estimula a produção de narrativas de si que envolvem a busca de formar ou fortalecer laços afetivos ou de solidariedade com determinado grupo, mas também são marcas de uma cultura que tem nos processos de espetacularização uma de suas maiores características (Ribeiro; Sacramento, p.39)

Tal característica também pode ser associada ao que Soster (2013) aponta como um dos elementos que caracterizam o telejornalismo midiatisado, a “atorização”, que “se dá quando o jornalista, até então um mediador dos acontecimentos, passa a se estabelecer na processualidade sistêmica como um ator da mesma (...)” (Soster, 2013, p.5), inserindo-se, ainda que de forma mais sutil do que proposto por Ribeiro e Sacramento (2020), dentro do próprio acontecimento que está sendo noticiado, podendo ser associada ao que Thomé e Reis (2022) pontuam como uma nova reconfiguração do jornalista enquanto um “narrador dialógico”. A partir disso, são desenvolvidas o que Arfuch (2010) toma como “estratégias de autorepresentação”

no telejornalismo contemporâneo com foco na construção narrativa, bem como a forma de posicionamento dos relatos do “eu”, mesclando o factual à vivência, através da memória, de diferentes pontos de vista e do que se escolhe contar sobre si mesmo ou sobre o outro.

A emergências dessas narrativas do “eu”, centradas no indivíduo, também foram objeto de investigação de Sibilia (2016), no que a autora pontua como uma produção da “extemidade”, fruto de uma expansão das narrativas biográficas “não apenas na internet, mas nos mais diversos meios e suportes” (p.60).

A experiência de si como um “eu” se deve, em primeiro lugar, à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato que, por tal motivo, seria mais real ou verdadeiro que a mera história contada. Em vez disso, cabe admitir que a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, pois é nesse fluxo narrativo que o eu de fato se realiza (Sibilia, 2016, p.58)

A autora afirma haver uma intensificação do interesse do público pela intimidade de terceiros, em um movimento que torna-se sintomático no contexto social permeado pelas transformações digitais, com destaque para as redes sociais, e que acabam por impor modificações também à outros meios e mídias tradicionais (p.108). “A rede mundial de computadores se tornou um grande laboratório, um terreno propício para experimentar e desenvolver novas subjetividades e outras formas de se relacionar com os demais” (Sibilia, 2016, p.53).

Os tempos mudaram e os valores também, portanto esses novos recursos se apresentam não apenas como um conjunto inovador de possibilidades comunicativas, mas também como um grande laboratório para a criação intersubjetiva, com incalculáveis efeitos socioculturais e, inclusive, políticos (Sibilia, 2016, p.111)

É pensando neste contexto que a análise a seguir busca compreender como a subjetividade vem sendo trabalhada no atual cenário comunicacional contemporâneo, a partir da observação de uma série de reportagens que trazem o jornalista como personagem central da narrativa na cobertura esportiva audiovisual.

O JORNALISTA-PERSONAGEM: ANÁLISE TELEVISUAL DA SÉRIE DE REPORTAGENS “DIEGO SAN”

Com estreia em 23 de julho de 2017, “Diego San” foi um projeto exibido no programa *Esporte Espetacular*, da TV Globo, como uma série de reportagens, dividida em quatro temporadas, cada uma com 6 episódios, que foram ao ar anualmente até 04 de julho de 2021. Assim como posto pela apresentadora Carol Barcellos na cabeça que introduziu o primeiro episódio de “Diego San”, a série buscava contar a trajetória do “repórter-karateca ou atleta-jornalista”, em busca de uma vaga para disputar os Jogos Olímpicos de Tóquio, previstos para 2020, na modalidade karatê. Diego Moraes é repórter televisivo - e atua principalmente no segmento esportivo da TV Globo - mas também possui uma relação antiga com o karatê. Praticante da modalidade desde os seis anos de idade, Diego chegou a competir e ganhar campeonatos até os 18 anos, quando deixou o esporte para cursar a faculdade de jornalismo⁶. É a partir do resgate a essas raízes do profissional que o jornalista torna-se personagem protagonista da série no *Esporte Espetacular*, evidenciando o processo de busca por uma vaga olímpica sob uma perspectiva distinta.

Com o objetivo de observar o desenvolvimento da subjetividade enquanto característica desse tipo de produto, ao encontro de aspectos teóricos mobilizados anteriormente, realizou-se, então, a Análise Televisual (Becker, 2012) de 12 episódios de “Diego San”⁷, contemplando a primeira e a última

6 <https://memoriaglobo.globo.com/esporte/telejornais-e-programas/esporte-espetacular/series/noticia/diego-san.ghtml>, acesso em fevereiro de 2023

7 Os episódios de todas as temporadas da série “Diego San” estão disponíveis em: <https://ge.globo.com/programas/esporte-espetacular/diego-san/>, acesso em fevereiro de 2023

temporada da série. Partindo dos critérios quantitativos e qualitativos propostos no percurso metodológico, pode-se pensar a série em seu conteúdo e forma. Destaca-se, primeiramente, a estética pensada para o produto, diferente do que normalmente observa-se no noticiário esportivo audiovisual. Além de possuir identidade visual própria - possível de ser percebida nas cores e videografismos utilizados na série (da apresentação audiovisual de dados até a elementos presentes durante a creditação da matéria, acompanhados de uma pequena animação que imita um atleta de karatê) - a série conta com uma vinheta de abertura personalizada, apresentada a cada início de “episódio” e que se altera de acordo com suas temporadas, em uma referência a episódios de ficções seriadas; além disso, outra referência a esse tipo de conteúdo audiovisual (das ficções seriadas) também pode ser percebido no início no fim dos episódios da primeira temporada, quando, ao começar a reportagem, é apresentado um resumo daquilo que foi exibido anteriormente (evidenciado



Fonte: captura de tela e montagem de frames realizados pela autora a partir dos episódios da série “Diego San”, disponíveis em: <<https://bityli.com/Bl9Iy>> , acesso em fevereiro de 2023.

Marcada por uma diversidade de imagens, as reportagens são compostas por trechos de competições mesclados a bastidores - filmados pela equipe do programa ou, em alguns casos, pelo próprio repórter (utilizando, inclusive, imagens feitas a partir de dispositivos como *smartphones* e computadores para os casos de entrevistas realizadas por vídeo chamadas) -, entrevistas, fotos e outros arquivos pessoais - principalmente de Diego Moraes quando ainda era competidor na infância e adolescência -, além de imagens produzidas, com foco principalmente no repórter-atleta executando movimentos de karatê. A trilha sonora também é característica importante para o produto, estando presente como plano de fundo em quase todos os momentos retratados nos episódios e variando de acordo com os atos da narrativa, tornando-se elemento indissociável de sua construção, auxiliando, inclusive, no ritmo que é desenvolvido ao narrar os acontecimentos. A edição da série utiliza, ainda, de recursos gráficos, efeitos de transição e modificações nas imagens - como por exemplo a utilização de “filtros” para imagens que buscam recordar algo que já foi anteriormente abordado na série.

A primeira temporada é ancorada em temáticas que vão ao encontro, principalmente, da preparação do repórter-atleta depois de 11 anos sem praticar a modalidade. Do reencontro com a treinadora, aos primeiros confrontos e encontros com especialistas que ajudarão Diego durante este momento, os primeiros seis episódios são marcados por depoimentos da mãe e da namorada do jornalista, bem como sua equipe de preparação - treinadora, nutricionista, companheiros de treinamento, preparador físico, fisioterapeuta etc -, além daqueles dados pelo próprio atleta, que se divide na função de competidor e jornalista. Diego Moraes mescla informações sobre a preparação física de uma atleta, regras e dinâmicas do karatê, perfis das principais competições na trilha da vaga olímpica e também dos atletas mais qualificados no país, com suas próprias experiências ao vivenciar esse cenário, destacando sua

emoção em voltar a competir e no desafio duplo que representa a série: o de ser jornalista e competidor.

Essa dualidade, inclusive, é destaque durante os episódios que focam tanto na atuação deslocada do repórter, enquanto atleta (evidenciada a partir da preparação e das competições), como também na sua rotina profissional, trazendo imagens de bastidores de Diego na redação da emissora, além de trechos de entrevistas e reportagens por ele produzidas. Ao se emocionar, chorando frente às câmeras, falando sobre a inclusão do karatê como modalidade olímpica estreante nos Jogos de Tóquio, logo no primeiro episódio, o jornalista e também roteirista de “Diego San” afirma que, na série, “vou mostrar isso como jornalista e como atleta. O karatê é a minha vida e o jornalismo vai me ajudar a mostrar a minha vida”.

No decorrer dos episódios, no entanto, o profissional deixa claro como essa nova configuração também representa um desafio pessoal e profissional ao afirmar, no segundo episódio, que “esse negócio de câmera, eu estou acostumado no trabalho, assim, não ser o personagem. Então foi uma experiência diferente para mim. Falar o tempo todo com a câmera, conversar o tempo todo e, ao mesmo tempo, me concentrar na competição”. Em sequência, no terceiro episódio, o jornalista ainda reforça: “Quando eu era atleta, só atleta, eu chegava, me concentrava e vamos para a luta. Quando eu fazia uma reportagem, o atleta está lá e eu estou aqui. Agora, quando a reportagem é comigo, é mais complexo. Eu escolhi o jornalismo para contar histórias, agora eu sou parte da história”. Esse acúmulo de papéis, evidenciado na terceira reportagem é motivo, inclusive, para sua treinadora criticar a dupla jornada do repórter-karateca, principalmente no que diz respeito à presença das câmeras que seguem Diego a todo o momento, impactando na sua concentração enquanto atleta.

Ao final da primeira temporada, Diego Moraes acaba por se lesionar em uma competição, precisando passar por uma cirurgia no joelho. Neste período, além trazer a experiência de um período difícil que muitos atletas enfrentam, o editor-chefe do *Esporte Espetacular*, programa no qual a série é exibida, pontua que, mesmo sendo um momento difícil para Diego, esse tipo de situação faz parte da jornada dos atletas e deixa a narrativa da série mais

interessante. Com a impossibilidade de competir devido à lesão, o repórter continua acompanhando os campeonatos que fazem parte do percurso rumo ao objetivo da vaga olímpica, mas, neste momento, apenas como repórter. Durante essa fase, que finaliza a primeira temporada da série, os episódios evidenciam Diego atuando como jornalista na cobertura das competições, trazendo entrevistas e bastidores dos campeonatos, além da própria perspectiva do repórter sobre os competidores, a situação do Brasil na disputa pela oportunidade de disputar o karatê nos Jogos de Tóquio e os possíveis adversários que ele encontrará pela frente.

A última temporada de “Diego San”, no entanto, traz algumas diferenças em relação à primeira. Com o final do ciclo olímpico próximo, o jornalista-atleta se vê na reta final da série, com suas últimas oportunidades para conseguir uma vaga nos Jogos Olímpicos de 2020. A estética da série, de maneira geral, se mantém no que diz respeito à visualidade, edição, enunciativos, temática, edição e sonoridade, mas, com o foco na competição, outros jornalistas são convidados a realizar a cobertura das etapas que envolvem Diego Moraes, para que este consiga se concentrar de fato nas disputas. No segundo episódio da quarta temporada, por exemplo, o repórter Renato Cury fica a frente do conteúdo da série por toda a reportagem, narrando os fatos, enquanto Diego posta-se apenas enquanto competidor. No episódio seguinte, é a vez de outro colega jornalista assumir a tarefa, evidenciando em suas falas, inclusive, como é a experiência de participar da série e as principais dificuldades enfrentadas pelo repórter ao assumir a função de Diego na cobertura da modalidade karatê. Ao longo do episódio, no entanto, quando o repórter-atleta não está mais competindo, este retoma seu lugar também como jornalista e volta a assumir a narrativa.

O destaque para essa temporada, contudo, está no atravessamento de factuais externos na série, como a onda de protestos no Chile, ao final de 2019 (demarcada pelo repórter quando este está no país para uma competição) e, principalmente, a pandemia de Covid-19: na sociedade, no esporte e na produção jornalística. Com a interrupção dos campeonatos, a série volta seu foco para os impactos da Covid-19, principalmente a partir desses três aspectos. Em um primeiro momento, evidencia a quebra de

expectativa de Diego como atleta que se vê forçado a interromper a busca pela vaga olímpica logo ao final da jornada; em seguida, a série mostra as mudanças que a pandemia trouxe para a rotina do Diego repórter, que temporariamente deixa de noticiar os esportes e passa a compor as equipes de cobertura da Covid-19; por outro lado, essa temporada foca ainda nos impactos sociais da pandemia, representados em “Diego San” pela dificuldade dos atletas em trabalhar e sustentar suas famílias durante o cenário pandêmico, mostrando como alguns passaram a desempenhar funções (como um atleta que começou a trabalhar como motoboy aos fins de semana, e outro que passou a ajudar a família na cozinha para vender refeições) buscando uma renda-extra durante um período difícil enfrentado pelos brasileiros, trazendo luz, inclusive, à situação de vulnerabilidade que diversos atletas enfrentam no país.

A quarta temporada também foi marcada por Diego Moraes vivenciando os desafios que os próprios atletas - não só do karatê, mas de diversas modalidades - tiveram que enfrentar com a pandemia, como as consequências do distanciamento social, a utilização de máscaras, os protocolos de segurança (inclusive quando as competições foram retomadas gradativamente). Nesse período, imagens do karateca treinando em casa, bem como seus testemunhos sobre a situação, marcaram presença. Além disso, com as equipes reduzidas devido aos protocolos sanitários, mais imagens produzidas pelo próprio atleta, até mesmo com auxílio de *smartphones*, foram incorporadas à série. Ao encontro desse cenário, a realidade do jornalismo no cenário pandêmico também foi evidenciada pela série com entrevistas realizadas de forma remota, por chamadas de vídeo, pelos cenários vazios das passagens realizadas pelo repórter e também na mudança de cenário das fontes, que passaram a ser filmadas em suas próprias casas, a exemplo da mãe do atleta, personagem que acompanhou a saga do filho por todas as temporadas de “Diego San”.

Figura 2: os atravessamentos da pandemia retratados na série “Diego San”, exibida no Esporte Espetacular em 2021



Fonte: captura de tela e montagem de frames realizados pela autora a partir dos episódios da série “Diego San”, disponíveis em: <<https://bityli.com/BI9Iy>> , acesso em fevereiro de 2023.

A partir da análise, é possível compreender, portanto, que a subjetividade é elemento-chave da construção narrativa da série que, a todo momento, equilibra a profissão de jornalista de Diego Moraes à sua atuação também como atleta. Neste sentido, é possível perceber que, para além do factual e de outras características inerentes à cobertura esportiva audiovisual - como o resultado das competições, informações sobre o ciclo olímpico e perfis de outros competidores -, a série explora a experiência vivida pelo repórter enquanto atleta a partir de seus depoimentos, marcados por suas vivências, pelo que este sente, suas percepções e como ele lida com os desafios enfrentados na posição de esportista e competidor. Ainda, para além de fontes especialistas, como médicos, fisioterapeutas, treinadores e outros profissionais da saúde e do esporte, destacam-se também fontes como os familiares e amigos de Diego, evidenciando suas relações e como estas atravessam a história do jornalista-personagem, constituindo também uma narrativa de vida do atleta e evidenciando a “extimidade”, como pontua Sibília (2016), dos aspectos pessoais que também se tornam públicos e noticiados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ascensão das narrativas do “eu” (Sibilia, 2016) e da “guinada subjetiva” (Sarlo, 2007) no contexto comunicacional contemporâneo, como apontado por Reis e Thomé (2022), estão diretamente relacionadas às transformações provenientes da digitalização das mídias e de um novo cenário marcado pelo papel do espectador enquanto produtor de suas próprias narrativas - com destaque para as redes sociais - e “extemidades” (Sibilia, 2016). Em um cenário de crise informacional que atravessa o jornalismo no Brasil e no mundo (Thomé; Reis, 2022) novas estratégias foram sendo desenvolvidas pelo telejornalismo na busca pela certificação (Thomé, Piccinin, Reis, 2020; Piccinin, Thomé, Reis, 2022) da informação frente a um público fragmentado e diverso.

Neste sentido, a subjetividade mostra-se, cada vez mais, como um potencial estratégico capaz de suprir essas novas demandas comunicacionais atuais, reconfigurando, inclusive, como apontado por Musse e Thomé (2016), paradigmas do jornalismo, como a predominância da objetividade na produção e na construção da narrativa informativa. Ao encontro do que Ribeiro e Sacramento (2020) apontam enquanto marcas dessa subjetividade nas narrativas contemporâneas, a partir da série “Diego San”, foi possível perceber a valorização da memória e, principalmente, do depoimento e do testemunho como estratégias para trazer uma nova perspectiva para uma pauta cíclica da cobertura esportiva: a preparação e a trajetória da busca por uma vaga para disputar uma das principais competições esportivas a nível internacional - no caso do objeto observado, os Jogos Olímpicos de Tóquio em 2020.

Ao deslocar a figura do repórter também como personagem protagonista da série, o produto propõe-se a, além de questões técnicas da competição, envolver o espectador no processo a partir do relato do atleta, bem como de seus familiares e de outros profissionais que também fizeram parte desse projeto - como treinadores, fisioterapeutas, nutricionistas, médicos, preparadores físicos e os próprios colegas jornalistas do repórter Diego Moraes -, trazendo uma nova perspectiva para um conteúdo um

tanto quanto “batido” ou esperado na cobertura audiovisual do esporte - aproximando, inclusive o contexto e a figura do repórter do espectador, permitindo uma possível identificação do público para com o profissional, como jornalista e também como atleta.

A configuração escolhida para o produto, perpassando por elementos visuais, de edição, sonoridade e temáticas abordadas, bem como a forma como as identidades e valores construídos pela série - em referência aos parâmetros da metodologia utilizada para a observação do objeto - pode ser considerada um representativo daquilo que é posto pelos autores aqui citados, no que diz respeito à valorização da subjetividade na comunicação e no fazer jornalístico contemporâneo. Ainda que essa característica seja marca da cobertura esportiva ao longo dos anos nos mais diversos meios, a maneira como a subjetividade é trabalhada pela série vai ao encontro ao que apresenta-se, hoje, também no jornalismo geral, evidenciando a tendência desse tipo de estratégia narrativa para o jornalismo esportivo (e também não segmentado), dando origem, ao que Thomé e Reis (2022) atribuem a uma nova configuração possível da figura do repórter de televisão: o de narrador dialógico, que acrescenta ao acontecimento narrado suas próprias experiências e vivências, em busca de uma narrativa que possa, cada vez mais, ser tida enquanto certificada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BECKER, Beatriz. Midia e jornalismo como formas de conhecimento: uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 5, n.2, p. 231–250, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v5i2p231-250.
- BECKER, Beatriz. **Televisão e Telejornalismo:** Transições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- COELHO, Paulo Vinícius. **Jornalismo esportivo.** São Paulo: Editora Contexto, 2011.

- DAYAN, D; KATZ, E. **Media Events: The live broadcasting of history**. Cambridge, MA: Universidade de Havard, 1992.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEJAVITE, Fábila A. **INFOtenimento: informação + entretenimento no jornalismo**. São Paulo: Paulinas/Sepac, 2006.
- GOMES, Itania. O infotainment na televisão. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 18., 2009, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC, 2009. GT de Mídia e Entretenimento. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/9wgnc/pdf/gomes-9788523211998-08.pdf>
- GUERRA, Márcio. **Rádio X TV: O Jogo da Narração. A Imaginação Entra em Campo e Seduz o Torcedor**. Juiz de Fora: Juizforana Gráfica e Editora, 2012.
- HELAL, Ronaldo. Mídia, Construção da Derrota e o Mito do Herói . **Motus Corporis**, Rio de Janeiro, UGF, 1998.
- LÉO, Alberto. **História do Jornalismo Esportivo na TV Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Maquinária, 2017.
- MARTINS, Simone; MONTEIRO, Evelyne. Peculiaridades do Telejornalismo Esportivo: um olhar sobre o bom dia brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 6., 2008, Niterói. **Anais [...]** . Niterói: Alcar, 2008. p. 1-15. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1enfBqXXAmbvAKJYhlmUsiQ_p7lvyiXtD/view. Acesso em: 25 out. 2022.
- MUSSE, Christina; THOMÉ, Claudia. Telejornalismo e redes sociais: as narrativas do “eu” e a customização da notícia no “GloboNews em Pauta”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO.14, 2016. Palhoça. **Anais [...]**. Palhoça: SBPJor, 2016. Disponível em: <https://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2016/paper/viewFile/56/62>. Acesso em 2 dez. 2022
- RANGEL, Patrícia. Jornalistas ou artistas? Uma reflexão crítica sobre o fazer jornalístico esportivo nos meios eletrônicos. In: GURGEL et al (org.), **Comunicação e esporte: reflexões**. São Paulo: Intercom, 2012. p.41-56.

- REIS, Marco Aurelio; THOMÉ, Cláudia Albuquerque. 'VIDEOTERATURA': UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DO CRONISMO NA TELEVISÃO. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, [S.l.], v. 11, n. 3, p. 564-585, jan. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.7867/1981-9943.2017v11n3p577-598>.
- REIS, Marco Aurélio; THOMÉ, Claudia de Albuquerque. O narrador dialógico na reconfiguração do Jornalismo pós-guinada subjetiva. **Rizoma**, v. 11, n. 2, p. 27-47, 2022.
- RIBEIRO, André. **Os donos do espetáculo**: a história da imprensa esportiva do Brasil. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória**: entre testemunhos e confissões. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SIBILIA, Paula. **O Show do Eu: a intimidade como espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOSTER, Demétrio de Azeredo. Dialogia e atorização: características do jornalismo midiaticizado. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO.14, 2016. Brasília. **Anais [...]**. Brasília: SBPJor, 2016. Disponível em: <https://conferencias.unb.br/index.php/ENPJor/XIENPJOR/paper/viewFile/2515/566>. Acesso em 2 dez. 2022
- SOUZA, LI-Chang Shuen Cristina Silva. **Noticiário esportivo no Brasil: uma resenha histórica**. Pernambuco: UFP, 2006.
- THOMÉ, Claudia.; PICCININ, Fabiana.; REIS, Marco Aurélio. Anatomias narrativas do Telejornalismo contemporâneo e seus elementos certificadores. In: EMERIM, Cárlica; PEREIRA, Ariane; COUTINHO, Iluska (orgs). **Telejornalismo 70 anos**: o sentido das e nas telas. Florianópolis: Insular, 2020, p.159-196.

A ONÇA ESTÁ SOLTA:

os traços de subjetividade na
cobertura jornalística sobre o felino
que percorreu as ruas de juiz de fora

| Luciana Soares de Moraes |

1 - INTRODUÇÃO

Antes mesmo da pandemia da Covid-19, Arlindo Machado (2011) evidenciava que a televisão passaria por diversas transformações. Talvez uma das mais significativas da última década e meia, a chegada do sinal digital, possibilitou o telejornalismo dar os primeiros passos no desenvolvimento de novos formatos e produção de novos conteúdos. O pesquisador ainda previa que as plataformas de *streaming* desafiariam a TV e a busca de alternativas para o meio se manter seria o caminho. E foi exatamente o que vimos na pandemia da Covid-19: a reinvenção das práticas telejornalísticas. Nos primeiros meses que o número de casos de coronavírus elevavam a curva de pessoas positivadas para a doença e o *lockdown* que mudou a rotina de todo o mundo, o telejornal reforçou seu papel de lugar de referência (VIZEU; CORREIA, 2007) nos lares de milhares de brasileiros e a função de laço social (WOLTON, 2006), além de ser importante na construção da identidade e pertencimento (COUTINHO, MARTINS, 2008) a partir das notícias e seus contextos.

Pesquisa do Kantar IBOPE, de abril de 2019 a abril de 2020, indica que 82% dos telespectadores afirmaram acompanhar o noticiário na TV e 43% defenderam o telejornalismo como forma rápida e confiável de se informar. Dentre as diversas mudanças em sete décadas de telejornalismo, uma das mais evidentes no modo de produção do noticiário, principalmente nesses mais de dois anos de pandemia, é o uso de smartphones e mídias

sociais. O uso das tecnologias por parte dos profissionais já fazia parte da rotina (porém, com menos assiduidade) e as narrativas passavam a ser construídas em várias telas, desempenhando “múltiplas funções no texto das edições dos telejornais” (DUARTE, 2020, p. 138). Nesse sentido, o telejornal imersivo (SILVA, 2017) traz outras conotações para os telespectadores/usuários. Assim que o telejornal termina, há uma continuidade na *web*, tanto por parte da empresa quanto dos profissionais que usam suas redes para registrar os acontecimentos.

Além disso, o telejornalismo entra na pandemia em um contexto em que as narrativas autorais já ganhavam espaço no noticiário e nas redes sociais dos jornalistas, visto que “na era da convergência, o telejornalismo desliza em diferentes plataformas, entre a primeira e a chamada segunda tela, com estratégias para garantir uma audiência que curte, compartilha, comenta e, por vezes, produz algum tipo de conteúdo” (MUSSE; THOMÉ, 2016, p.05). Segundo Ribeiro e Sacramento (2020) essa manifestação do eu está relacionada com algum tipo de superação e “é através desse processo que o eu emerge como um agente ativo, responsável pelo processo de superação por tratar/curar o próprio trauma (RIBEIRO, SACRAMENTO, 2020, p. 69).

As transformações no campo comunicacional trazem novos desafios e, ao ser reproduzido em outra plataforma, demanda que o processo de produção seja elaborado para que atenda a outras telas. Observa-se que a linguagem há um tempo é menos formal, mais próxima da fala cotidiana (REIS; THOMÉ, 2022; BECKER; THOMÉ, 2022; THOMÉ; REIS, 2022). Anterior a Covid-19, o telejornalismo já conferia a sua narrativa, a presença da subjetividade, que por muitos anos, denotou uma pretensa objetividade (TUCHMAN, 1999) ao que se narrava, porém, observamos traços de humanização que se acentuaram no período pandêmico. A partir dessa guinada subjetiva, que permite se fazer um telejornalismo mais próximo da realidade, exigindo menos objetividade e neutralidade, o presente artigo investigou como as notícias anteriores à pandemia emoção e o testemunho, estavam sendo trabalhadas no noticiário, a partir do caso da onça que percorreu as ruas de Juiz de Fora.

2 - JORNALISMO CONTEMPORÂNEO

Nos 70 anos da televisão e telejornalismo no Brasil, novos processos foram incorporados às práticas, e muitas foram as adaptações durante a cobertura da pandemia da Covid-19. Coutinho e Pereira (2020) apontam que “na cobertura de uma pandemia a dor da gente, os saberes do telejornalismo são colocados em evidência, assim como seus valores centrais” (COUTINHO, PEREIRA, 2020, p.252). Nesse contexto, foi possível perceber uma sensibilidade de repórteres ou apresentadores, assim como das fontes, de forma mais acentuada, deixando a emoção mais visível. Embora, esses traços já vinham sendo evidenciados.

Com o surgimento de novas mídias e o avanço da tecnologia, cabe ao telejornalismo buscar novas formas de manter seu público fiel. De acordo com Finger e Scirea “a informação tem o seu altar: o telejornal, produto jornalístico que se vê cada vez mais permeado pela lógica da instantaneidade, sobretudo em coberturas de grandes eventos midiáticos que ocorrem de maneira inesperada” (FINGER; SCIREA, 2017, p. 138). Dessa maneira, temos uma nova proposta de produção e consumo de notícias: jornalistas cada vez mais presentes na construção dos acontecimentos e um telespectador mais participativo e fiel, contribuindo na elaboração dos conteúdos. Segundo Reis e Thomé (2022), ao citarem Agamben (2009), pontuam que “o Jornalismo do presente momento não estaria evidente, mas, sim imerso em uma névoa rodeada de luzes que nada esclarecem e que, por sua vez, embaçam a visão clara do feixe de luz que timidamente emana desta escuridão” (REIS; THOMÉ, 2022, p.05).

Portanto, a contemporaneidade não teria dialogia com o tempo cronológico e sim, com a percepção sobre um determinado tempo, e no caso do jornalismo, estaria em constantes reconfigurações, que abre espaço para produção de diversos produtos midiáticos; o jornalista cada vez mais dialogando com o público, na tela da TV e das redes sociais, restituindo a credibilidade do telejornal a partir da cobertura da Covid-19, a qual estava enfraquecida. A partir disso, surgem novas formas de se comunicar, de forma mais humanizada.

3 - A ONÇA DO JARDIM BOTÂNICO DA UFJF

No dia 25 de abril de 2019, o Jardim Botânico da Universidade Federal de Juiz de Fora recebeu a presença de uma onça-pintada. O vigilante de plantão fez o registro do animal que circulava livremente à noite pelas instalações da instituição. Por conta da presença do animal, foi necessário interditar todas as instalações do local, que havia sido inaugurado a poucos dias. Além disso, especialistas da UFJF e Centro Nacional de Pesquisa e Conservação de Mamíferos Carnívoros (Cenap/ICMBio) se reuniram para capturar a onça.

Depois de ser flagrada pelo vigilante, ela foi flagrada fora da área da Mata do Krambeck; no estacionamento de um hotel na madrugada de 26 de abril; no estacionamento da Igreja Batista Estrela Resplandecente da Manhã (Ibrem) no dia 1º de maio; na ponte da Mata do Krambeck, na noite do dia 5 de maio; novamente no estacionamento pelo vigia da Ibrem, quando foi filmada pelo vigia por volta das 20h do dia 6 de maio; às margens do Rio Paraibuna e em ruas do Bairro Industrial no dia 7 de maio; dois ataques ao galinheiro em uma casa no Bairro Parque das Torres no dia 8 de maio e também na madrugada do dia 9 de maio. Depois de 17 dias e ter sido em várias filmagens de câmeras de segurança de estabelecimentos da cidade, a onça foi presa no dia 13 de maio. Na ocasião, foram instaladas quatro armadilhas de caixa em pontos internos e externos do Jardim Botânico.

4 - ANÁLISE TELEVISUAL DO CASO DA ONÇA EM JUIZ DE FORA

O presente artigo utilizou da proposta metodológica quanti-qualitativa de Becker (2016), que se estrutura a partir de três etapas. A primeira consiste na contextualização/descrição do produto audiovisual. No item anterior descrevemos o caso da onça que ficou desaparecida 17 dias em Juiz de Fora. Na segunda parte, trabalhamos com a Análise Televisual (AT), composta por uma parte quantitativa e outra qualitativa. Por fim, como última etapa para análise, decorre a interpretação dos resultados alcançados. O corpus de análise para essa pesquisa compreende três edições do Jornal Hoje, da

Rede Globo, disponibilizado na íntegra na plataforma Globoplay, nos dias 27/04/2019, 02/05/2019 e 13/05/2019, os quais serão detalhados abaixo.

4.1- ANÁLISE QUANTITATIVA

A etapa quantitativa consiste na observação do material a ser analisado a partir de seis categorias propostas: 1) Estrutura: como o produto é organizado e exibido; 2) Temáticas: sobre o que são os conteúdos, quais são as editorias; 3) Enunciadores: quem são os atores sociais da narrativa; 4) Visualidade: quais e como são os cenários e os recursos gráficos utilizados; 5) Sons: qual é a banda sonora que compõe a narrativa; 6) Edição: como o produto é montado.

4.1.1 - Estrutura do Texto/Narrativa

O Jornal Hoje é o telejornal da Rede Globo que há mais de 50 anos traz informações na hora do almoço, com uma linguagem leve e informal. Nasceu como uma revista eletrônica e aos poucos o noticiário *hard news* foi ganhando espaço na tela da TV com uma hora e vinte minutos de produção de notícias. A história da onça ganhou repercussão no telejornal em um sábado, no dia 27 de abril, no formato de uma nota coberta, narrada pelo apresentador Roberto Kovalick. Neste dia, foram 37 minutos de duração, dividido em três blocos. A notícia abriu o terceiro bloco do programa noticiando que o Jardim Botânico da Universidade Federal de Juiz de Fora, que havia sido inaugurado recentemente, foi interditado por conta de uma visita inesperada. No dia 02 de maio, o Jornal Hoje teve 40 minutos e 30 segundos de produção, dividido em 3 blocos e também na abertura do segundo bloco foi exibida uma reportagem sobre a onça desaparecida. Na abertura do VT, a apresentadora Sandra Annenberg diz que uma onça pintada está tirando dos moradores. Além disso, resgata que no sábado, o JH mostrou que o animal havia sido visto no Jardim Botânico e que ela estava chegando mais perto, isto é, que estava saindo de dentro da mata. A apresentadora ao final da reportagem, em resposta às sonoras de moradores que caminhavam às margens do Rio Paraibuna - local onde a onça foi vista

-, traz uma informação, segundo especialistas, que nunca se deve correr e nem chegar perto da onça. A orientação é dada em tom descontraído. A última reportagem, que mostrou a captura da onça, foi exibida no dia 13 de maio, em uma edição de 38 minutos e 41 segundos, que teve três blocos. A matéria foi veiculada no terceiro bloco, narrada pelo apresentador Dony de Nuccio, que após 17 dias ela foi presa. Neste VT, foi entrevistado o vigilante que gravou o vídeo da onça e não acreditou no que estava vendo. O medo e pavor foram descritos pelo guarda.

4.1.2 - Temática

No telejornal da edição do sábado (27/04), no qual foi exibida uma nota coberta sobre a interdição do Jardim Botânico, os destaques nacionais foram os mutirões que ajudam contribuintes na declaração do imposto de renda; companhia aérea Avianca que estava operando com frota reduzida, prejudicando passageiros; Jair Bolsonaro defende veto a propaganda do Banco do Brasil, os altos casos de dengue em Belo Horizonte e a migração de papagaios muda o cenário da Serra Catarinense durante o outono. Em relação aos destaques internacionais, o JH exibiu as belezas do Museu Nacional do Catar e que quinze pessoas morreram em conflito entre forças de segurança e terroristas no Sri Lanka. Já a edição de quinta-feira (02/05), na qual um VT contando que a onça estava andando pela cidade, os destaques internacionais foram a crise na Venezuela e os 500 anos da morte de Leonardo da Vinci. Os acontecimentos nacionais foram as quadrilhas que aproveitam os congestionamentos para praticar assaltos no Rio; uma operação em busca de pistas dos acusados pela tragédia da Muzema; Governo monta gabinete com técnicos para tirar dúvidas sobre reforma da Previdência e Ministério da Educação avalia alunos do ensino fundamental por amostragem. E na edição de segunda-feira, (13/05), quando a onça foi capturada, os assuntos nacionais foram: assassinatos no país caíram 24% no primeiro trimestre de 2019; polícia tenta identificar o homem que matou um morador de rua em Santo André; Bovespa operava em queda e dólar sobe; torcedores estrangeiros fichados estavam proibidos de entrar no país durante a Copa América; Ministério de Relações Exteriores divulga detalhes da viagem de Bolsonaro

aos EUA; a posição de Moro de não ter colocado condições ao aceitar convite para assumir Ministério e amigos e familiares se despedem do humorista Lúcio Mauro no Rio de Janeiro. Na chamada internacional foi que a China anunciou aumento de tarifas sobre produtos americanos

4.1.3 - Enunciadores

As três edições juntas tiveram a narração dos apresentadores Roberto Kovalick, Sandra Annenberg e Dony de Nuccio. Somando as chamadas de aberturas e notas pés, totalizando 79 segundos. As sonoras com moradores da cidade falando sobre a curiosidade da onça andando pela cidade e se estavam com medo ou não e a posição dos representantes da universidade e biólogos corresponderam a 102 segundos de participação. Os 200 segundos restantes se destinam aos *offs* dos repórteres Augusto Medeiros e Cláudia Oliveira.

4.1.4 - Visualidade

A cobertura do caso da onça se dá em vários ambientes como, no estúdio, onde os âncoras narram sobre a interdição do Jardim Botânico e o desenrolar da procura pelo animal que apareceu por cerca de 10 locais distintos da cidade. O Jornal Hoje mostrou em reportagens alguns desses lugares que a onça esteve, neste caso o hotel, em frente às margens do Rio Paraibuna, próximo a rodoviária. Outros telejornais da Rede Globo exibiram outros pontos que a onça passou. Nas reportagens são exibidas as imagens feitas pelo vigilante da instituição dentro do Jardim Botânico e também o local que colocaram uma caixa para capturá-la. Além disso, há muitas imagens de circuito interno de vigilância dos ambientes em que a onça esteve. Ainda em relação às imagens, após a onça ser presa, os biólogos deram detalhes do felino, um macho de quatro anos, pesando quase 52 quilos, e com 1,81 metros. Esses dados foram apresentados em arte na tela. E também foi mostrada a onça sendo solta e levada para outro habitat.

4.1.5 - Som

As reportagens são narradas pelos apresentadores e repórteres, além da participação de especialistas e moradores de Juiz de Fora. No caso do vigilante do Jardim Botânico, que faz imagem da onça, no vídeo gravado, ele diz surrando “*a onça cara*”, como se não estivesse acreditando na existência do animal. Segundo os especialistas, há muitos anos que um felino desses não aparecia na região.

4.1.6 - Edição

Os três materiais exibidos pelo telejornal foram editados pelos profissionais da TV Integração de Juiz de Fora, pelo Núcleo Rede, que atende as demandas da rede nacional. O primeiro material foi uma nota coberta no dia que o Jardim Botânico foi interditado. Neste caso, foram usadas apenas imagens que o próprio vigilante fez da onça e imagens de arquivo do local, já que ele se encontrava fechado. Já o segundo material, foi construído a partir de imagens de câmera do circuito interno do hotel, que foram cedidas pelo proprietário do estabelecimento. A partir desta imagem, que foi oferecido o material para a rede nacional e a partir de então, despertou-se a curiosidade de comerciantes e residências ao redor verificarem as câmeras de segurança para ver se o animal estava rondando a região. Além disso, a imagem do após a captura do felino foi cedida pelos biólogos, que já estavam em contato com a equipe para avisar quando a onça fosse capturada.

4.2 - ANÁLISE QUALITATIVA

Após a realização desta categorização quantitativa, o próximo passo da metodologia consiste na análise qualitativa articulada a partir de três princípios de enunciação que formam categorias com o objetivo de investigar a linguagem utilizada no telejornal: 1) Fragmentação: como são articulados os discursos e narrativas dentro do telejornal; 2) Dramatização: como se estabelecem diálogos entre a cobertura jornalística e a dramaturgia; 3) Definição de Identidades e Valores: como são qualificados e julgados os conflitos apresentados pela narrativa do telejornal.

4.2.1 - Fragmentação

O caso da onça que andou por 17 dias em Juiz de Fora despertou a curiosidade de vários telejornais. O Jornal Hoje entrou na história a partir da interdição do Jardim Botânico e posteriormente, quando surgiu a primeira imagem da onça rondando um estabelecimento comercial da cidade. A partir disso, temos a história dividida no fechamento do ambiente onde ela foi vista, a primeira vez que ela foi vista fora do Jardim Botânico e o final do caso, com sua captura.

4.2.2 - Dramatização

Os materiais veiculados mostraram um misto de descontração por parte dos apresentadores e conhecimento ao orientarem os moradores o que deveria caso a onça fosse vista. Além disso, os âncoras demonstraram felicidade com o desfecho da história. Sandra Annenberg, comenta na bancada com Donny de Nuccio, “incrível essa história, que bom que terminou tudo bem”, ou seja, mostrando que o caso estava sendo acompanhado, apesar da distância de dias de veiculação das notícias. Ainda, as sonoras dos moradores que viram e do próprio vigilante denotam em suas fisionomias a apreensão que passaram, dando uma entonação de nervosismo ao avistar o animal.

4.2.3 - Definição de Identidades e Valores

O caso da onça que percorreu Juiz de Fora mostrou que o desenrolar do acontecimento e como ele se deu, envolto de testemunho por parte dos envolvidos, isto é, das pessoas que viram a onça, além da identificação dos próprios apresentadores ao noticiar a situação, a ansiedade por ela andar pela cidade e a emoção quando o animal foi capturado. É como se fosse uma dramaturgia, em três capítulos, onde havia interesse por parte do telejornal dar o parecer final do caso. No caso em questão, observamos uma emoção maior por parte dos apresentadores do telejornal nacional e dos outros personagens, ao tecer comentários sobre as reportagens, perante aos *offs* dos repórteres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo analisou a cobertura de um acontecimento que marcou a cidade de Juiz de Fora antes do período da pandemia da Covid-19. Nesse período os jornalistas estiveram mais participativos, atuantes e muitas vezes dando testemunho do próprio acontecimento, com evidência de emoção e humanização em sua fala. A pretensa objetividade que configurou o jornalismo ao longo dos anos, não se faz tão mais assídua no texto jornalístico. Hoje, o repórter se coloca mais presente, certificando o que se diz, além de configurar credibilidade.

Na cobertura da onça que percorreu Juiz de Fora por 17 dias ficou nítido que os apresentadores do telejornalismo nacional, no caso do Jornal Hoje, estavam com a emoção mais aflorada, ao tecer comentários de alerta para a população, caso alguém se deparasse com a onça e de alegria por ela ter sido capturada e estar segura. Além disso, o modo de se colocarem na narrativa demonstrou que se tinha conhecimento sobre o assunto e o que deveria ser feito, conduzindo o telespectador a acompanhar o que aconteceria, como em uma novela. Os repórteres que conduziram a reportagem, trouxeram sob a visão de moradores e biólogos como era ter visto o animal, o que eles sentiram no momento, mas não ficou evidenciado por parte deles, algum tipo de emoção. Talvez, essa humanização mais latente por parte dos apresentadores do JH, foi justamente por eles serem os protagonistas do telejornal e no caso dos repórteres do telejornalismo local, ainda optarem por uma neutralidade, deixando com que quem viu a onça, contasse a emoção que sentiu.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Beatriz. **Televisão e Telejornalismo**: Transições. 1ª edição. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- _____. Telejornalismo e Imaginário - A Construção Audiovisual da Realidade no Brasil e no Mundo nos 70 anos da TV Brasileira. In: **Telejornalismo 70 anos**: o sentido das e nas telas. EMERIM, Cárlica Emerim; PEREIRA, Ariane Pereira; COUTINHO, Iluska (orgs.). - 1ª Edição. Florianópolis, SC: Editora Insular, 2020.

- _____. Mídia, Telejornalismo e Educação. In **Matrizes** - V.10 - Nº 1 jan./abr. 2016 São Paulo. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/119541/116878> >
- EMERIM, Carlida. O conceito de telejornalismo contemporâneo à luz da tradição e da inovação. In: **Telejornalismo 70 anos: o sentido das e nas telas**. Organizadoras: EMERIM, Carlida Emerim; PEREIRA, Ariane Pereira; COUTINHO, Iluska - 1ª Edição. Florianópolis, SC: Editora Insular, 2020.
- FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. **Televisão: entre a academia e o mercado**. DUARTE, Elizabeth; CASTRO, Maria Lília Castro (orgs.), Porto Alegre, Sulina, 2006.
- FINGER, Cristiane; SCIREA, Bruna. Notícias em Tempo real: as implicações da instantaneidade na credibilidade do telejornalismo. In MUSSE, Christina Musse; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (org.s). **Comunicação, Mídias e Temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada à Sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo. Da Anatomia do Telejornal Midiatizado: Metamorfoses e Narrativas Múltiplas. **Brazilian Journalism Research** - vol. 8, no2, pp. 118- 134, 2012. Disponível em <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/427>. Acesso em 06/02/2023.
- REIS, Marco Aurélio; THOMÉ, Claudia de Albuquerque. Um olhar sobre o papel do Whatsapp nas redações dos principais jornais do Rio. **Comunicação e Informação**, v. 20, p. 95, 2017. Disponível em <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/80015>. Acessada em 06/02/2023.
- _____. O narrador dialógico na reconfiguração do Jornalismo pós-guina subjetiua. **RIZOMA**, v. 11, p. 27-48, 2022. Disponível em file:///home/chronos/u-536ac2c8fdded8626dee231fe55ede77ec1501c00/MyFiles/Downloads/17923-Texto%20do%20Artigo-80927-1-10-20221209.pdf. Acessada em 06/02/2023.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória: entre testemunhos e confissões**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

SILVA, Edna de Mello. Fases do Telejornalismo: uma proposta epistemológica. In EMERIM, Cárlica; COUTINHO, Iluska; FINGER, Cristiane (Orgs.). **Epistemologias do Telejornalismo**. Coleção Jornalismo Audiovisual, v.7. Florianópolis: Insular. 2018.

SILVA, Edna de Mello. Bases Epistemológicas do Telejornalismo: entre a teoria e a prática. In SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. 15o Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo ECA/ USP – São Paulo – Novembro de 2017. **Anais 15o Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**. Disponível em <https://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2017/paper/viewFile/721/302>. Acessada em 10/12/2022.

THOMÉ, Cláudia; SILVA, Edna de Mello; REIS, Marco Aurélio; GOULART DE ANDRADE, Ana Paula. As fases da cobertura da pandemia no telejornalismo local do Rio de Janeiro. In Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1o a 10/12/2020. **Anais 43o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0560-1.pdf>. Acessada em 06/02/2023.

THOMÉ, Cláudia; MORAIS, Luciana Soares; OLIVEIRA, Ana Carolina Campos. Retrospectiva de Cinco Décadas em Série de Reportagens. A Construção da Memória na Celebração do Jornal Hoje. XIII Encontro Nacional de História da Mídia. 2021. **Anais XIII Encontro Nacional de História da Mídia**. Disponível em https://x80071.a2cdn1.secureserver.net/wp-content/uploads/2021/09/30_gt_historiadasmidiasaudiovisuais.pdf. Acessada em 12/10/2022.

THOMÉ, Cláudia; PICCININ, Fabiana; REIS, Marco Aurélio. Anatomias narrativas do Telejornalismo contemporâneo e seus elementos certificadores. In Emerim, Cárlica; Pereira, Ariane; Coutinho, Iluska. (Org.). **Telejornalismo 70 anos: o sentido das e nas telas**. 1a ed. Florianópolis: Insular, 2020, v. 9, p. 159-196.

THOMÉ, Cláudia; REIS, Marco Aurélio. Novas funções e competências no telejornalismo regional. In COUTINHO, Iluska; EMERIM, Cárlica

(Orgs.). **Telejornalismo local: Teorias e Conceitos**. V.8. Florianópolis: Insular 2019.

_____. Emoção editorializada como estratégia narrativa no telejornalismo. In XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação. 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais do 45o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2022. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0810202221021062f4470215f>

DA VIOLÊNCIA AO ESQUECIMENTO:

o podcast “leila” como resgate narrativo
de um crime real silenciado⁸

| Gabrielle Sevidanes & Wedencley Alves |

INTRODUÇÃO

“Esquecida pela mídia”: foi assim que o jornal Correio do Povo anunciou a morte da atriz, apresentadora e escritora Leila Cravo, falecida aos 66 anos, que atuou em novelas da TV Globo e apresentou o programa Fantástico na década de 1970. A notícia só apareceu nos jornais dois meses após o fato. O “esquecimento” da mídia advém de um episódio que ocorreu em 1975, quando Leila tinha apenas 21 anos e era, naquele momento, uma estrela em ascensão. É desse acontecimento que trata o podcast “Leila”, escrito por Daniel Pech, produzido pela plataforma digital Globoplay e lançado em 2022.

O podcast é um formato de mídia que surgiu no início dos anos 2000 e tem tido crescente popularidade, caracterizado por ser um arquivo de áudio que pode ou não ser acompanhado por vídeo e que é veiculado em plataformas online, permitindo que as pessoas escolham quando e onde irão consumir aquele conteúdo (Jham *et al.*, 2008; Lenharo; Cristóvão, 2016). De maneira geral, os podcasts podem servir a diferentes propósitos, possuindo, por exemplo, modelo jornalístico, educacional ou de entretenimento. O que define esse tipo de mídia é, sobretudo, seu formato, com predominância sonora, e o tipo de transmissão, feita via internet.

⁸ Trabalho resultante da dissertação de mestrado em Comunicação da autora, concluída em 2024 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

De acordo com Spinelli e Dann (2019), os podcasts mais populares mundialmente atingem a marca de milhões de transmissões mensais com facilidade. Esses autores defendem que esse formato de mídia, apesar de também ser predominantemente sonoro, se distingue do rádio por possuir modos únicos não somente de disseminação, mas também de produção, engajamento e consumo, destacando-se como um formato que ainda tem muito a crescer. Portanto, no âmbito acadêmico, as pesquisas com foco em podcasts devem levar em consideração o universo diferenciado desses dispositivos e as novas dinâmicas que eles têm produzido.

Sobre o radiojornalismo narrativo em *podcasting*, a pesquisa de Silva (2022) aponta que este possui algumas características básicas, incluindo: uma narrativa que tem potencial de imersão do ouvinte, a necessidade da presença de um narrador, o uso de ganchos semelhantes aos usados na dramaturgia, entre outros. Nesse sentido, tais características podem ser observadas também no podcast “Leila”, tendo em vista seu formato jornalístico documental.

Considerando a relevância desse formato midiático e a importância do conteúdo abordado pelo programa em questão, este ensaio trata de um estudo teórico sobre o podcast “Leila”, com o objetivo de levantar discussões a partir de uma bibliografia baseada em referências do campo teórico da Análise do Discurso, em diálogo com autores da Comunicação. Para isso, a seção seguinte apresenta um breve resumo do podcast estudado, com foco nos acontecimentos mais relevantes, a fim de contextualizar a discussão desenvolvida nas seções posteriores.

O PODCAST “LEILA”: NARRATIVAS SOBRE A VIDA DA ATRIZ LEILA CRAVO

O podcast “Leila” tem formato de documentário, com narração feita pela atriz Leandra Leal, contendo trechos de entrevistas com jornalistas, familiares, especialistas e gravações com falas da própria Leila. Possui oito episódios com cerca de 30 minutos de duração cada. A narração começa a partir de um evento que ocorreu em uma madrugada de 1975, quando Leila foi encontrada inconsciente por um taxista em uma rua do Rio de

Janeiro, com feridas pelo corpo. O desenrolar da história narrada no podcast mostra que a hipótese inicial do que ocorreu naquela madrugada, e que foi amplamente divulgada pela mídia dominante na época, era de que Leila havia se jogado da varanda de um motel de luxo. Com graves fraturas na cabeça, a atriz ficou em coma por dias e, quando acordou, não se lembrava com precisão dos eventos que ocorreram naquela noite. Uma coisa, porém, ela afirmava com veemência: ela não tentou suicídio.

Posteriormente, as investigações comprovaram que, de fato, não houve tentativa de suicídio. Após recobrar a memória, Leila afirmou diversas vezes que foi vítima de violência sexual e tentativa de homicídio. Ela relatou que, naquela noite, foi até o motel na companhia de um homem com quem possuía um relacionamento. Ela não pulou, nem foi lançada da varanda. De acordo com a atriz, ela foi vítima de violência por parte de homens que de alguma forma tiveram acesso ao seu quarto no motel e, após as agressões, colocaram seu corpo nu para ser encontrado na rua, acreditando que ela estava morta. A polícia não encontrou comprovações para essas afirmações, apenas identificou que as lesões que ela sofreu realmente não correspondiam a queda, e encerrou o caso sem que ninguém fosse punido.

Após os eventos daquela madrugada, a carreira de Leila nunca mais foi a mesma. As publicações em jornais e revistas, com informações inverídicas sobre o ocorrido, influenciaram negativamente para que ela voltasse a trabalhar como atriz. Segundo Leila, os publicitários que patrocinavam os programas de televisão não permitiam que seus produtos fossem associados à imagem dela. Em sua vida pessoal, os impactos do trauma se manifestaram através do abuso de drogas, afastamento da família e comportamentos autodestrutivos.

Apenas recentemente, mais de 40 anos após o evento, ela revelou, em entrevista exclusiva para o programa Domingo Show, da Rede Record, que um dos homens que a violentou era um militar que fazia parte do alto-escalão da ditadura civil-militar em vigor na época do crime. De acordo com Aires e Santos (2017), o sistema midiático e o sistema político estão fortemente associados no Brasil. Durante a ditadura, mais de 80% das principais estações de rádio e de televisão do país eram controladas por pessoas e grupos

favoráveis à ditadura (Santos, 2006). Isso explica, em partes, a quase completa ausência de notícias sobre o andamento das investigações nos jornais de grande circulação do país.

Outro aspecto que explica o silenciamento da mídia a respeito do caso de Leila Cravo seria a estrutura social, que na época do ocorrido era marcada ainda mais fortemente pela negligência em casos de violência contra mulheres e pelo julgamento e crítica a respeito dos comportamentos das mulheres. As escolhas de cunho pessoal de Leila acerca de sua vida amorosa e sexual tiveram peso não só na forma como a mídia e o público receberam a história, mas possivelmente também influenciaram a opinião dos policiais que investigaram o crime cometido contra ela.

É importante destacar que o podcast revisitou os acontecimentos com novos olhares, a partir de uma perspectiva que só pode ser assimilada em razão de mudanças no cenário discursivo atual, promovidas pelo engajamento midiático de movimentos feministas no Brasil. Leila foi vítima não apenas da tragédia que ocorreu com ela naquela noite, mas também do descaso e silenciamento que sucederam o evento. Enquanto a notícia de que a atriz teria se lançado da varanda no motel borbulhou nos jornais de maneira escandalosa, pouco foi publicado a respeito do testemunho de Leila ou mesmo acerca das investigações policiais a respeito do caso. Portanto, o podcast é uma forma de revisitar o caso a partir de um ponto de vista diferente, mostrando partes da história que passaram por processos de apagamento e ou silenciamento.

Destaca-se, ainda, a necessidade de dar voz a vítimas de violência, como é o caso de Leila Cravo, a fim de compreender integralmente sua experiência acerca do evento que mudou o destino de sua carreira e vida pessoal. O podcast estudado busca cumprir esse papel, trazendo os relatos da atriz, que pouco figuraram em jornais ou revistas. No entanto, o testemunho restringe-se aos limites da linguagem e da memória que, atrelados a questões sociais específicas, levantam apontamentos próprios do caso em questão.

FORMULAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS NO PODCAST “LEILA”

Em qualquer tentativa de abordar o passado, é preciso salientar que

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (Sarlo, 2007, p. 9).

As diferentes perspectivas acerca de um acontecimento frequentemente entram em um embate simbólico, o que mostra que o passado possui várias versões e que elas se fazem no presente. A autora supracitada (Sarlo, 2007) ainda acrescenta que houve uma mudança de abordagem na disciplina da história durante o século passado, de forma que a história oral passou a ser reconhecida como legítima para a academia e, assim, histórias de um passado mais recente começam a se apoiar quase unicamente na memória pública, que se estende à comunicação e à política.

De acordo com Frosh e Pinchevski (2009), todo ato de testemunho implica em algum tipo de mediação, fundamentalmente, ao trazer para o nível da linguagem uma experiência, com a intenção de que aqueles que não testemunharam um acontecimento tomem conhecimento dele. O testemunho, então, associa-se ao passado, à memória e à subjetividade. Esse último aspecto, como aponta Bruno (2013), constitui “uma estreita atenção para o olhar do outro” (p. 56). Nesse sentido, para que haja um testemunho falado, por exemplo, é preciso que alguém escute.

O podcast “Leila” não possui narração ou participação de Leila Cravo, que faleceu alguns anos antes da produção. Porém, os acontecimentos narrados foram baseados nos testemunhos feitos pela mesma ao longo de sua vida, bem como em documentos disponibilizados por jornais, revistas, programas de televisão etc. Além disso, o podcast também contou com a participação de seus

familiares. A neta da atriz, Ana Júlia, participou também fazendo as narrações das falas da avó no podcast. Entre elas, pode-se destacar a seguinte, retirada de uma entrevista dada por Leila ao Jornal Última Hora em janeiro de 1976:

[...] Não houve amor. E, sim, muita violência. Mas seria bom se as pessoas gostassem do amor mesmo, como eu entendo – o amor integral, sem cobrança, sem troca. Um amor que ficasse longe da violência que eu me envolvi, talvez por sexo, sem saber. Mas até aqui ninguém quis saber disso. Afinal, é muito mais cômodo me acusar de suicídio. Talvez tudo acabe assim: Leila Cravo, 22 anos, bonita na opinião geral, tentou suicídio. Mas eu, somente eu, sei que não é verdade (Leila, 2022, episódio 04).

Dois pontos importantes podem ser levantados a partir da citação acima. O primeiro diz respeito à relevância do testemunho que, segundo Leila, traz consigo o peso da verdade. A verdade sobre o que aconteceu nunca é de fato acessada, sendo possível apenas um vislumbre limitado à memória da testemunha. Ela parece evidenciar, inclusive, certo descontentamento por ser a única capaz de acessar aquela lembrança: “somente eu sei a verdade”. Na ânsia por compartilhar sobre a violência que sofreu, esbarra nas limitações da linguagem pela qual o testemunho se faz possível. O segundo ponto relaciona-se justamente com a necessidade de existir o outro: alguém que, ausente do acontecimento, de alguma forma tem acesso ao testemunho. Por isso, ela demonstra ser dolorosa a forma como a mídia, que outrora a havia acolhido, não lhe dá liberdade ou espaço para ser ouvida.

A respeito do segundo ponto levantado, uma observação importante é feita por Mariani (2016), que afirma que “dar um testemunho aponta para um falar urgente para um não esquecer e para um não deixar os outros esquecerem”. Esse é o propósito firmado por Primo Levi, sobrevivente do Holocausto, que se dedicou a narrar o que viveu na tentativa de dar conta do real de sua experiência. De forma semelhante à Leila, ele esbarra em uma ambiguidade substancial presente em todo testemunho: de um lado, a necessidade de narrar o que ocorreu e, do outro, a sensação de que a linguagem é insuficiente para isso (Mariani, 2016).

Com relação a fala de Leila, é possível perceber que ela enxerga um conflito entre aquilo que ela chama de verdade e aquilo que é colocado, sobretudo pela mídia hegemônica, sobre ela. Quando não há quem ouça um testemunho que precisa ser dito ou, como no caso específico tratado aqui, quando há um silenciamento deliberado, o sofrimento gerado pela experiência vivida se torna ainda mais pungente. O tópico a seguir aborda esse aspecto do caso.

VIOLÊNCIA E SILENCIAMENTO NO CASO LEILA CRAVO

De acordo com Pêcheux (1999), a memória discursiva é um suporte semântico para o discurso e funciona a partir da repetição. O esquecimento é como uma fissura na memória, que faz com que ela se desfaça ou se renove (Funó, 2012), sendo, portanto, parte estruturante da constituição de sujeitos e de sentidos (Orlandi, 2007). O podcast “Leila” narra acontecimentos a partir de uma perspectiva que só pode ser assimilada em razão das mudanças sociais promovidas pelos movimentos feministas no Brasil. As conquistas relativamente recentes que as mulheres adquiriram trazem novas configurações aos modos de se relacionar e caminham para a formulação de papéis mais igualitários entre homens e mulheres. Em conjunto com tais modificações no campo social, o jornalismo do século XXI passa por outras mudanças significativas e entre elas destaca-se a valorização do testemunho, conforme apontam Gerk e Barbosa (2018).

Ao investigar a memória de um evento em particular, narrado pelo podcast, é possível identificar as tensões entre o testemunho de Leila Cravo e as abordagens jornalísticas do mesmo evento. Conforme explica Sibília (2016), a experiência subjetiva está permeada de elementos culturais, frutos de forças históricas. A autora ainda destaca que, na sociedade do espetáculo, o sujeito invisibilizado – no caso de Leila Cravo, “esquecida pela mídia” – é condenado a uma espécie de “inexistência”. O exemplo de Leila demonstra a extensão e o poder desse apagamento, por ter tido sua carreira forçosamente interrompida.

Segundo Bourdieu (1989), a ordem social é reproduzida por meio de um poder simbólico, que atua na construção da realidade e estabelece um sentido

para o mundo social. Um dos instrumentos de dominação frequentemente utilizados para legitimar esse poder simbólico é justamente a mídia hegemônica, ou seja, aquela que tem a capacidade de exercer tal poder sobre a população. Sodré (2014) ainda vai além e classifica a comunicação como processo simbólico de organização “das trocas vitais no plano da elaboração comum do humano” (p. 211). Para este autor, os instrumentos midiáticos, na atualidade, ultrapassam a qualidade outrora técnica para adquirir uma importância existencial.

Bourdieu (1997) mostra que a TV é um campo de produção simbólica que pode “ocultar mostrando”, ou seja, a informação que deveria ser transmitida através dela pode não ser mostrada, ou ser mostrada de maneira não correspondente à realidade. Assim, pretendendo ser um instrumento para registrar e transmitir informações, torna-se uma forma de criação de realidades (Novaes, 1998). Isso significa que a mídia tem o poder de selecionar o que saberemos e como saberemos sobre a realidade. Nas palavras de Bourdieu (1997),

Não podemos nos contentar em dizer que o que se passa na televisão é determinado pelas pessoas que a possuem, pelos anunciantes que pagam a publicidade, pelo Estado que dá subvenções, se se soubéssemos, sobre uma emissora de televisão, apenas o nome do proprietário, a parcela dos diferentes anunciantes no orçamento e o montante das subvenções, não compreenderíamos grande coisa. [...] Essas coisas são tão grossas e grosseiras que a crítica mais elementar as percebe, mas ocultam os mecanismos anônimos, invisíveis, através dos quais se exercem as censuras de toda ordem que fazem da televisão um formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica (p. 19-20).

A mídia está imersa nas atividades cotidianas de tal forma que fluxos informativos reorganizam ou até mesmo reinventam rotinas. Esse processo de mudança envolve mutuamente a mídia, a cultura e a sociedade de forma que as práticas comunicacionais alteram e são alterados por cada um desses agentes (Santos; Menezes; Fernandes; Satuf, 2019). A vida social, por conseguinte, produz sentidos por meio de suportes materiais fundamentados nos meios de comunicação.

Além da omissão da mídia em acompanhar o caso e dar a devida atenção à violência sofrida por Leila Cravo, a atriz teve dificuldades para se reerguer profissionalmente. Foram poucas as aparições em jornais e revistas após o evento, figurando ainda menos na televisão e no cinema. A atriz, que outrora estrelava em papéis de destaque em novelas e programas de grande audiência da maior emissora de televisão do país, após ter sido vítima de violência masculina, não recebeu grandes oportunidades de trabalho. Essa é uma maneira até pouco sutil de a televisão e a mídia, de maneira geral, praticarem “censura”, nas palavras de Bourdieu. Leila não foi ouvida pelos jornais de grande circulação sobre o que aconteceu com ela, tampouco teve permissão para continuar exercendo sua profissão e ocupando o lugar que antes estava.

Para a psicanalista Ivanise Fontes, citada no podcast, o silenciamento em torno da situação de Leila pode ter potencializado o trauma sofrido por ela. Ainda de acordo com Ivanise Fontes, quando uma pessoa que sofre violência tem sua fala desacreditada, ela sofre um “segundo tempo do trauma”. É possível traçar aqui um paralelo com Primo Levi, que narrou um sonho em que, após contar diversos relatos dos sofrimentos que passou no campo de concentração, recebeu como retorno uma profunda indiferença de seus ouvintes. Mariani (2016) denomina esse sonho como “o ponto de angústia extrema de quem fala de sua experiência traumática e não é escutado” (p. 57).

Em outros termos, pode-se dizer que a negligência da mídia no tratamento do caso de Leila Cravo foi uma forma de violência psicológica. Um estudo feito por Siqueira e Rocha (2019) lista consequências desse tipo de violência para a saúde mental e na vida social da vítima, que incluem isolamento, esgotamento mental e perdas na qualidade de vida que podem levar ao desenvolvimento de transtornos mentais, ideação suicida e perda identitária do sujeito. Esse contexto coloca a mulher vítima de violência em uma situação de vulnerabilidade. No caso de Leila, o podcast traz informações a respeito das consequências psicológicas para a vida da atriz, que incluem um deslocamento da realidade, apelo para o uso de drogas e afastamento afetivo com relação a sua família.

A nomeação da violência tem importância simbólica. Frequentemente, as mulheres vítimas de violência não percebem o que estão passando como sofrimento ou não entendem o que está por trás do que estão sentindo. Ao identificar que estão sofrendo violência, há uma legitimação deste sofrimento e validação da dor que estão sentindo, o que facilita a saírem dessa situação (Pedrosa; Zanello, 2016). Infelizmente, a violência sofrida por Leila foi negligenciada, tanto pelo fato, como relatado no podcast, de ela ter usado de sua liberdade para ir até um motel – atitude vista com grande julgamento na época, mais ainda do que ocorre nos dias de hoje – como também por ter sido violentada por um homem que, segundo a própria Leila, estava em posição de poder em relação a ela.

Em vista do que foi mencionado, é possível identificar que o caso de Leila Cravo perpassa por aspectos relativos ao machismo de maneira muito contundente. Do início ao fim, ela foi vítima de violência em diferentes formas e manifestações. A vivência do trauma que ela sofreu atravessa, portanto, sua condição de mulher. Para além disso, o silenciamento que sofreu por parte da mídia, somados à incapacidade de ser acreditada devido à complexidade de seu caso, trouxe consequências devastadoras para a sua saúde em muitos sentidos. Nas palavras de Ana Júlia, sua neta: “se tem uma coisa que ela foi, foi ser forte” (Leila, 2022, episódio 08).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio trouxe uma breve discussão a respeito da memória discursiva que se atualiza no podcast “Leila”, que conta a história de uma atriz que teve a carreira e a vida social interrompidas por um homem poderoso. Revisitar o caso Leila Cravo é uma forma de mostrar as omissões da mídia frente a uma situação de violência. Por muito tempo, Leila foi de fato “esquecida pela mídia” ou conhecida apenas como a atriz que teria se jogado da varanda de um motel. Com os avanços nas leis a respeito da violência contra as mulheres e das discussões e mudanças sociais promovidos pelos movimentos feministas, quase 50 anos após o crime cometido contra Leila, é possível olhar de outra forma para a violência sofrida por ela. Assim, o

podcast cumpre o importante papel de contribuir com essa parte da história de vida da atriz e, também, da própria mídia.

Entre os apontamentos teóricos aqui levantados, destacam-se aqueles acerca do testemunho. O ato de testemunhar diz respeito a uma necessidade de compartilhar, levando ao nível da linguagem uma experiência passada. Por esse motivo, o testemunho precisa ser dado por alguém que presenciou determinado acontecimento para alguém que não o presenciou. Essa necessidade de testemunhar, no caso de Leila Cravo, encontrou entraves pelas limitações a respeito de sua credibilidade, por se tratar de uma situação em que o jogo de poder ali instaurado a colocava em uma posição de extrema desvantagem. Por essa razão, além da violência sofrida, Leila também passou pelas consequências de ter seu testemunho ignorado ou desacreditado.

Além disso, o esquecimento que ela sofreu não diz respeito apenas ao testemunho da violência, mas atingiu um nível ainda mais profundo. Como os próprios jornais divulgaram, Leila Cravo foi esquecida pela mídia em sua integridade. Sua carreira, sua história e sua participação na televisão foram sumariamente preteridos após o crime cometido contra ela. Ainda que nenhuma justiça tivesse sido feita por meios legais a respeito do caso, foi como se Leila tivesse sido silenciosamente julgada e condenada a um significativo apagamento.

O podcast aqui analisado apresenta outros tópicos de interesse para a área da Comunicação, que podem ser abordados em pesquisas futuras. Pode-se citar, por exemplo, a estrutura narrativa do programa, as consequências para a vida pessoal e para a saúde mental de Leila e de sua família, entre outros aspectos que merecem aprofundamento. A respeito dos temas investigados aqui, principalmente no que se refere ao testemunho, à memória discursiva e ao esquecimento da mídia, espera-se que o artigo tenha contribuído à literatura acadêmica com apontamentos pertinentes para o nosso campo de estudo.

REFERÊNCIAS

- AIRES, J.; Santos, S. **Sempre foi pela família: mídias e políticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad Ed. 2017.
- BRUNO, F. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. 312p.
- BOURDIEU, P. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1997.
- CORREIO DO POVO. **Esquecida pela mídia, morte da atriz Leila Cravo é descoberta após quase 2 meses** [ONLINE]. 03 out. 2020. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artefenda/esquecida-pela-m%C3%ADdia-morte-da-atriz-leila-cravo-%C3%A9-descoberta-ap%C3%B3s-quase-2-meses-1.492141>> Acesso em 02 nov. 2022.
- DOMINGO SHOW. **Leila Cravo fala sobre caso de motel: “Foi um complô para me matar”**. [YOUTUBE] 22 de dez. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzJ-oBS1kkA>
- FROSH, P.; PINCHEVSKI, A. **Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication**. Palgrave Macmillan. 2009.
- FUNO, L. B. A. MEMÓRIA DISCURSIVA E ESQUECIMENTO: REVISITANDO O CHAPÉU DE CLÉMENTIS. **Revista Palimpsesto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 4, n. 15, 11 p., 2012.
- GERK, C.; BARBOSA, M. Jornalismo na era dos testemunhos: remediação, reconfiguração ou permanências históricas? **Interin**, v. 23, n. 1, 2018.
- JHAM, B. C.; DURAES, G. V.; STRASSLER, H. E.; SENSI, L. G. Joining the Podcast Revolution. **Journal of Dental Education**, v.72, 278-281, 2008.
- LEILA. [PODCAST]. Direção: Daniel Pech. Rio de Janeiro: Globoplay. 2022.
- LENHARO, R. I.; CRISTOVÃO, V. L. L. PODCAST, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E DESENVOLVIMENTO. **Educação em Revista**, v. 32, n. Educ. rev., 2016 32(1), jan. 2016.

- MARIANI, B. S. C. Testemunho: um acontecimento na estrutura. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v.12, n.1, p. 48-63, jan./jun. 2016.
- NOVAES, S. C. Sobre a Televisão, seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos. **Revista de Antropologia** [online]. 1998, v. 41, n. 2.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.
- PÊCHEUX, M. Papel da Memória. IN: **Papel da Memória**. ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni P. Tradução: José Horta Nunes. 1. ed. Campinas, SP: Pontes, 1999, p.49-50.
- PEDROSA, M.; ZANELLO, V. (In)visibilidade da violência contra as mulheres na saúde mental. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 32, n. esp., pp. 1-8. 2016.
- SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, S. E-Sucupira: o Coronelismo Eletrônico como herança do Coronelismo nas comunicações brasileiras. **E-Compós**, [S. l.], v. 7, 2006.
- SANTOS, R. R. A. dos; MENEZES, A. F.; FERNANDES, B. S.; SATUF, I. Três perspectivas sobre a midiaticização e suas implicações na pesquisa em Comunicação. **Temática**, v. 15, n. 5, 2019.
- SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SILVA, V. L. **Jornalismo narrativo em podcasting: imersividade, dramaturgia e narrativa autoral**. [Tese de doutorado] 282p. 2022.
- SODRÉ, M. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Editora Vozes, 2014.
- SPINELLI, M.; DANN, L. **Podcasting: The Audio Media Revolution**. Bloomsbury Publishing USA, 2019. 280p.

A FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA:

uma análise da representação de Búzios no podcast praia dos ossos

| Nayara Zanetti Santos |

INTRODUÇÃO

Com o objetivo de refletir sobre a flânerie no mundo contemporâneo, este artigo irá analisar a representação de Búzios, cidade do litoral do Rio de Janeiro, no podcast “Praia dos Ossos”, partindo do pressuposto de que o apresentador de podcast narrativo se assemelha com a figura do flâneur. Inspirado nas ideias de Walter Benjamin (1989), que analisou o flâneur em obras de Baudelaire e Allan Poe no século XIX, este trabalho busca compreender como essa experiência se manifesta no universo sonoro do podcast. A flânerie, originalmente associada ao ato de caminhar pelas ruas de Paris, se caracteriza pela contemplação e observação do ambiente, sem um destino pré-definido. A ação, popularizada na literatura, transcende o espaço físico e encontra eco no mundo digital.

Por muito tempo, a concepção de que a notícia está na rua ditou o ritmo das redações jornalísticas. A cidade sempre foi fonte de inspiração para o jornalismo, o que acontece no espaço urbano, desde interações humanas a observações de objetos inanimados, tende a ocupar as páginas e telas dos jornais. Com o avanço da tecnologia, a forma de buscar e narrar histórias tem se transformado, mas a cidade continua sendo tema de interesse. A presença física do jornalista nas ruas, embora ainda seja crucial para alguns, deixou de ser parte da rotina para muitos, impactada pelo enxugamento das redações e pelas mudanças na produção da notícia, causadas pela ascensão da internet. A World Wide Web mudou para sempre a forma de se comunicar (CANAVILHAS, 2014), redefinindo a maneira de encontrar e consumir informações.

No entanto, o contato com a rua permite que o jornalista explore elementos que podem contribuir para conquistar a atenção do público, como, por exemplo a rica descrição de detalhes, a subjetividade diante da observação de determinado fato, e uma apuração mais aprofundada, que diferenciam a história das demais noticiadas por outros veículos. É na rua que se compreende a dinâmica do espaço urbano, as interações sociais e as relações de poder que influenciam o fato narrado. O contato direto com as pessoas ajuda a compreender suas emoções, conhecer suas histórias, entender suas dificuldades trazendo sensibilidade à narrativa. A imersão na cidade, o contato com a atmosfera, os sons, as cores, os cheiros e as sensações do local, enriquecem a experiência do jornalista e lhe permitem construir uma reportagem mais viva e humana.

“Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Em relação ao trecho acima, retirado do livro “Nas malhas da letra”, Silviano Santiago discorre que a primeira alternativa é quando o narrador transmite uma vivência, enquanto no segundo caso ele passa uma informação sobre outra pessoa. O autor destaca que é possível narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. No entanto, para ele, o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, como um observador do fato e não como um atuante. Como exposto anteriormente, o narrador na pós-verdade (SANTAELLA, 2020) tem optado cada vez mais por se colocar na narrativa para além de um mero espectador e há um processo de transição da narrativa tradicional para formas mais experimentais e contemporâneas, como o podcast narrativo.

A subjetividade sempre foi constituidora do texto jornalístico, mas ela se evidencia em determinadas narrativas e ganha cada vez mais destaque nos podcasts (VIANA, 2022, p. 156). Mídia em expansão desde os anos 2000 (LUIZ, 2014), o podcast tem conquistado cada vez mais ouvintes interessados em consumir conteúdos personalizados que aprofundam assuntos de nichos específicos pouco tratados nos meios de comunicação mais populares. O

conteúdo, produzido sob demanda, permite uma maior liberdade de escolha do ouvinte, seja por meio do formato - sendo os mais populares: mesa redonda, entrevista e narrativo -, ou pela diversidade de temas. Muito presente nas décadas de 1940 e 1950, era de ouro do rádio, a cultura do ouvir tem sido resgatada à medida em que o podcast alcança posições de destaque.

O formato escolhido para ser trabalhado na pesquisa ocupa a segunda posição do ranking da Pesquisa Podcast - Ibope para CMI Globo, realizada em outubro de 2020, entre os formatos favoritos dos ouvintes. A mesma empresa, em parceria com o instituto brasileiro Inteligência em Pesquisa e Consultoria Estratégica (IPEC), divulgou, em 2022, que 36,8 milhões de pessoas são ouvintes de podcasts no Brasil, o que representa cerca de 18% da população do país. Levando em consideração o alcance dos podcasts no país e o papel da mídia na construção social de narrativas históricas, este artigo propõe pensar a flânerie no mundo contemporâneo, com foco na figura do apresentador de podcast narrativo como um flâneur moderno.

O trabalho busca analisar, usando a metodologia proposta por Bardin (1977), como Búzios, cidade localizada na Região dos Lagos do Rio de Janeiro, é representada no podcast narrativo “Praia dos Ossos” por meio da narração das apresentadoras, com o objetivo de observar as características que aproxima o apresentador de podcast a figura do flâneur. Lançado em agosto de 2020, “Praia dos Ossos” relembra o caso da socialite Ângela Diniz, assassinada em 1976 com quatro tiros numa casa na “Praia dos Ossos”, em Búzios, pelo então namorado Doca Street, réu confesso. O podcast é uma produção da Rádio Novelo, principal produtora independente de podcasts jornalísticos do país, e conta com oito episódios que narram a trajetória de Ângela, as nuances do crime e os detalhes do julgamento, além de levantar debates sobre a violência contra a mulher e a legítima defesa da honra.

Com alta repercussão, o programa ultrapassou a marca de 3 milhões de downloads em dois anos (KISCHINHEVSKY, 2023) e ocupou posições de destaque nos principais streamings de áudio, como na lista Top Episódios de 2020 do Spotify e no ranking dos podcasts mais ouvidos de 2020 da Apple Podcasts. Além da aprovação do público, o podcast também recebeu

reconhecimento da crítica, sendo finalista do 43º Prêmio Vladimir Herzog, na categoria Produção Jornalística em Áudio, e do tradicional prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

O FLÂNEUR E A CIDADE: EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA

Para o poeta francês Charles Baudelaire, nas cidades modernas nós nos tornamos um ‘flâneur’ ou um ‘andarilho’. Se tornar um flâneur, em outras palavras, seria vivenciar a experiência de caminhar sem pressa, sem ter o compromisso de ir para um lugar com destino a outro, mas sim andar observando e questionando as entrelinhas contidas na paisagem urbana. Uma rápida procura pelo termo “flanar” no dicionário, mostra que a palavra faz referência ao ato de andar ociosamente, sem rumo nem sentido certo, perambular. Durante o século XIX, com a expansão de cidades como Paris e Londres, novos modelos de vida urbana ganharam força e passaram a ser retratados por artistas da época.

No livro “O pintor da vida moderna”, Baudelaire (2007) descreve um tipo de observador urbano, alguém que vagueia pelas ruas com um olhar atento e crítico, absorvendo as experiências da cidade, os detalhes da vida cotidiana, a efemeridade e a beleza do mundo moderno. Neste texto, Paris passa a ser o personagem central. O flâneur na obra de Baudelaire, como analisado por Walter Benjamin (1989), busca, através da contemplação, registrar suas impressões pessoais e subjetivas sobre o mundo ao redor. Na flânerie, a rua se torna casa, o senso de pertencimento passa a estar ligado não a um local físico, mas sim a experiência de mergulhar na vida urbana e se conectar com a alma da cidade.

A ação foi adotada como processo criativo de diversas artes, mas acabou sendo acolhida sobretudo na literatura. No jornalismo, o flâneur encontrou espaço em diferentes formatos, mas principalmente na crônica. No Brasil, em 1861, Joaquim Manuel de Macedo criou um estilo de crônica - sem saber que viria a ser um dos mais usados pelos cronistas até os dias atuais - ao comentar os detalhes que observava pelas calçadas, que percorria como um flâneur. Com uma série de textos que recebeu o nome de Passeio, publicada

no *Jornal do Commercio*, o escritor flanava pelas galerias e vielas do Rio de Janeiro - e escrevia sobre elas e seus personagens.

Na metade do século XIX e no início do século XX, as grandes cidades brasileiras estavam sendo urbanizadas e modernizadas, as avenidas e os bondes eram uma novidade documentada pelos jornais. Dessa forma, era possível encontrar nas páginas dedicadas às crônicas os cenários minuciosos da época. Com leveza e humor, João do Rio (pseudônimo do jornalista João Paulo Barreto) conduzia o leitor na travessia dos ambientes cheios de novidades com textos cobertos por estrangeirismos, mas sem deixar de expressar o jeito carioca.

Mesmo séculos depois de difundida, essa expressão continua a ser usada e, inclusive, foi adaptada para a linguagem da Internet. Em uma era da convergência de meios (JENKINS, 2009), em que o fluxo de informações é mais intenso e a variedade de produtos é maior, conquistar a atenção do público tornou-se uma árdua tarefa. Neste sentido, a flânerie no mundo contemporâneo é usada para proporcionar ao público narrativas diferentes, que provocam uma experiência imersiva, despertando um maior interesse dos consumidores de notícias.

Uma característica que está diretamente associada ao conceito é a subjetividade. O chamado jornalismo de subjetividade (MORAES, 2019) abre espaço para o jornalista se colocar dentro da notícia, apontando observações sutis, compartilhando relatos pessoais e evidenciando detalhes que envolvem os fatos e muitas vezes seriam colocados de lado. A jornalista e pesquisadora Fabiana Moraes aponta que:

A prática subjetiva vai em busca de um modo de apreensão da realidade não respaldado no espetacular, mas que se interessa também pelo banal; não pelo insólito, mas aquilo o que é evidente; não pelo exótico, mas pelo endótico (neologismo criado por George Perec (2010) para dar conta do evidente que não se vê). (MORAES, 2019, p. 210)

O recurso não é novo no jornalismo, mas novas narrativas produzidas especificamente para o digital têm utilizado da subjetividade para se aproximar do público, gerar identificação e criar uma relação de intimidade. O

podcast tem sido um desses formatos de produtos digitais a adotar a subjetividade como elemento e vem ganhando cada vez mais destaque, como aponta Luana Viana e Silva (2022). De acordo com a pesquisadora, olhar para o jornalismo como personagem da narrativa ajuda a compreender a relação entre a experiência particular do jornalista e preceitos jornalísticos da (re)construção da realidade:

As narrativas jornalísticas em podcast têm sido marcadas por um forte envolvimento pessoal do narrador, principalmente porque muitas dessas produções nascem ancoradas em motivações pessoais. Dessa forma, o jornalista torna-se personagem da história que ele mesmo conta. (VIANA E SILVA, 2022, p. 165)

A subjetividade no podcast narrativo aparece de diferentes maneiras. O recurso pode ser visto sendo usado para apontar algum detalhe do fato sob análise particular do apresentador, através de uma opinião do podcaster, e por meio das impressões subjetivas do narrador sobre o ambiente físico (como a cidade, as ruas, instituições, residências, dentre outros espaços, em que o fato aconteceu ou que ajudam a contar sobre os personagens envolvidos na história) e o contexto narrado. Tendo em vista o papel de destaque desempenhado pelo som e pela oralidade na era digital, a próxima seção do trabalho trata sobre as formas de ouvir a cidade.

OS SONS E O IMAGINÁRIO URBANO

Em “Todas as Cidades, a Cidade”, Renato Cordeiro Gomes (2008) trabalha a ideia de cidade como texto, ou seja, o espaço urbano se expande e desenvolve como um texto complexo e multifacetado, se distanciando de uma visão simplificada e linear da metrópole moderna. Para Gomes (2008), a cidade é um labirinto de signos, com múltiplos caminhos, sem um centro definido, um palimpsesto de diferentes camadas de história e cultura, uma rede de significados que se entrelaçam e se confundem. A partir dessa analogia com o texto, o autor rompe com a concepção de cidade como um espaço organizado e harmonioso e ressalta o entendimento de que a cidade

é um palco que abriga diferentes discursos, mistura história, cultura, arte e diferentes formas de viver, criando um espaço de fragmentação, ambiguidade e constante transformação.

Construir, por este caminho, possíveis leituras é descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade; é a tentativa de ler o ilegível. Apreender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso, sentidos inseguros, é indicativo da nostalgia daquela legibilidade do labirinto urbano que os textos representam. Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução. (GOMES, 1994, p. 18)

A proposta de tratar a cidade como texto abre espaço para outras maneiras de olhar para as urbanidades através de novas linguagens. Este é o propósito deste trabalho, que busca pensar a cidade como som. Para fazer essa analogia, além da obra de Gomes (2008), foi preciso se debruçar nos estudos de Eduardo Portella (1959) acerca do conceito “cidade feita letra”, que também explora a cidade por meio da escrita. Dessa forma, o artigo irá trabalhar com a ideia de “cidade como som” ou “cidade feita som” para falar sobre os momentos onde a presença da cidade é sentida de forma tangível através do som.

Em 1959, Portella usou do gênero crônica para trabalhar o conceito de “cidade feita letra”. Ao colocar que a crônica brasileira procura ser uma crônica urbana, ou seja, um registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, ele diz que ela seria uma representação do termo “cidade feita letra”, sendo um dos gêneros mais cosmopolitas. O pesquisador aponta que a crônica acaba sendo a “reconstituição da atmosfera que faz a cidade e não apenas das notícias que agitam, momentaneamente, a vida da cidade”. Com isso, Portella (1959) destaca que a crônica atinge um significado linguístico de grande importância ao ser um registro das coisas da cidade, de suas expressões, suas falas. Dessa forma:

(...) a língua da crônica é a língua da cidade. E a língua da cidade, ou das cidades, é a que mais se aproxima do que se quer que seja a

língua brasileira. (...) E a língua da cidade é dinâmica, é movimento: é a própria vida da cidade. (PORTELLA, 1959, p.108)

Para o autor, a narrativa textual pode capturar a essência da vida urbana. Ao aplicar este conceito na linguagem sonora, é possível identificar uma maneira de explorar a cidade como uma experiência sensorial, onde o som funciona como uma forma de narrativa urbana usada nos podcasts, ou seja, o som descreve a cidade. É possível ler muito de uma cidade através dos sons. Devido a um processo histórico, uma cidade tende a ter as áreas próximas ao centro com mais sons ligados a agitação, a uma rotina acelerada, como barulhos de trânsito, de comerciantes etc. Mas ao mesmo tempo, em uma mesma cidade, há também espaços, geralmente mais afastados do grande centro, em que os sons predominantes vêm da natureza, como os pássaros, o vento nas árvores etc. Tudo isso permite uma análise do cotidiano de determinado lugar, seja esta análise social, de classe, de gênero, dentre outras.

Ao experienciar os sons da cidade, as pessoas passam a atribuir, de forma sensível, sentidos a estes. Com isso, a escuta desses sons passa a fazer parte de suas trajetórias com significados, trabalhando com a memória e a subjetivação. Através da escuta é possível dizer sobre um lugar, sobre uma pessoa e sobre um tempo. Ao compreender essa questão, fica evidente que o apresentador de podcast utiliza dessa subjetividade através da escolha dos sons, da interpretação do ambiente sonoro e da forma como esses elementos são articulados para criar uma narrativa imersiva para os ouvintes e gerar também, de certa forma, identificação.

Em relação à figura de quem narra, na obra de Gomes (2008), o narrador atua como um sujeito ativo e em constante movimento, que busca decifrar a cidade através da experiência, da memória e da crítica. Para além de apenas narrar a cidade, o autor defende a leitura e reconstrução dela de acordo com sua própria visão, criando um espaço para a reflexão e a interpretação, assim compreendendo melhor o espaço urbano. O narrador para o pesquisador seria um viajante-leitor, que está em constante movimento, em busca de observar e decifrar a complexidade e a ilegibilidade da cidade moderna. Ao andar pelas ruas, o narrador de Gomes (2008) busca fazer

uma leitura deste espaço juntamente com uma descrição que se distancia da forma objetiva e neutra, usando recursos de linguagem para se adaptar àquele ambiente, como a ironia e o humor, por exemplo.

Da mesma forma que o narrador desenvolvido em “Todas as Cidades, a Cidade”, o apresentador do podcast narrativo também desempenha a função de ler e reconstruir a cidade, na intenção de mexer com outros sentidos para além da escuta e provocar uma maior imersão do ouvinte, além de propor reflexões sobre o espaço urbano e as maneiras de viver nele, abrindo espaços para novas leituras, escutas e interpretações. A fala do podcaster é usada para descrever detalhes minuciosos do ambiente em que a história se passa, aproveitando os elementos que compõem determinado cenário, como árvores, construções, mobiliários, roupas, e todos outros artefatos que ajudam a explicar o contexto do fato narrado. Com isso, o apresentador do podcast narrativo atua como um flâneur contemporâneo, vagando pela cidade, capturando e interpretando sons.

Mas para além do repertório apresentado na voz do podcaster, outros recursos são utilizados no podcast narrativo, como os elementos sonoros. O som do pássaro, a voz de um casal no fundo, o barulho do mar, um pote de tinta se abrindo, passos, palmas, gritos, risadas, silêncio. Todos esses sons são exemplos de recursos sonoros que podem ser utilizados para ajudar a contar a história e provocar uma maior imersão do público. Assim, eles também revelam como uma cidade funciona: se existe mais ou menos áreas de natureza, se fica localizada no litoral, se tem muito trânsito ou se a população é grande, por exemplo.

Durante a análise do podcast “Praia dos Ossos”, será possível compreender com mais precisão as escolhas de roteiro e edição que permitem que o podcast narrativo abrigue a flânerie contemporânea e mostre a cidade como som.

O PODCAST E AS FORMAS DE NARRAR

O podcast surge no início do século XXI causando dúvidas a respeito da sua classificação, muitos associaram a semelhança com a linguagem

radiofônica, outros buscaram por uma definição própria, e estudos acadêmicos estão sendo desenvolvidos a fim de levantar as características do fenômeno. O podcast mudou a forma de consumo de informação em áudio, por ser sob demanda permite que qualquer pessoa possa ter um programa e possibilitar a criação de diferentes nichos de conteúdo. O primeiro podcast brasileiro surgiu em 2004, foi criado por Danilo Medeiros e recebeu o mesmo nome do seu blog, Digital Minds. No começo, o estilo dos programas se assemelhava aos dos estadunidenses, com pouca edição, remetendo aos programas ao vivo de rádio, mas, logo em seguida, surgiram podcasts voltados para o público jovem, envolvendo humor, técnica, mixagem de som, trilha e efeitos sonoros (LUIZ, 2014, p. 8). Um dos pioneiros desse modelo foi o NerdCast (2004-atual), o qual conquistou o primeiro lugar de audiência no Brasil em 2016 e ainda possui um forte público, sendo referência no cenário brasileiro.

A respeito dos formatos dessa mídia, pode-se destacar entre as estruturas mais utilizadas: a mesa redonda, a entrevista e o narrativo. Os produtos que utilizam recursos para compor cenários sonoros, como o discurso oral associado ao silêncio, som ambiente, trilha sonora e demais efeitos, junto com elementos de storytelling, são denominados podcasts narrativos. O podcast narrativo recupera a afetividade da linguagem radiofônica junto com o estímulo emotivo que a contação de histórias promove, o que contribui para o alcance de uma posição de destaque na podosfera (ambiente composto por dois ou mais podcasts), como mostrado anteriormente.

Entre as características do formato, de acordo com Kischinhevsky (2018), estão uma apuração em profundidade, rica descrição de ambientes e situações e um programa construído sem restrição de tempo das sonoras, diferente do radiojornalismo tradicional. A afetividade com raízes na linguagem radiofônica, promovida pela intimidade entre locutor e ouvinte, tem sido usada para atrair o público aos podcasts narrativos, juntamente com a combinação de um roteiro instigante e recursos de edição, que permitem a construção de cenários sonoros. Seu conteúdo pode ser de ficção ou não-ficção. A narração costuma ser em primeira pessoa e o apresentador coloca muito de si na história, com exemplos de vivências pessoais para aproximar o ouvinte.

Os entrevistados compõem a narrativa, é comum um episódio ter várias fontes e as mesmas aparecerem mais de uma vez. Além disso, como se trata de um produto em áudio, os elementos sonoros são fundamentais, por exemplo, a mistura de ruído, fala, silêncio e música. Além desses elementos, Kischinhevsky (2018) aponta um tema recorrente nos podcasts narrativos. Conforme o autor, a maioria retoma crimes ou envolvem investigações marcadas por controvérsias, são “sempre histórias reais que tiveram alguma cobertura da imprensa, mas não com a devida profundidade”. Dessa forma, para Kischinhevsky (2018), essas narrativas não divulgam apenas informações através de relatos e depoimentos, mas também, por meio destes, revivem, reforçam, recuperam e (re)constroem memórias e significações junto ao seu público. Este é o caso do objeto de pesquisa deste artigo, o podcast “Praia dos Ossos”, que trata da rememoração de um crime de feminicídio que aconteceu em 30 de dezembro de 1976 e seus desdobramentos tanto na imprensa da época quanto no judiciário.

O CRIME, A PRAIA E BÚZIOS

Após 48 anos do assassinato de Ângela Diniz, os desdobramentos do crime ainda reverberam na mídia brasileira. Em 2020, o podcast “Praia dos Ossos” rememorou o caso, com uma atenção no julgamento do autor. Este foco fica claro na descrição do programa, que diz que: “nos três anos que se passaram entre o crime e o julgamento, algo estranho aconteceu. Doca tornou-se a vítima”. O crime aconteceu em 30 de dezembro de 1976. A socialite mineira foi morta com quatro tiros pelo então namorado Doca Street em uma casa de veraneio no balneário de Armação de Búzios. Na época, a defesa de Doca alegou legítima defesa da honra para tentar absolvê-lo do caso. O julgamento e a cobertura da imprensa geraram repercussão nacional. O podcast relembra os passos do crime, a forma como foi noticiado nos jornais e discute o feminicídio nos dias atuais.

O primeiro episódio, que recebeu o nome de “O crime da Praia dos Ossos”, e o episódio bônus chamado de “Búzios” serão o objeto de análise deste trabalho para discutir a figura do apresentador de podcast como um

flâneur contemporâneo. Com 52 minutos de duração, o primeiro episódio apresenta os personagens principais: “a socialite e o playboy”; o local em que a história se passa: “uma praia paradisíaca”; o caso: “um assassinato”; e o desdobramento do caso: “uma confissão”. Já nos primeiros segundos da narrativa é possível traçar um paralelo com a flânerie. É possível ouvir passos em uma rua, som do mar, pássaros, e a conversa da apresentadora do podcast, Branca Vianna, e da responsável pela pesquisa e coordenação da produção, Flora Thomson-DeVeaux, a procura pela casa de veraneio. As duas descrevem o cenário em que estão diante, de forma natural, dizendo frases como: “não tinha dois andares”, “não tinha esse muro aqui”, “quase no final da prainha a gente achou”, “tem um guarda-sol” e “a casa não era tão grande”. Essa descrição aliada aos recursos de som ambiente ajuda a contar a história para o ouvinte, que vai criando uma imagem do local narrado e, assim, causando uma maior imersão no universo da narrativa.

A apresentadora diz que as duas, após meses de apuração, estavam ali em Búzios, de costas para o mar, examinando uma fileira de casas a poucos passos da areia, em busca da casa de Ângela. “Era a primeira vez da Flora lá e a minha primeira vez depois de muitos anos, mas a Praia dos Ossos continuava do jeito que eu me lembrava com aquela cara de vila de pescador cenográfica”, comenta Branca Vianna (2020). Em seguida, a podcaster apresenta a trajetória de vida dos personagens e o que aconteceu no dia do crime. Para contar a história do delito, a equipe de produção do “Praia dos Ossos” precisou recorrer à cobertura na imprensa da época, através de arquivos dos acervos de jornais impressos, TV e rádio. A forma como Ângela e Doca apareciam nas capas de jornais e revistas antes e depois do crime, foram usadas no podcast para construir os personagens na série narrativa em áudio, com detalhes sobre vestimentas, estilo de vida, ações, falas e posicionamentos. Outra característica que aproxima o podcaster do flâneur literário, já que, neste contexto do exemplo, ambos observam e apresentam detalhes ao redor da cidade, para além dos elementos arquitetônicos, para contar a história.

Búzios ganha um destaque importante na trama. Além de ter sido o local do crime, era a cidade em que o casal chegou a pensar em recomeçar a

vida. Dessa forma, Búzios ajuda a contar o modo de vida de uma parte da sociedade da época, por ser uma cidade que era procurada como um refúgio da elite carioca para passar as festas de fim de ano e as férias de verão. “Parece que a Búzios daquela época era meio glamour e meio perrengue total”, diz Branca Vianna no episódio “Búzios”. O podcast mostra as transformações da cidade, desde a época em que Búzios era um pequeno vilarejo de pescadores, onde depois das 22 horas os moradores usavam lampião, nada semelhante a badalada Búzios da data do crime, e nem parecida com o destino turístico dos dias atuais.

O podcast traça comparações com momentos diferentes da cidade, como nos anos 1960 em que Brigitte Bardot levou holofotes para o vilarejo após passar o réveillon e tornou Búzios mundialmente conhecida. “Búzios estava às voltas com a notícia mais escandalosa desde que a Brigitte Bardot resolveu fazer topless ali nos anos ‘60”, destaca um dos trechos do programa. A apresentadora também destaca que a 43 anos atrás a cidade ainda era uma vila de pescadores, onde se chegava apenas por barco ou estrada de terra, e não era considerada ainda município, por isso, a investigação do crime aconteceu na delegacia de Cabo Frio, hoje cidade vizinha.

O podcast representa Búzios de forma multifacetada, explorando a complexidade da cidade para além do estereótipo paradisíaco do destino turístico. A narrativa do podcast, através de entrevistas, relatos e elementos sonoros, tece uma teia de significados que revela diferentes Búzios. O programa retrata a beleza do lugar, com belas praias e uma atmosfera relaxante, ao mesmo tempo em que ressalta o lado festeiro, agitado e glamouroso do vilarejo, sem esquecer dos segredos e da aura de mistério, expondo as contradições da cidade. Dessa maneira, o podcast leva o ouvinte a flunar pelas ruas de Búzios, desvendando a cidade para além de suas aparências, apresentando dilemas de classe, o contraste entre o urbano e o rural e detalhando os desdobramentos de um crime que ajudou a mudar a Justiça brasileira.

Em “Praia dos Ossos”, a apresentadora, assim como o flâneur, se coloca na história, através da narração em primeira pessoa em alguns momentos,

para falar sobre a sua relação com a história na época em que foi noticiada e, conseqüentemente, criar uma identificação com o ouvinte que pode ter a mesma lembrança sobre o fato. Branca Vianna diz que tinha apenas 14 anos quando o crime aconteceu e que não tem nenhum interesse especial por histórias policiais ou por coluna social, mas o que chamou sua atenção para o caso foi a representação deste crime na vida de muitas mulheres. A apresentadora destaca que:

Esse caso virou um divisor de águas na vida de muitas mulheres. E foi por isso que eu quis voltar a ele, mais de quarenta anos depois. Essa não é só uma história de coluna social. Mas não deixa de ser uma história sobre a imprensa. A história é também sobre o sistema judiciário brasileiro. Sobre como nasce uma mobilização. Sobre como as mulheres viviam e morriam neste país. E como elas continuam vivendo e morrendo. Essa é a história de uma mulher, da morte dela, e de tudo o que veio depois. (VIANNA, 2020, p. 3)

Ao longo do primeiro episódio, a podcaster também conta que durante a etapa de pesquisa do podcast foi encontrado um manifesto, que surgiu depois do julgamento de Doca Street - onde a reputação de Ângela virou uma prova contra ela e gerou mobilizações de mulheres contra este argumento. O documento se tratava de um abaixo-assinado com o título “Contra o machismo na sociedade brasileira”. Entre as mais de quatrocentas assinaturas, estavam o nome da Branca Vianna, de sua mãe e irmã. Ela fala sobre a descoberta e detalha o porquê de o tema ter a tocado, além de dizer como surgiu a vontade de produzir o programa:

Eu tinha 17 anos naquela altura, e não tenho a menor lembrança de ter assinado aquele texto. A minha mãe deve ter botado na minha frente e me mandado assinar. Mas foi curioso reencontrar aquela assinatura quarenta anos depois. Porque aquele manifesto e este podcast não deixam de ser duas tentativas de resposta à mesma pergunta: Como é que um homem mata uma mulher com quatro tiros na cara e vira herói? (VIANNA, 2020, p.16)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou explorar a flânerie no mundo contemporâneo através da análise da representação de Búzios no podcast “Praia dos Ossos”. Com base nos estudos de Walter Benjamin sobre a figura do flâneur em Baudelaire e Poe, o trabalho evidenciou como a tradição de observar a cidade, sem um destino pré-definido, ganha novos contornos no século XXI, transformando-se em uma jornada contemplativa através do som, ou seja, os sons da cidade são usados como forma de contar histórias. Como mostrado na análise deste trabalho, o podcaster, ao se conectar com seu público através do áudio, assume o papel de flâneur contemporâneo, explorando a cidade e construindo narrativas imersivas.

O podcast “Praia dos Ossos”, com sua imersão no caso de Ângela Diniz, se revelou um exemplo de como a flânerie sonora pode contar uma história e criar uma experiência imersiva para o ouvinte. A escolha dos sons, a interpretação do ambiente sonoro e a forma como esses elementos se articulam para construir uma narrativa revelaram a subjetividade do apresentador como um flâneur moderno, que não se limita a descrever a cidade, mas a experimentá-la através dos sons, das emoções e das memórias que ela evoca. A subjetividade do apresentador se entrelaça com a narrativa urbana, já que ele cria ali, neste espaço, significados que o aproximam de experiências similares dos ouvintes.

O trabalho também destaca a cidade como um espaço multifacetado, que se manifesta através de múltiplas linguagens, histórias e experiências. A busca por uma compreensão mais profunda da cidade, através de suas contradições e de sua dinâmica constante, é um desafio e um convite para uma jornada contemplativa e crítica no mundo contemporâneo, seja está feita por tradicionais ou novos formatos. Desta maneira, o jornalista deixa registrado histórias de uma época, de um contexto, de diferentes pessoas, com os traços mais singulares encontrados nas ruas. Como foi possível ver em “Praia dos Ossos” e na representação das transformações de Búzios.

As transformações na comunicação com a ascensão dos meios digitais criam espaço para novas formas de narrar a cidade e, com isso, narrativas

tradicionais dão espaço para formatos mais experimentais e contemporâneos, como o podcast narrativo. Por isso, este artigo também contribui para as pesquisas sobre as mídias sonoras e para os estudos urbanos.

REFERÊNCIAS

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Organizador: Teixeira Coelho. 6. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.
- BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica**. Porto Alegre: Sulina, 1976.
- BRAGA, J. L. **Para começar um projeto de pesquisa**. Comunicação e Educação. São Paulo, v. X, série 3, p. 288-296, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANAVILHAS, João (org). **Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença**. Covilhã: UBI, LabCom, Livros LabCom, 2014.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- DEUZE, Mark. O jornalismo e os novos meios de comunicação social. In: **Comunicação e Sociedade**. Vol. 9-10, 2006, p. 15-37.
- GLOBO. **Podosfera 2022**: cenários e oportunidades, 2022. Disponível em: <<https://gente.globo.com/infografico-podosfera-2022-cenarios-e-oportunidades/>> Acesso em: 15 out. 2024.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo. Aleph Editora, 2009.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio em episódios, via internet**: aproximações entre o podcasting e o conceito de jornalismo narrativo. Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación. 2018, p. 74-81.

- KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Convergência nas redações:** mapeando os impactos do novo cenário midiático sobre o fazer jornalístico. In: Carla. Rodrigues (Org.). *Jornalismo online: modos de fazer*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 1-272.
- LE BOTERF, G. *De la compétence: essai sur un attracteur étrange*. Paris: Editions d'Organizations, 1994.
- LUIZ, Lucio. **Reflexões sobre o Podcast**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2014.
- MORAES, Fabiana. **Subjetividade:** ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 204-219, 2019.
- MCCLELLAND, D. C.; SPENCER, L. M. **Competency assessment methods:** history and state of the art. Hay McBer Research Press, 1990.
- PALÁCIOS, Marcos. Ruptura, Continuidade e Potencialização no Jornalismo Online: o Lugar da Memória. In: MACHADO, Elias & PALACIOS, Marcos (Orgs.), **Modelos do Jornalismo Digital**. Salvador: Editora Calandra, 2003.
- PASSOS, Felipe. **Novas narrativas do jornalismo:** possibilidades e tendências das reportagens na Web. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. 2015.
- PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. ed. 2. São Paulo: Contexto, 2006.
- PERNISA, Carlos, Jr; ALVES, Wendencley. **Comunicação Digital: Narrativas, Jornalismo e Estéticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010, p. 41.
- PERRENOUD, Philippe. MAGNE, B. C. **Construir: as competências desde a escola**. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- PORTELLA, Eduardo. **DIMENSÕES I:** crítica literária. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

- PRAIA DOS OSSOS. [Locução de]: Branca Vianna. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, jan. 2020. *Podcast*. Disponível em: <<https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/>>. Acesso em: 4 nov. 2024.
- PRAZERES, Michelle. **Jornalismo lento** – Mapeando tensões entre velocidade e comunicação em ambientes digitais. PAULUS. São Paulo. v. 2, n. 4. p. 125-140. Jul/dez, 2018. Disponível em: <<https://fapcom.edu.br/revista/index.php/revista-paulus/article/view/71/68>> Acesso em: 15 out. 2024.
- Santaella, Lucia (2019). **A Pós-Verdade é Verdadeira ou Falsa?** Barueri, SP: Estação das Letras e Cores.
- SANTIAGO, Silviano. **O Narrador Pós-Moderno**: Novas Leituras do Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- SCOTT, Joan W. **Gênero**: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica. Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990.
- VIANA E SILVA, Luana. **Jornalismo narrativo em podcasting**: Imersividade; dramaturgia e narrativa autoral. 2022. 282 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022.
- VILLELA, Cícero; ZSCHABER, Felipe; NUNES, Janaína. **O Jornalismo Interpretativo**: Revisão Bibliográfica e Aplicações na Web. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ouro Preto. p. 1-15. 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1719-1.pdf>> Acesso em: 22 out. 2024.
- WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de Massa**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.p. 1-295.

DESCONSTRUINDO UNA

estupro infantil, memória traumática e a representação do trauma em quadrinhos

| Leiliane Germano |

INTRODUÇÃO

A cada sete minutos uma mulher é estuprada no Brasil, segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública publicado no dia 20 de julho de 2023. O ano de 2022 foi o período com maior índice de registros de violência sexual e abuso de vulnerável da história desde que o anuário começou a ser publicado em 2007 pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Aproximadamente 75,8% das denúncias apontadas no relatório são de crimes cometidos contra menores de 14 anos de idade.

Por vezes, as vítimas de violência sexual sofrem com estigmatização, medo, sentimento de abandono, culpabilização por meio da sociedade e até mesmo por processos judiciais, vergonha, trauma e tantas outras situações que adoecem e marcam suas vidas para sempre. A memória traumática causada por um abuso pode acompanhar essas mulheres por anos, ocasionando gatilhos emocionais e outros processos psicológicos como o estresse pós-traumático.

Encontramos uma situação assim na *graphic novel* *Desconstruindo Una* (2018). A narrativa inicia na segunda metade da década de 1970, em Yorkshire, na Inglaterra, e é escrita por Una, pseudônimo da autora que não se identifica com seu nome real. Esse também é o nome da personagem principal da história. A autora foi vítima de abuso sexual na infância e adolescência e passou por um processo de transtorno de estresse pós-traumático. Apenas anos mais tarde, ela consegue reconstruir sua vida aos poucos e, através das histórias em quadrinhos, consegue externar pela primeira vez tudo que sofreu. No decorrer da narrativa,

a personagem discorre sobre o medo e vergonha sentidos após o abuso sexual e principalmente como ela se culpa pelo abuso sofrido. É possível notar em diferentes passagens da narrativa o peso dessa responsabilização imposta à vítima, tentando atribuir a todo momento uma relação entre o seu comportamento e o crime.

Acompanhamos através dos quadrinhos as memórias de Una e todo o processo vivido pela personagem por causa do trauma. Segundo Miorando (2019, p. 1), os mesmos mecanismos que estão presentes na memória autobiográfica também estão presentes nos quadrinhos. Para o autor, ambos são formados por fragmentos, caso contrário não poderiam ser interpretados. Em uma história autobiográfica em quadrinhos, o autor transfere todo o processo vivido e as referências presentes na realidade para o universo gráfico. Essa mediação feita pela memória se dá em reflexos de lembranças do passado.

De acordo com Beatriz Sarlo (2005, p. 24), não existe testemunho sem experiência, mas também não existe experiência sem que esta seja narrada. Para a autora, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável” (SARLO, 2005, p. 24). Existem várias formas de externar uma experiência traumática sendo possível usar a narrativa oral, visual, escrita e ilustrações através de histórias em quadrinhos como acontece em *Desconstruindo Una*. Diante disso, a presente pesquisa busca analisar as estratégias narrativas utilizadas para narrar a memória traumática da personagem Una. Para isso, foi utilizada a metodologia proposta por Luiz Gonzaga Motta (2013) na obra *Análise Crítica da Narrativa*. O pesquisador propõe sete movimentos para análise de uma narrativa, porém aqui nos atentamos apenas ao quinto movimento que analisa a caracterização dos personagens na obra. Ao analisar a construção da personagem Una e todas as suas fases, foi possível acompanhar a representação dos impactos que o trauma do abuso sexual foram capazes de fazer em toda sua vida.

ONDE ESTÁ A CULTURA DO ESTUPRO E COMO ELA IMPACTA A VIDA DAS MULHERES?

O termo “cultura do estupro” foi registrado pela primeira vez pelas militantes feministas estadunidenses Noreen Connel e Cassandra Wilson na obra

Rape: The First Sourcebook for Women, em 1974. Souza (2017, p. 10) explica que considerar que existe uma cultura do estupro em nossa sociedade não quer dizer que todos os homens sejam estupradores, mas sim enxergar que vários fatores sociais baseados no comportamento patriarcal colaboram para essa cultura.

Não significa que, de maneira direta, todos os homens sejam estupradores, nem que todos os seres humanos sejam diretamente responsáveis pela prática do estupro, mas que, de muitas maneiras, a cultura do machismo e da misoginia contribui para a perpetuação desse tipo de violência focada, principalmente, contra a mulher. E não se trata de considerar a figura do estuprador como doente ou mero produto de uma sociedade determinista que o fez assim. Essa é uma abordagem errônea, já que classificá-lo como doente o isentaria da responsabilidade sobre seus atos, assim como quando classificado como um mero produto da sociedade. Acima das expectativas e conhecimento acerca do tema, o estupro é muito mais difundido do que temos notícia, sendo praticado por homens, em sua grande maioria, que possuem plenas faculdades mentais de escolher praticá-lo ou não, e incentivado por uma série de mecanismos culturais de que falaremos mais adiante (SOUZA, 2017, p. 10-11).

De acordo com Brownmiller, (1975, p. 13), a existência de uma cultura que se apoia e banaliza o estupro e de qualquer violência sexual parte do pressuposto de que a sexualidade masculina é naturalmente agressiva, enquanto a feminina é vista como passiva. Dessa forma, exige-se socialmente das mulheres o comportamento de polidez, delicadeza e de não confronto. Dessa forma, tanto o estupro como o assédio sexual, que também é um abuso, passam a ser banalizados em uma sociedade machista a tal ponto que a culturalmente acredita-se que “elas sempre querem” mesmo que digam não para o agressor.

A cultura do estupro se manifesta de vários modos, tratando-se de uma série de ações e discursos que, aliados a mecanismos culturais dentro das relações de poder, privilegiam o homem de forma que a imagem da mulher e posteriormente, do que se constitui como feminino, tenha possibilidade de ser desumanizada pela violação do corpo. Dessa forma a cultura do estupro se manifesta em um cotidiano que

coage, constrange e violenta pessoas, sendo em sua grande maioria mulheres (MELO, 2018, p. 5).

Em uma sociedade patriarcal, o poder de dominação masculina e desigualdade de gênero se dá em diversas dimensões, muitas delas naturalizadas. Segundo Saffioti (1987, p. 18), o uso do poder nas relações entre homens e mulheres, se situa em um extremo quando falamos de violência sexual, já que uma vez “contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante” não possui sequer direito ao desejo ou escolha (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Para Sousa (2017, p. 22) no imaginário popular o típico estuprador é visto como alguém que possui problemas mentais e que se utiliza de força para abusar de mulheres descuidadas. O mito do estuprador perfeito faz com que abusos passem despercebidos, inclusive casos de estupros dentro do casamento. Dessa forma, mulheres que são estupradas são vistas como pessoas relapsas que de alguma forma provocaram essa situação.

A tradicional visão de que o crime de estupro “é um caso isolado, que ocorre em determinadas situações devido muito mais à imprudência da vítima para com a própria segurança, do que, simplesmente, pela culpa do agressor” (SOUSA, 2017, p. 22). A responsabilização da mulher se dá através de associações do crime com a sua roupa, hábitos e comportamentos, a fim de justificar o estupro e transferir a culpa do agressor para a vítima.

Como ressalta Herman (1984, p. 45), é ensinado às mulheres desde cedo que elas devem se comportar adequadamente, não andarem sozinhas, não vestirem roupas provocativas, etc. Tudo para que não aguce o desejo dos homens de as violentarem sexualmente, como se o próprio comportamento da vítima tivesse relação com a conduta sexual masculina.

Para a autora, a cultura do estupro estimula e ensina desde cedo que é natural que as relações entre homens e mulheres apresentem traços de comportamentos agressivos por parte dos homens. Segundo Herman, “nossa cultura pode ser caracterizada como uma cultura do estupro porque a

imagem de uma relação heterossexual está baseada no modelo da sexualidade do estupro” ou da superioridade masculina em relação ao corpo feminino (HERMAN, 1984, p. 46).

E é nesse contexto que se naturaliza o comportamento assediador e exige da mulher tais receios para não ser violentada, que surge o conceito de culpabilização da vítima. De acordo com Magalhães (2014, p. 3), ao encontrar meios para justificar o crime, a sociedade patriarcal torna a violência sexual algo aceitável, naturalizando-o e apontando fatores da vítima que justifiquem a violência como roupa usada, estado de embriaguez, proximidade com o agressor, etc.

A violência sexual poderia ser considerada, de certa forma, uma espécie de correção para as mulheres que não se comportaram da forma esperada socialmente, seja com atitudes liberais seja com o uso de roupas sedutoras. A culpabilização da vítima pela violência sexual sofrida é uma prática comum na cultura oriental, tão conhecida pela desvalorização da mulher e pela sua submissão irrestrita às vontades do homem (MAGALHÃES, 2014, p. 3).

A responsabilização da mulher e a culpa atribuída a ela por terceiros ou até mesmo por ela ao se questionar o motivo de ter sido vítima de tal crime pode gerar traumas, depressão, estresse pós-traumático, transtornos alimentares e até mesmo levar algumas mulheres a cometerem suicídio.

MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIAS: A RECONSTRUÇÃO DE UM FATO VIVIDO

Ao começar a definir autobiografia Curi (2013. p. 35) parte do conceito de intenção. Para o autor, quando alguém “conta a sua história ou parte de sua história, estamos diante de uma autobiografia. O leitor é avisado disso e está ciente de que lê fatos que aconteceram com este autor” (CURI, 2013, p. 35). Porém é possível refutar a veracidade dos fatos narrados, uma vez que “aquilo que está escrito nada mais é do que uma interpretação e, portanto, apresenta elementos ficcionais editados ou, até, inventados” (CURI, 2013, p. 35).

Como a autobiografia é “um espaço de reflexão do eu sobre sua própria constituição”, conforme detalharemos mais para frente, o sujeito seria apto, de acordo com essa abordagem, de perceber sua imagem da maneira que considera mais adequada e, assim, caracterizar sua identidade atribuindo sentido à sua experiência (CURI, 2013, p. 35).

A interpretação dos fatos ao revivê-los na narrativa autobiográfica traz consigo uma formatação própria do narrador. Barbosa (2019, p. 17-18) explica que o passado só existe em nossas representações mentais. Ou seja, em uma autobiografia a narrativa é construída pelo olhar de quem descortina tais lembranças. A autora também destaca que o passado não é algo fixo, mas sim “é materializado pelas recordações e sempre transformado pela interpretação que fazemos. O passado é o vínculo memorável estabelecido a partir do presente” (BARBOSA, 2019, p. 18). Dessa forma, a memória torna-se um conector que alimenta o passado e o liga ao presente.

Ao discorrer sobre esse tema, Lejeune (2008, p. 34), que é referência nos estudos autobiográficos, aborda o pacto existente entre autor e leitor. Para o leitor que busca uma autobiografia está bem claro que o autor narra fatos e passagens de sua própria vida, mesmo que sejam adaptados, repletos de metáforas ou criações pessoais. Dessa forma, autobiografia é uma narrativa elástica que parte do presente em relação ao passado e não precisa ser completamente fiel a realidade. Segundo o autor, o objetivo de uma obra assim “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real” (2008, p. 36). Curi (2013, p. 39) explica que quando o leitor aceita como “verdadeira” a história contada pelo narrador o pacto está firmado.

Por isso, Barbosa (2019, p. 21) ressalta que falar de memória é também discorrer sobre três dimensões fundamentais: “ela é sempre posicionada, é do presente e se estabelece na dialética entre lembrança e esquecimento” (BARBOSA, 2019, p. 21).

Nesse artigo, chamamos a atenção para o processo de memória de vítimas de violência sexual. No caso de mulheres violentadas, o ato de testemunhar

seu trauma, revivê-lo na memória é também lembrar do que se pretendia esquecer. Como ressalta Ricœur (2007, p. 455), não é possível lembrar de tudo igualmente, principalmente por causa dessa tentativa de esquecimento. A narrativa de um trauma se torna seletiva, ou seja, não inclui apenas a experiência de quem viveu essa experiência, mas também a experiência alheia, de quem de alguma forma participou do momento.

Segundo Pinheiro, Chavez e Ferraz (2009, p. 10) não é possível anular a própria história, por isso somente tais mulheres que passaram por essa experiência de violência, “cada uma delas em particular, em unicidade no tempo e espaço históricos, podem dar a exata percepção do que é tal agressão” (PINHEIRO, CHAVEZ E FERRAZ, 2009, p. 10).

TRAUMA, QUADRINHOS E MEMÓRIA: A HQ DESCONSTRUINDO UNA

Segundo Maldonado e Cardoso (2009, p. 46), o termo trauma significa “lesão ocasionada por um agente externo” (MALDONADO, CARDOSO, 2009, p. 46). Ao complementar a explicação sobre o termo, Seligman (2000, p. 84) ainda destaca que o trauma é um dano emocional que se torna uma ferida na memória. Além disso, Maldonado e Cardoso (2009, p. 46) lembram que desde os primeiros estudos sobre o tema, vários autores reafirmaram que a experiência traumática pode ser em diversos casos algo indizível, ou seja algo que vai além da capacidade de representação. Mas então como representar o indizível?

Quando se narra um trauma se quebra uma bolha e se expõe algo às vezes que a própria mente tenta esquecer. Para Seligman (2008, p. 66) “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar esse sentido primário do desejo de renascer” (SELIGMANN, 2008, p. 66). Entretanto, se para muitas pessoas é tão difícil representar tais traumas em palavras ou expressão oral, uma forma que pode colaborar na reconstrução dessas memórias é o processo artístico e visual, representado aqui neste artigo pelas histórias em quadrinhos.

Xavier (2018, p. 11) destaca que as HQ's possuem uma linguagem mais autônoma, utilizando assim seus próprios mecanismos para representar os

elementos narrativos. Conforme a autora, “a fala e o pensamento das personagens geralmente aparecem em balões, que simulam o discurso direto e a língua oral”. Dessa forma, a representação de traumas ou situações difíceis de se reviver encontram nos quadrinhos uma forma mais fácil de serem expostas e narradas.

Os quadrinhos também são uma seleção de fatos, passagens, símbolos e sequências que serão ilustradas. Uma das funções do quadrinista é selecionar quais cenas são mais importantes e quais podem ficar de lado sem interferir na construção daquela narrativa. Segundo, Miorando (2019, p. 38) a seleção de quadros “encapsulados de tempo e de espaço, arranjados deliberadamente pelos autores, se interconectam com os demais quadros da página para que” o próprio leitor complete tais sequências em seu imaginário.

Ao aproximar quadrinhos e o conceito de memória, Miorando (2019, p. 19) afirma que ambos são muito parecidos já que são formados por fragmentos, e para que sejam interpretados é preciso que “a pessoa que os utiliza empreste uma forma e um sentido para eles” (MIORANDO, 2019, p. 19). Essa compilação se dá através da memória pregressa de situações vividas no cotidiano e que propiciam o mecanismo que Scott McCloud (2005) batizou de fechamento. O fechamento é a condição narrativa que o leitor assume quando completa as lacunas dada pela sarjeta - o espaço em branco entre um quadro e outro - no layout de uma página de história em quadrinhos. As histórias em quadrinhos, assim como a memória, não são mais do que a soma entre a paisagem mental e o tempo fracionado (MIORANDO, 2019, p. 38).

Esse é o caso da graphic novel autobiográfica *Desconstruindo Una* (2016) que a partir de suas memórias narra os diferentes processos de abuso sexual vivido por Una, personagem e pseudônimo da autora. A narrativa de *Desconstruindo Una* (2016) tem início no ano de 1977, quando Una foi vítima de abuso sexual aos 10 anos, por um homem chamado Damian. Aos 12, ela sofreu novamente abusos e, mais tarde, o agressor foi o seu namorado. Diante de tais crimes, a personagem recebe o diagnóstico de transtorno de estresse pós-traumático e anos mais tarde consegue reconstruir sua vida aos poucos. A HQ é produzida anos depois dos abusos sofridos pela autora.

A CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM UNA COMO FORMA DE REPRESENTAR OS IMPACTOS DO TRAUMA

O que é narrar? Para muitos é apenas contar uma história, contar um “causo” ou traduzir lembranças. Para Luiz Gonzaga Motta na obra “Análise Crítica da Narrativa” (p.71, 2013) narrar é “relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho” (MOTTA, 2013, p. 71). Dessa forma, narrar é relatar processos de mudanças e, em alguns casos como nas autobiografias, resgatar experiências que passaram. Motta destaca que esse processo vem de nossas raízes ancestrais que nos deixaram como herança a cultura de relatar histórias, antes pela oralidade e agora por diversas plataformas de comunicação e registro.

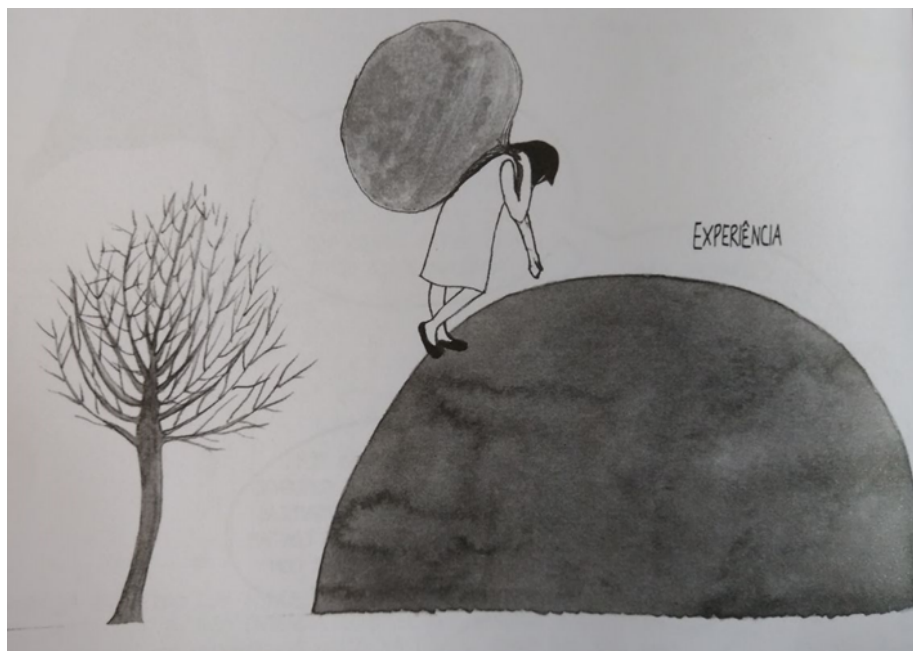
Para analisar os elementos da narrativa, Motta (2013) propõe sete movimentos para uma análise crítica das narrativas. Na presente pesquisa vamos nos atentar apenas no quinto movimento, usando-o para analisar a contrução da personagem Una e a representação do trauma causado pela violência sexual sofrida e que a acompanhou por toda uma vida. O quinto movimento aborda a construção dos personagens. Nesse momento é importante identificar os personagens e os motivos que os levaram a ser retratados de uma forma ou de outra, além de compreender a importância de seus papéis na narrativa. Também é importante analisar como eles são apresentados durante a construção da história. Motta chama atenção para a centralidade do personagem dentro de uma narrativa, “essa figura é o eixo do conflito em torno do qual gira toda a intriga. É o ponto de passagem de todos os acontecimentos da estória” (MOTTA, 2013, p. 174).

Quando Una é representada como uma criança e adolescente temos a narração dos abusos que ela sofreu, juntamente com a exposição dos crimes cometidos pelo estripador de Yorkshire. Una aparece sempre com a mesma roupa, um vestido branco, cabelos pretos na altura dos ombros com franja e sapatos pretos. Esse vestido lembra roupas de boneca e a escolha desse formato cria a sensação de infantilidade, demarcando não só a idade de Una quando sofreu os abusos, mas também sua inocência infantil. É importante destacar que a *graphic novel* é praticamente toda em preto e branco, destacando poucos

elementos que aparecem com cor como bebidas, bandeiras ou pontualmente roupas de outros personagens.

Nessa representação infanto-juvenil de Una temos em diversas vezes a presença dela carregando um balão de fala grande nas costas, dando a sensação de um peso difícil de segurar e sempre sem palavras dentro (figura 1). É possível perceber que esse balão significa todo o silêncio retido por Una ao não conseguir expressar em palavras o trauma dos estupros sofridos, além de toda culpa que ela carregava acreditando que era por sua causa que tudo aquilo havia acontecido com ela. A personagem nem sequer consegue falar sobre o que aconteceu. Essas imagens aparecem principalmente quando ela traz algum relato sobre as violências sofridas.

Figura 1- O peso da culpa nas costas de Una



Fonte: Desconstruindo Una (2018), p. 46.

O silêncio que acompanha Una por anos faz com que o incidente envolvendo Damian tenha sido como ela mesma conta “completamente enterrado” (UNA, 2018, p. 25). Dessa forma, o abusador sai ileso tanto na *graphic novel* como na vida real. Segundo ela, era assim que as coisas eram. Ficavam no esquecimento, silenciosas. Silêncio que era incentivado inclusive pelos pais de Una, uma representação de um comportamento comum em uma sociedade marcada pela cultura do estupro. O silenciamento de mulheres, como já mencionado aqui na pesquisa, faz com que muitas não denunciem seus estupradores.

O estupro ainda é um crime cercado por uma aura de sigilo, provavelmente por envolver, do ponto de vista da vítima, sentimentos como vergonha, culpa, medo e dor (medo do tratamento policial e jurídico, da exposição pública, da perda da reputação e do status social (FIGUEIREDO, 2006, p. 201).

Una destaca que “às vezes não vemos a floresta como um todo porque nos focamos nas árvores” (Una, 2018, p. 156). Ao se retratar como uma personagem que carrega o peso de suas emoções e traumas, sempre caminhando com dificuldade e cabisbaixa, vemos que as colunas e montanhas pelas quais a personagem sobe enquanto equilibra seu “fardo” nos ombros representam todos os percalços encontrados pelas mulheres ao sofrer traumas causados pelo estupro e outras violências de gênero. Cada subida difícil também é metaforicamente um desafio como encarar toda culpabilização sofrida quando se denuncia um crime assim, o medo de expor o que aconteceu ou a banalização causada pela cultura do estupro. Ultrapassar a barreira do trauma, também é poder enxergar a floresta à frente de uma forma diferente, livre de pesos.

Temos poucos balões de fala na obra, muitos aparecem como balões de pensamento da própria personagem ou os textos são colocados soltos. Esses balões remetem a memórias e lembranças da personagem ao contar sua própria história. Os balões vazios também podem ser interpretados como a impossibilidade de encontrar palavras para se expressar diante do trauma e a dor. Una não apresenta expressões faciais significativas. Os olhos aparecem principalmente como pontos na face e a boca com traços bastante simples,

sendo que em alguns momentos Una é representada sem rosto. A falta de traços no rosto aparece principalmente quando temos o relato dos pesadelos causados pelo estresse pós-traumático. A expressão dela fica mais demarcada em momentos pontuais para simbolizar medo, susto ou raiva.

Em uma segunda fase a personagem é representada como alguém irritada que não consegue descobrir o que está sentindo. Una passa por diferentes tratamentos psicológicos, sente agressividade por não conseguir se expressar e por vezes é chamada de louca ou até considerada má. Em uma das poucas passagens que temos expressão de raiva, inclusive com a presença de um balão que demonstra gritos e semblante bem demarcado como se estivesse incomodada, é quando Una relata que seus pais não a compreendiam quando chorava por vezes sem aparentar motivação clara ou por se ter crises de irritabilidade com frequência por se sentir incompreendida. Segundo ela, “não é incomum perceber-se excluída depois de passar por uma violência sexual” (UNA, 2018, p. 107).

A representação de Una em crise por conta dos problemas emocionais causados pelos abusos é de uma pessoa com cabelos desganhados, olhar assustado e boca aberta conforme aparece na figura 2. Foge completamente do padrão de representação da maioria da obra. Isso reforça o quanto o processo de estresse pós-traumático foi devastador para ela e como se sentir culpada pela violência sofrida impactou sua vida por anos. Una inclusive questiona na obra a constante tentativa de colocar as mulheres como histéricas ou loucas quando elas denunciam as violências sofridas ou simplesmente apresentam doenças psicológicas causadas por isso. Isso inclusive é usado como discurso para desacreditar a vítima. “A histérica é uma figura interessante. Ela tem tão pouco controle de sua própria imagem quanto uma prostituta. Se ela revela o abuso e acreditam nela, ela é uma vítima perturbada. Se ela revela e não acredita, ela é uma mentirosa perturbada” (UNA, 2018, p. 108).

Segundo Una, “certamente ser violentada repetidamente, humilhada e culpada por isso” a destruiu de um jeito único e profundo, afetando principalmente sua saúde mental. “A ideia de que uma pessoa fica perturbada é perturbadora por si só, porque é difícil levar a sério o testemunho de um louco. Não é fácil lidar com o trauma mesmo quando se tem apoio”. Ela

também destaca que a falta de apoio das pessoas pode inclusive intensificar os efeitos do trauma (UNA, 2018, p. 108).

Figura 2- Saúde mental de Una representada como alguém em desespero



Fonte: Desconstruindo Una (2018).

A última fase de Una é quando a personagem conta do seu crescimento, destacando inclusive que se tornar mulher para ela foi mais difícil do que normalmente é. Seu crescimento foi marcado pelo fato de não se achar uma “boa garota” e que por isso mereceu ou até mesmo deu espaço para que os abusos acontecessem. “Eu cresci sabendo que eu não tinha tomado cuidado o suficiente, então o estripador poderia querer me pegar”, destaca Una em uma das passagens (UNA, 2018, p. 144).

Una conta que aos 16 anos, abandonou os estudos e foi embora. Mudou-se de cidade, buscando um local onde ninguém a reconheceria. Além

disso ela trocou seu nome. Como já mencionado, não sabemos o nome oficial da autora. Tanto na autoria da obra como na denominação da personagem que a representa, ela assina como Una. Na obra percebe-se o quanto foi difícil essa mudança de nome, já que a personagem destaca que essa era a última coisa que realmente era dela de verdade.

Na versão adulta, logo no final da obra, Una aparece usando roupas diferentes e com cabelos um pouco mais longos, ficando perceptível o passar dos anos. Dessa vez blusa e saia brancas e no momento em que ela conta que se casou ela aparece com uma roupa totalmente diferente do restante da obra. Temos a representação dela vestida de vermelho, no caso seu vestido de casamento. Sabemos então que ela se casou e teve filhos.

Una sofreu pela primeira vez violência sexual aos 10 anos, em 1975. A autora conta no posfácio que somente em 2004, ao ler o livro *Misogynies*, de Joan Smith, é que foi perceber que toda a raiva, medo e traumas que ela carregou por décadas consigo era completamente justificáveis. Foi a partir dessas leituras, 29 anos após o primeiro abuso, que ela consegue externalizar coisas que até então eram indivisíveis e irrepresentáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi realizada enquanto a violência contra as mulheres no Brasil ainda é uma grave realidade. Ela foi concluída dias depois da divulgação do 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, , no final de julho de 2023, que apontou que o país registrou o maior número de casos de estupro da história desde que a pesquisa começou a ser realizada. São mais de 200 casos por dia, totalizando 74.930 vítimas de abuso sexual. A maioria delas possui menos de 16 anos de idade, evidenciando que a média nacional é maior que a global apontada pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Os dados mostram o quanto ainda precisamos ampliar o debate acerca da cultura do estupro nesse país.

Para tanto, foi realizada a análise narrativa da *graphic novel* autobiográfica *Desconstruindo Una*. A história de Una não se passa no Brasil, mas a

obra acaba se tornando uma narrativa universal por trazer as dores de uma mulher que convive com seus traumas e medos causados por abusos sexuais sofridos na infância e adolescência. A presente pesquisa buscou analisar quais as estratégias narrativas que Una utilizou para narrar essas memórias traumáticas que, segundo ela, permaneceram por anos em completo silêncio dentro de si. Buscou-se evidenciar na narrativa os efeitos de um silenciamento e de uma dor que muitas vezes inviabilizam o próprio relato e, por consequência, a denúncia de atos violentos e brutais.

A construção dos personagens também é essencial na provocação de emoções nos leitores e na construção argumentativa. As fases em que Una é representada nos faz acompanhar visualmente suas dores, sua culpa, o medo e a fragilidade de sua saúde mental e emocional após os abusos. Não temos ilustrações definidas dos agressores, não são personagens que apresentam uma grande construção narrativa. Talvez porque ela mesma tentou os apagar de sua memória e vida. Una ao carregar o peso da culpa e do trauma em suas costas durante quase toda a narrativa, simboliza todas as mulheres que sofrem com a violência sexual e convivem por anos com suas memórias traumáticas, muitas vezes guardadas dentro de si.

A narrativa de Una carrega consigo um impacto cruel da misoginia e violência de gênero. Todos os dias mulheres sofrem algum tipo de violência seja ela simbólica, um assédio na rua, uma agressão física, uma humilhação ou um estupro. E todos os dias muitas escolhem o silêncio não porque acreditam que essa seja a melhor forma de lidar com a situação, mas por temerem o julgamento social que constrange, aponta, insulta, descredibiliza e até impede que os casos sejam investigados e solucionados. *Desconstruindo Una* não é apenas uma autobiografia em quadrinhos, mas também um manifesto pessoal sobre como a cultura do estupro impacta para sempre a vida das mulheres, roubando suas memórias, voz, infância, partes de si e até mesmo sua identidade. É preciso desconstruir todo um pensamento social a fim de repensarmos comportamentos e culturas que reforçam a violência para que outras Unas não convivam com seus medos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marialva. **Comunicação, história e memória: diálogos possíveis**. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/157646>>. Acesso em: 10 ago, 2020.
- BROWNMILLER, Susan. **Against our will: men, women and rape**. New York: First Ballantine Books Edition, 1975.
- CURI, Fabiano. **Desenhos da memória: autobiografia e trauma nas histórias em quadrinhos**. Disponível em:< <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269965>>. Acesso em: 5 ago, 2020.
- FIGUEIREDO, Débora. Os discursos públicos sobre o estupro e as identidades de gênero. **Linguagem e Gênero no Trabalho, na Mídia e em Outros Contextos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública**. Disponível em:<<https://forumseguranca.org.br/anuario-16/>>. Acesso em 1 ago. 2023.
- HERMAN, Judith. **Trauma and recovery: the aftermath of violence from domestic violence to political terror**. Estados Unidos, Basic Books, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MAGALHÃES, Livia. **A culpabilização da mulher vítima de estupro**. Disponível em:<<https://jus.com.br/artigos/27429/a-culpabilizacao-da-mulher-vitima-de-estupro-pela-conduta-do-seu-agressor>>. Acesso em: 15 dez, 2020.
- MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. **O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias**. *Psicanálise Clínica*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p.45- 57, 2009 .
- MELO, Iuli. **O feminismo 2.0 e os movimentos de apropriação do conceito cultura do estupro**. Disponível em:<<https://7seminario.furg.br/images/arquivo/90.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- MIORANDO, Guilherme. **Histórias em quadrinhos e memória: algumas aproximações**. Disponível em:< <https://www.researchgate.net/>

publication/338354368_Historias_em_quadrinhos_e_memoria_algumas_aproximacoes>. Acesso em: 18 ago, 2020.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

PINHEIRO, Douglas. CHAVEZ, Isivone. FERRAZ, João. **Narrativa e superação do trauma**: a memória de mulheres vítimas de violência doméstica. Disponível em:< <http://www.andhep.org.br/anais/arquivos/Vencontro/gt7/gt07p04.pdf>>. Acesso em: 10 ago, 2020.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Rosa Freire d'Aguiar/UFMG, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73- 98.

_____. **Narrar o trauma**: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. PSIC. CLIN., Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 65 – 82, 2008.

SOUZA, Nayara. **Representações de si nos discursos feministas em práticas midiáticas digitais**. Disponível em:<https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11738/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_Representa%C3%A7%C3%B5esSiDiscursos.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2020.

UNA. **Desconstruindo Una**. São Paulo: Nemo, 2018.

XAVIER, Glayce. **Histórias em quadrinhos**: panorama histórico, características e verbo-visualidade. Disponível em< <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28128>>. Acesso em: 1 set, 2020.

ENTRE SILENCIAMENTOS E ENFRENTAMENTOS:

o uso da subjetividade no jornalismo em
oposição às narrativas coloniais

| Talita Souza Magnolo & Gracielle Loures Nocelli |

INTRODUÇÃO

Por muito tempo, a objetividade e a imparcialidade jornalísticas foram consideradas sinônimos de profissionalismo, credibilidade e legitimidade para o papel de informar. Nas sociedades democráticas, em que a atividade ganhou o status de “quarto poder” - sendo responsável por fiscalizar o Executivo, o Legislativo e o Judiciário -, a impessoalidade e o distanciamento entre o jornalista e a informação tornaram-se premissas fundamentais.

No entanto, a busca pela objetividade se deu através de normas que acabaram não só por hierarquizar os fatos, mas também, pessoas e lugares. De acordo com Moraes (2022), mesmo depois de tantos estudos e críticas advindas do meio acadêmico, a objetividade jornalística se materializa na escolha de temas específicos em posições de privilégio e na manutenção de dogmas excludentes baseados nos valores-notícia tradicionais. Dessa forma, é necessária a discussão sobre o porquê de os critérios adotados não serem suficientes para mostrar mulheres, negros, indígenas, entre outros grupos sistematicamente silenciados. O ideal da objetividade jornalística sustenta uma performance de neutralidade que, quando analisada de forma mais profunda, pode ser compreendida como uma forma de validação dos discursos hegemônicos.

Partindo deste pressuposto, propomos um olhar para o uso da subjetividade no jornalismo como um recurso com potencial para apontar

novas formas de ver, entender e narrar as múltiplas realidades existentes na sociedade. Defendemos, neste artigo, a capacidade criativa e criadora do jornalismo subjetivo que busca se posicionar através de uma prática aberta às narrativas universais. Compreendendo que a subjetividade permeia a atividade jornalística em diferentes aspectos, nosso foco se mantém na sua utilização enquanto recurso para romper silenciamentos, em oposição à reprodução de narrativas coloniais provenientes de uma estrutura hegemônica que segrega.

Defendemos a hipótese de que pensar a desnaturalização dos dogmas tradicionais do jornalismo é o caminho para provocar mudanças no exercício do jornalismo. A união entre a teoria e a prática poderá nortear o posicionamento dos jornais e jornalistas, que, por sua vez, poderão criar agendas que ressaltam outros marcadores como raça, gênero, classe social, relação territorial, entre outros.

Para isso, este estudo relaciona os trabalhos teórico e prático de Fabiana Moraes a fim de identificar as estratégias narrativas utilizadas para assegurar a subjetividade como um recurso de enfrentamento às narrativas coloniais. Através da metodologia da Análise de Conteúdo, selecionamos os oito textos escritos pela jornalista e publicados para o *The Intercept Brasil*, em 2023, com o propósito de avaliar as escolhas que revelam uma postura de oposição aos discursos hegemônicos. A coleta de dados foi realizada entre os dias 20 e 21 de abril de 2023, através do site do *The Intercept Brasil*. Os textos foram, posteriormente, tabelados e categorizados para a realização da parte analítica do estudo.

OBJETIVIDADE E IMPARCIALIDADE COMO PREMISSAS JORNALÍSTICAS

É possível fazer jornalismo sem objetividade?
(Moraes, 2022).

A objetividade e a imparcialidade foram, por muito tempo, consideradas as premissas para a realização de um jornalismo legítimo e de qualidade. A

valorização destas características parte do pressuposto de que a atribuição de informar exige um distanciamento entre quem informa e a informação. Historicamente, a formatação deste modelo jornalístico ocorreu na década de 1830, nos Estados Unidos, sendo considerado um marco na modernização da imprensa estadunidense. Até então, a prática mantinha um viés político-literário, com caráter opinativo.

O jornalismo com o propósito de informar os fatos de forma objetiva e imparcial foi inaugurado pela *penny press*, jornais que custavam apenas um centavo. O valor era uma estratégia para atrair a classe média alfabetizada e, assim, ampliar o número de leitores. De acordo com Barsotti (2021), várias mudanças na apresentação das informações e na divisão de trabalho nas redações foram introduzidas pela *penny press*. Entre elas, a organização dos fatos de acordo com o *lead*, respondendo às questões “quem ou o que?, como?, quando? e onde?”; o conceito de pirâmide invertida; e a separação da redação dos outros departamentos das empresas de comunicação. Foi assim que aconteceu a profissionalização da atividade, quando os jornalistas passaram a ser remunerados e o jornalismo foi visto como uma possibilidade de carreira. As transformações foram assimiladas pelo rádio e, posteriormente, pela TV.

No Brasil, as mudanças ocorreram mais tarde, em comparação com os Estados Unidos. No século XX, o jornalismo, que antes era exercido por intelectuais de outras áreas, passou a ser realizado por jornalistas. Houve, assim, o fortalecimento da categoria, com a criação de faculdades e sindicatos. Os jornais passaram a separar os conteúdos de opinião das notícias, concebidas pelo conceito de acontecimento e pelos critérios de noticiabilidade, como proximidade, atualidade, identificação social, intensidade, ineditismo e identificação humana (Lage, 2001).

A teoria do jornalismo desenvolve toda uma tipologia da notícia para definir e classificar o que é ou não é relevante, hierarquizando fatos em função de sua importância, abrangência, impacto, interesse. Esses fatos que merecem ser noticiados seriam os “acontecimentos” (França, 2012, p.12).

A partir desta teorização, é criada uma “cultura jornalística”, que pode ser definida como o “conjunto de regras, hábitos e convenções que estruturam o campo profissional da imprensa” (Sodré 2009, p.71). No entanto, por mais que o jornalismo preze pela objetividade e a imparcialidade, o processo de produção é dotado de subjetividades. A definição do que será ou não pauta, a angulação da apuração, a escolha de um entrevistado, a seleção de uma imagem para ilustrar a matéria e a edição do material bruto são exemplos de processos subjetivos. Rossi (2005) defende que entre um fato e suas diferentes versões e abordagens, há sempre um jornalista e suas opiniões, que mediam um mundo, também permeado pela subjetividade.

Para Moraes (2022), o modelo de jornalismo objetivo e imparcial que não reconhece os próprios processos subjetivos tem auxiliado a manutenção de uma estrutura hegemônica segregadora e enraizada na sociedade, produzindo e reproduzindo narrativas coloniais. Sob tal premissa, os meios de comunicação seguem definindo a relevância de pessoas e lugares, de acordo com valores-notícia que traduzem uma sociedade “outrofóbica”. Na realidade brasileira, tal perspectiva contribui para estigmatizar, silenciar e apagar determinados grupos.

Dito isso, coloco que, aqui, realizo uma crítica não a uma objetividade necessária em procedimentos básicos para a feitura da notícia: essa continua a ser um valor cognitivo fundamental para o jornalismo. Minha proposta é pensar a objetividade assentada em uma racionalidade que se coloca como universalistas, construída sobre ideais humanistas radicalizados, generificados, sobre uma racionalidade que construiu um “normal” e um “Outro”. (MORAES, 2022, p.15)

Nota-se, portanto, que o uso da subjetividade no jornalismo não é algo novo. Mas na busca incessante por objetividade e imparcialidade, os processos subjetivos também foram delineados para construções que naturalizam desigualdades e silenciamentos. A proposta desta pesquisa é investigar o uso da subjetividade como um recurso para a realização de um movimento contrário: romper silenciamentos e dar visibilidade a quem tem sido sistematicamente invisibilizado.

AS SUBJETIVIDADES DO JORNALISMO

A subjetividade se faz presente no jornalismo de diferentes formas e, por isso, consideramos ser necessário falar em “subjetividades” no plural. Além das etapas do processo de produção citadas anteriormente, a linguagem e as estratégias narrativas também são permeadas por camadas subjetivas.

Na classificação de gêneros jornalísticos (Marques de Melo, 2009), o opinativo é o que confere maior autonomia para a manifestação de pensamentos e posicionamentos do jornalista. Na categoria, estão incluídos editorial, coluna, crônica, entre outros. No entanto, nas últimas duas décadas, tem sido possível observar o uso da subjetividade como estratégia narrativa para construções do gênero informativo, que supostamente teria a objetividade e a imparcialidade como preceitos. A prática tem sido notada através de reportagens feitas em primeira pessoa e da transparência da emoção dos jornalistas no relato do fato, por exemplo.

Nestes casos, a subjetividade é usada como um recurso para promover uma maior aproximação e identificação com o público. Reis e Thomé (2022) analisam que o maior uso da subjetividade nas narrativas jornalísticas pode ser considerado uma reação ao momento de dificuldades vivido pelas redações de todo o país.

A crise abriu ainda novas frentes de ação em relação à linguagem e a novos formatos informativos, notadamente aqueles relacionados à subjetivação das narrativas em substituição, em parte, da propalada e pretensa objetividade do texto jornalístico. (Reis; Thomé, 2022, p.30).

Dessa forma, quando falamos em jornalismo de subjetividade, é possível identificar diferentes vertentes. Neste artigo, iremos considerar a prática jornalística proposta por Moraes (2022) como sendo aquela que pensa e repensa as fobias que foram construídas pela imprensa brasileira ao longo de sua história e, assim, se opõe à objetividade jornalística, vista pela autora como o jornalismo que não deu conta dos “outros” presentes em nosso país, segregados por questões de gênero, raça, classe social e condições espaço-geográficas.

De acordo com Moraes (2022), o entendimento do “subjetivo” não deve ser pautado unicamente a partir de um “eu”, ou seja, aquilo que o jornalista sente e expressa, a forma como o profissional é afetado e, posteriormente, entrega, via produto jornalístico, essa afetação. A subjetividade, portanto, não pode ser vista como algo apenas do âmbito individual, mas também, do coletivo.

Pensemos o caso do Brasil, último país a realizar a abolição do trabalho escravo e, perversidade das perversidades, pátria que conferiu para si o título de paraíso racial. Como olham o mundo e escrevem jornalistas - inclusive negros e negras - talhados nesse ambiente de negação? Como se dá a atuação de profissionais da comunicação cuja base teórica determinou um lugar menor para o pensar sobre questões de raça, geografia e gênero, consideradas “contaminadas” e individuais demais a partir do momento que se acreditou em um pensamento universal? Como abordar uma série de discussões (diversas acusadas de “identitárias”) vistas como periféricas quando as mesmas jamais foram marcadas meramente por elementos internos ou próprios de grupos específicos? (Moraes, 2022, p.12-13).

Vivemos em um ambiente noticioso em que ainda carecem explicações sobre a permanência do racismo, do classicismo e da exotificação de povos indígenas e nordestinos nas narrativas veiculadas pelos meios de comunicação. A reverberação desses discursos exerce diferentes tipos de influência sobre a vida social, impactando diretamente na sociedade e no jornalismo. Os estudos sobre a Sociologia do Conhecimento nos mostram a capacidade dos discursos darem suporte à compreensão da sociedade sobre o mundo. Berger e Luckmann (2004) afirmam que a realidade é construída socialmente, a partir da interpretação de cada indivíduo. Neste processo, a linguagem tem um papel fundamental, seja na apreensão de informações junto aos grupos de relacionamento ou por meio dos veículos de comunicação e das novas tecnologias.

Considerando as narrativas jornalísticas como parte do processo de compreensão da realidade social, do reconhecimento do indivíduo, do seu senso de pertencimento e do conceito de alteridade, é necessário propor

algumas reflexões: quais são as narrativas produzidas pelo jornalismo? Como elas são feitas? Quem as produz? Afinal, se por um lado o jornalismo tem a capacidade de dar amplitude aos discursos que são veiculados nos meios de comunicação, por outro, ele também pode contribuir para silenciar narrativas que não encontram a mesma oportunidade de espaço nas mídias.

Para Barreto (2019), o silenciamento epistêmico pode ser entendido como o sucesso ao impedir a transmissão de determinado conhecimento. As dinâmicas injustas e assimétricas entre diferentes grupos sociais fazem com que alguns sejam mais poderosos e subordinem a agência epistêmica de outros. Segundo Moraes (2022, p.18), o jornalismo é um lugar de traduzir as coisas do mundo, desde a economia, passando pela política, ciência, cultura, entre outros aspectos, para um público muito maior e diversificado. Por isso, propõe uma prática capaz de “(re)construir cidadanias precarizadas, representações miúdas, violências consentidas”. Neste sentido, a subjetividade deve ser utilizada como um recurso de combate e enfrentamento.

THE INTERCEPT BRASIL: UM ESPAÇO PARA ENFRENTAMENTOS

O *The Intercept Brasil* se posiciona no mercado brasileiro como uma agência de notícias que promove um jornalismo combativo a partir de investigações aprofundadas e análises sobre os diferentes assuntos que impactam a sociedade. Segundo informações divulgadas no site do veículo, a proposta é denunciar injustiças e responsabilizar os poderosos. Para isso, garante liberdade editorial e suporte legal aos jornalistas que integram a equipe.

Fabiana Moraes integra o projeto desde 2020, quando iniciou as publicações de sua coluna quinzenal. A estreia ocorreu com a publicação do texto *Por outra democracia: esta não protege a maioria da população brasileira*, no qual evidenciou algumas das temáticas que integrariam o seu trabalho: política, desigualdade social, racismo, classismo e outros preconceitos. Nascida e criada em Alto José Bonifácio, bairro da periferia de Recife, formou-se como jornalista pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Na mesma instituição, tornou-se mestre em Comunicação e doutora em

Sociologia. Mulher, negra e de origem humilde, desde cedo, conviveu com as desigualdades sociais, o que contribuiu para um olhar atento e empático ao Outro, característica presente em sua vasta produção jornalística.

Trabalhou como repórter especial do *Jornal do Commercio*, período em que fez reportagens investigativas que foram premiadas e, mais tarde, tornaram-se livros, como *A Vida Mambembe*, na qual mostrou como sobreviviam os artistas circenses que viajavam pelo interior de Pernambuco, que rendeu o seu primeiro Prêmio Esso, na categoria regional; *Os Sertões*, criada para marcar o centenário da morte de Euclides da Cunha, a publicação propôs uma abordagem decolonial sobre os fatos históricos e venceu o Grande Prêmio Esso de Jornalismo e o Prêmio Cristina Tavares; e *Nabuco entre pretos e brancos*, na qual denunciou o racismo do país atrelado às condições sociais, em que o status é capaz de embranquecer negros e escurecer brancos, vencedora dos prêmios Cristina Tavares e Embratel de Cultura. (The Intercept Brasil, meio digital, 2020)

Em 2013, quando o livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, completou 80 anos, Moraes criou uma série especial denunciando o poder de homens sobre os corpos femininos, trazendo histórias de vida de meninas que sofriam com a exploração sexual desde a infância. (Jornal do Commercio, meio digital, 2013). Em 2015, publicou o livro *O nascimento de Joicy: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem*, no qual narra os bastidores da produção da reportagem, com uma mulher transexual, ex-agricultora, que busca o serviço público de saúde para realizar a cirurgia de redesignação sexual. A matéria publicada em 2011 foi vencedora do Prêmio Esso de Jornalismo.

Atualmente, Moraes é professora da Faculdade de Comunicação da UFPE, colunista do Intercept Brasil e integra o Conselho da Agência Pública. Em 2022, publicou o livro *A pauta é uma arma de combate: Subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza*, uma das principais referências para este estudo. É a partir do trabalho de Fabiana Moraes, na teoria e na prática, que analisamos o uso da subjetividade no jornalismo como recurso de enfrentamento dos dogmas tradicionais e dos discursos hegemônicos. Para isso, analisamos os textos produzidos pela

jornalista para o *The Intercept Brasil*, no período entre janeiro e abril de 2023, a fim de identificar quais as estratégias narrativas empregadas por ela em sua prática jornalística.

AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE FABIANA MORAES

Para a realização da pesquisa, optamos por utilizar a metodologia de Análise de Conteúdo (Krippendorff, 2004; Sanglard, 2017; Sampaio & Lycarião, 2021). Apesar de ser considerado um método majoritariamente quantitativo, propomos, neste artigo, apontar reflexões e caminhos para estudos de caráter qualitativo. Sanglard (2017) defende que este é um método muito pertinente para a área da comunicação.

Krippendorff (1990 *apud* Sanglard, 2017, p.124) defende a Análise de Conteúdo “como técnica que parte de dados para formular inferências que podem ser reproduzidas e aplicadas ao contexto do que se analisa, abrindo margem para aplicação que não se restringe apenas ao quantitativo, já que leva em conta um contexto”. A inferência, portanto, permite extrair conhecimentos sobre os aspectos da mensagem analisada e a apreensão dos elementos subjacentes da mensagem, comportamento, texto, prática comunicativa.

Sendo assim, o pesquisador pode fazer suposições sobre os dados de acordo com o contexto histórico, por exemplo. Levando em consideração que os textos de Fabiana são recentes e inseridos numa conjuntura de mudanças no poder, se faz necessário um olhar atento, não somente para o momento histórico, mas, também, para os contextos sociais e culturais.

O nosso corpus de análise é composto por oito textos publicados na coluna de Fabiana Moraes no primeiro quadrimestre de 2023. Nossa escolha se deu em virtude da posse de um novo presidente, Luís Inácio Lula da Silva, no dia 01 de janeiro de 2023, que simbolizou, mais do que uma simples eleição, a retomada de pensamentos mais democráticos e igualitários para o país. Como unidades de análise (Sampaio; Lycarião, 2021), elencamos o título, o tema principal e as palavras-chave. A partir da escolha, foi elaborada uma tabela com os dados da análise preliminar, apresentada a seguir:

Tabela 1 - Textos analisados

COLUNAS FABIANA MORAES (THE INTERCEPT BRASIL)				
Data	Título da matéria	Tema principal	Palavras-chave	Link de acesso
10.01	A anistia nos trouxe até a barbárie do terrorismo em Brasília	Política	anistia; Bolsonaro; terrorismo; democracia.	https://www.intercept.com.br/2023/01/10/anistia-nos-trouxe-ate-barbarie-do-terrorismo-em-brasilia/
24.01	O Brasil do terrorismo verde e amarelo não precisa mais de uma foto que sugere Lula assassinado	Política	Bolsonaro; Lula; democracia; terrorismo.	https://www.intercept.com.br/2023/01/24/brasil-do-terrorismo-golpista-nao-precisa-de-foto-de-lula-baleado/
07.02	Lei do feminicídio deixa de cobrir milhares de assassinatos ao focar só na violência das mulheres	Feminicídio	mulheres; negras; periferia; violência doméstica.	https://www.intercept.com.br/2023/02/07/lei-do-feminicidio-deixa-de-cobrir-milhares-de-assassinatos/
28.02	Carnaval, marketing e pobreza: depois da pandemia, voltamos à festa e às apoteoses da desigualdade	Desigualdade social	Carnaval; desigualdade social; pessoas negras; periferia.	https://www.intercept.com.br/2023/02/28/carnaval-marketing-pobreza-desigualdade/
14.03	Coaches ensinam homens a conseguir sexo com as técnicas inspiradas pelo traficante sexual de crianças e adolescentes	Abuso sexual	mulheres; crianças; turismo sexual;	https://www.intercept.com.br/2023/03/14/traficante-sexual-inspira-clubes-para-homens-conseguirem-sexo/
28.03	“Acabou, garota. Quer dizer, vovó”: velhofobia quer expulsar as mulheres do espaço público e do debate social	Velhofobia	mulheres; etarismo; preconceito.	https://www.intercept.com.br/2023/03/28/velhofobia-quer-expulsar-mulheres-do-espaco-publico/

11.04	Quilombola empreende e perde terra por Forças Armadas julgarem ação moderna demais para comunidade tradicional	Quilombola	quilombolas; indígenas; racismo.	https://www.intercept.com.br/2023/04/11/quilombola-empreende-e-perde-terras-forcas-armadas/
26.04	A militância da imprensa comercial que a Folha de São Paulo ainda tenta esconder	Imprensa comercial	jornalismo; objetividade; subjetividade; democracia.	https://www.intercept.com.br/2023/04/26/militancia-da-imprensa-comercial-que-folha-tenta-esconder/

Tabela elaborada pelas autoras

Para o estudo analítico, elencamos quatro categorias que demonstram escolhas feitas por Fabiana Moraes e que revelam a subjetividade como estratégia de enfrentamento às narrativas coloniais: (1) a referência aos grupos historicamente silenciados; (2) a denúncia de “outrofobias”; (3) a crítica ao jornalismo tradicional; (4) o posicionamento político contrário a extrema-direita.

Com relação à primeira categoria, há colunas em que Moraes trata diretamente de temáticas que afetam a vida de quilombolas, indígenas, mulheres, pessoas negras e pobres. É uma escolha da jornalista abrir espaço para abordar aspectos da realidade vivida por grupos sociais silenciados, como apresentado no trecho a seguir:

O corpo indígena chama mais atenção segurando um celular do que sequestrado, estuprado e morto (Woia Xokleng). Eu li essa frase há algum tempo no Twitter, no contexto do desaparecimento dos Yanomami, e nunca mais a esqueci. Ela é a definição exemplar de uma sociedade que continua a cobrar comunidades como as indígenas e quilombolas a manter suas tradições quando vivem o mesmo desemprego, acesso precário ao sistema de saúde, violência, insegurança alimentar, uso necessário de tecnologias, etc. que o resto de nós. Isso é racista (Moraes, 2023, recurso on-line)

É possível notar que, além de assegurar a visibilidade às questões enfrentadas por estes grupos, Moraes declara o seu posicionamento a respeito de cada uma delas. Esta postura presente nos textos nos possibilitou avaliar a segunda categoria, que é a denúncia de “outrofobias”. Este termo é utilizado pela jornalista para referir-se aos preconceitos da sociedade em relação ao que é diferente do padrão estabelecido por narrativas hegemônicas (MORAES, 2022). Nos textos analisados, foram observadas denúncias de racismo, etarismo, machismo, xenofobia, gordofobia, transfobia e classismo. Na publicação feita no dia 28 de março de 2023, Moraes usa a palavra «velhofobia» para falar sobre o etarismo contra mulheres, observado em diferentes ocasiões recentes.

Uma delas foi o vídeo que viralizou na internet de três jovens universitárias debochando de uma colega de classe com mais de 40 anos, em Bauru, São Paulo. As outras situações mencionadas, foram os ataques virtuais sofridos por Madonna e Xuxa após aparecerem publicamente com uma aparência diferente dos anos 1980⁹, presentes no texto abaixo:

No final, seja uma anônima cursando biomedicina em Bauru, seja uma celebridade que habita há tempos as nossas retinas e nossas telas, o fato é que somos proibidas de envelhecer ocupando o espaço público. Depois de certa idade, devemos ir para as sombras e ficar dentro de nossas casas. Uma vez que, nessa lógica desumanizante, nossa única serventia na vida é decorar ambientes sendo jovens e bonitas, temos que nos retirar para abrir espaço para novas levas. Parece que só assim poderemos ser poupadas. (Moraes, 2023, recurso on-line)

Outra característica presente no trabalho de Moraes é a crítica ao que a jornalista chama de “jornalismo tradicional”, uma espécie de alerta sobre o quanto o discurso de objetividade acaba por esconder propositalmente escolhas subjetivas das etapas de produção jornalística, o que pode ter consequências sociais graves, como o risco à democracia, conforme afirmação a seguir:

9 Para saber mais: <https://www.intercept.com.br/2023/03/28/velhofobia-quer-expulsar-mulheres-do-espaco-publico/>

A crítica à objetividade jornalística não se refere ao abandono de métodos e técnicas, mas sim a como esses métodos e técnicas foram usurpados, inclusive para ameaçar a democracia. Não se trata de “destruir os pilares do jornalismo”, mas de qualificar radicalmente a objetividade necessária à profissão para, assim, fortalecê-la. (Moraes, 2023, recurso on-line)

Na coluna do dia 26 de abril de 2023, Moraes aponta problemáticas de quatro artigos publicados pelo jornal Folha de São Paulo¹⁰:

A questão é que cada uma dessas ações são escolhas. E atrás delas não estamos apenas nós, repórteres e editoras, mas os meios para os quais trabalhamos. Como tais escolhas podem revelar as maneiras como olhamos, convencionou-se a adotar o critério da objetividade jornalística como forma de garantir mais equilíbrio e justeza nas coberturas. Mas, há muito, essa objetividade, que sempre foi acompanhada pela subjetividade pessoal e coletiva, foi instrumentalizada para que empresas de mídia pudessem se eximir ideologicamente daquilo que elas mesmas produzem e publicam. (Moraes, 2023, recurso on-line)

Por fim, o posicionamento político contrário a extrema-direita também é uma escolha de Moraes para combater uma ideologia conservadora, que propõe a manutenção de privilégios, como pode-se perceber a seguir:

Quem é condescendente com os crimes de Bolsonaro e classifica suas investigações como “caça às bruxas” também chuta, de longe, os seus próprios colegas. Fomenta a malta que destruiu o patrimônio público e agrediu e roubou pelo menos 10 profissionais de imprensa nos atos terroristas em Brasília. (Moraes, 2023, recurso on-line)

É possível notar que, dispondo de maior liberdade, proporcionadas pelo gênero jornalístico opinativo e pela proposta do *The Intercept Brasil*,

¹⁰ Para saber mais: <https://www.intercept.com.br/2023/04/26/militancia-da-imprensa-comercial-que-folha-tenta-esconder/>

Moraes realiza escolhas subjetivas que refletem um posicionamento contrário à (re) produção de narrativas coloniais. A visibilidade para as causas de grupos sociais historicamente silenciados, a denúncia de preconceitos, o posicionamento político e a crítica ao jornalismo tradicional estão entre as estratégias narrativas adotadas pela jornalista.

Considerando que tais escolhas são dotadas de subjetividades, é possível afirmar que Moraes coloca em prática um jornalismo subjetivo que se propõe a combater as estruturas hegemônicas sobre visibilidades, hierarquias de vozes e representações observadas na imprensa tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: EVIDENCIAR O DECOLONIALISMO

Conforme defendido por Moraes (2022) e comprovado através dos exemplos analisados neste artigo, é possível dizer que atualmente, há uma necessidade latente da materialização de uma prática mais reflexiva do fazer jornalístico, através do desenho da pauta, das perguntas que serão feitas, das pessoas que serão ouvidas e vistas no produto jornalístico.

Mais do que isso, questionar-se, sempre, qual é o mundo que está sendo narrado através dos textos jornalísticos. Autores como Fabiana Moraes, são a materialização do fortalecimento da decolonialidade e da insurgência de vozes e pensamentos historicamente silenciados, esquecidos ou ignorados no debate social.

No momento em que o uso da subjetividade é reconhecido e valorizado nas narrativas jornalísticas, é necessário que este recurso seja empregado de forma coerente com as múltiplas realidades existentes. O propósito principal deve ser de uma análise crítica sobre qual é o espaço que tem sido dado pela imprensa para os diferentes grupos sociais, como tem sido a sua representatividade e representação nos meios. Neste sentido, também é preciso fomentar a diversidade e a pluralidade nas redações para que o assunto seja aprofundado e as etapas subjetivas do fazer jornalístico não reforcem estereótipos ou silenciamento de uma parcela da sociedade.

Por isso, é necessário salientar a importância e a necessidade de debates e estudos acadêmicos em torno deste tema. Neste trabalho, elaboramos um olhar voltado para a narrativa jornalística: Quem narra? Para quem? Quais são as estratégias destas narrativas? E, partindo destes questionamentos, apontamos aqui, um possível caminho para um jornalismo plural e polifônico, baseado no uso da subjetividade defendido por Moraes (2022).

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Rodrigo Gottschalk Zukerman. **O silenciamento como problema epistemológico**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- KRIPPENDORFF, Klaus. **Content Analysis: an introduction to its methodology**. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2004.
- JORNAL DO COMMERCCIO. **Casa Grande & Senzala 80 anos**. Dez. 2013. Disponível em: <https://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/casagrandeesenzala/>
- MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo: compreensão e reinvenção**. São Paulo: Saraiva, 2009.
- MORAES, Fabiana. **A pauta é uma arma de combate: subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza**. 1. ed - Porto Alegre: Arquipélago, 2022.
- _____. **A anistia nos trouxe até a barbárie do terrorismo em Brasília**. Jan. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/01/10/anistia-nos-trouxe-ate-barbarie-do-terrorismo-em-brasilia/>
- _____. **“Acabou, garota. Quer dizer, vovó”: velhofobia quer expulsar as mulheres do espaço público e do debate social**. Mar. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/03/28/velhofobia-quer-expulsar-mulheres-do-espaco-publico/>

-
- _____. **A militância da imprensa comercial que a Folha de São Paulo ainda tenta esconder.** Abr. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/04/26/militancia-da-imprensa-comercial-que-folha-tenta-esconder/>
-
- _____. **Carnaval, marketing e pobreza: depois da pandemia, voltamos à festa e às apoteoses da desigualdade.** Mar. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/02/28/carnaval-marketing-pobreza-desigualdade>
-
- _____. **Coaches ensinam homens a conseguir sexo com as técnicas inspiradas pelo traficante sexual de crianças e adolescentes.** Mar.2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/03/14/traficante-sexual-inspira-clubes-para-homens-conseguirem-sexo/>
-
- _____. **Lei do feminicídio deixa de cobrir milhares de assassinatos ao focar só na violência das mulheres.** Fev. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/02/07/lei-do-femicidio-deixa-de-cobrir-milhares-de-assassinatos/>
-
- _____. **O Brasil do terrorismo verde e amarelo não precisa mais de uma foto que sugere Lula assassinado.** Jan. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/01/24/brasil-do-terrorismo-golpista-nao-precisa-de-foto-de-lula-baleado/>
-
- _____. **O nascimento de Joicy: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem.** Porto Alegre, Arquipélago, 2015.
-
- _____. **Por outra democracia: esta não protege a maioria da população brasileira.** Dez. 2020, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2020/12/15/por-outra-democracia-esta-nao-protege-maioria-populacao-brasileira/>
-
- _____. **Quilombola empreende e perde terra por Forças Armadas julgarem ação moderna demais para comunidade tradicional.** Abr. 2023, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2023/04/11/quilombola-empreende-e-perde-terras-forcas-armadas/>

- REIS, Marco Aurélio; THOMÉ, Cláudia. **O narrador dialógico na reconfiguração do Jornalismo pós-guina subjetiva**. 2022. Rizoma, Santa Cruz do Sul, v. 11, n. 2, p. 27-48, 2022.
- SAMPAIO, R. C.; LYCARIÃO, D. B. S. **Análise de Conteúdo Categorial: Manual de Aplicação**. Brasília: ENAP, 2021.
- SANGLARD, Fernanda Nalon. **Verdades possíveis: o jornalismo brasileiro e as narrativas sobre a ditadura durante o funcionamento da Comissão Nacional da Verdade**. 2017. 304 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- THE INTERCEPT BRASIL. **Fabiana Moraes é a nova colunista do The Intercept Brasil**. Dez. 2020, recurso on-line. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2020/12/15/fabiana-moraes-e-a-nova-colunista-do-the-intercept-brasil/>

SER GAY NÃO É FÁCIL NEM EM TELENÓVELA:

o desabafo de Zaqueu em Pantanal (2022)¹¹

| Talison Pires Vardiero & Fernanda de Façanha e Campos |

INTRODUÇÃO

Por meio de uma mistura de cenas que tornaram porosas as barreiras entre a realidade e a ficção, com a produção de imagens panorâmicas do Pantanal brasileiro juntamente a tramas que desenvolveram um mundo de fantasia em meio a narrativas que representam as vivências brasileiras de forma verossimilhanças na telenovela, em 2022, a Rede Globo de Televisão apresentou o *remake* da novela Pantanal, um fenômeno de audiência do início da década de 1990 e que manteve a tendência positiva na segunda edição. Reescrita por Bruno Luperi, e escrita originalmente por Benedito Ruy Barbosa, a obra ficcional trouxe, para as telas de todo o país, cenários contemplativos em que foi possível se permitir viajar fora dos espaços urbanos e se entregar as imagens da natureza e cultura local da região do Pantanal brasileiro. Com a estreia, em 28 de março, e o término em 7 de outubro de 2022, o roteiro reviveu a história de Joventino (Irandhir Santos), um peão famoso que desaparece e abandona o filho, José Leôncio (Renato Góes / Marcos Palmeira), que passa a vida a procurá-lo. No Pantanal mato-grossense, José Leôncio firma o pé e constitui família e fortuna, sendo admirado por todos que vivem ao seu entorno.

-
- 11 O trabalho é a continuidade do artigo “Para além de gado, onças e sucuris: a novela Pantanal e a discussão sobre a homofobia”, apresentado ao Grupo de Trabalho Mídias Contemporâneas e práticas socioculturais do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

A trama trouxe histórias de mulheres que se transformavam em onças, um senhor se metamorfoseando em sucuri, mas também apresentou, com um pano de fundo romântico e/ou melodramático, assuntos de interesse social, por exemplo, a homofobia.

Contudo, ao longo do enredo, cheio de reviravoltas e surpresas, as cenas que abordam a temática homofobia passam a ser contadas, inicialmente de forma sutil, quando os peões, que trabalham na fazenda de José Leôncio, começam a sugerir que o filho do protagonista, criado no Rio de Janeiro e longe do pai, Joventino / Jove (Jesuíta Barbosa), seja considerado homossexual e sendo denominado de forma pejorativa como um “Flosô”. O jovem se torna piada entre os demais, inclusive, quando se apaixona e se envolve com Juma - a mulher onça - (Alanis Guillen), filha de Maria (Juliana Paes) e Gil (Enrique Diaz).

Apesar de todo esse enredo, envolto em meio às mais variadas formas de se demonstrar e experienciar as masculinidades, Pantanal apresenta uma masculinidade hegemônica que, de acordo com Connell (1995), incorpora a forma mais honrada de ser um homem, além de forçar que todos os demais se posicionem em relação a ela, legitimando ideologicamente a subordinação aos homens.

Dessa forma, Jove não é o único que se torna vítima da homofobia. O mordomo Zaquieu (Silvero Pereira), personagem homossexual assumido, foi tão estigmatizado durante a convivência com os peões que não resistiu as investidas, os deboches, as piadas e todo repertório negativo, oriundo de uma sociedade machista e patriarcal. Durante o enredo da telenovela, a situação se torna insustentável e faz com que ele deixe a fazenda de José Leôncio, no Pantanal, para retomar a vida no Rio de Janeiro.

Diante deste cenário, de tramas que despertam paixões, mas também retratam o lado cruel do ser humano, este trabalho traz como problema de pesquisa: como a homofobia foi representada na telenovela Pantanal (2022) pela vivência do personagem Zaquieu (Silvero Pereira)? Como objeto de análise, avaliamos o percurso narrativo do personagem Zaquieu, na novela Pantanal (2022) e trazemos como recorte três cenas, exibidas no dia 4 de julho de 2022, na ocasião em que Zaquieu deixa o Pantanal e volta para o Rio de Janeiro, após ter sido tratado de forma negativa por alguns moradores da fazenda de José Leôncio.

A primeira cena analisada é o testemunho de Zaquieu e o desabafo sobre como é conviver com a homofobia; a segunda é a ação de Mariana (Selma Egri), que luta pelo mordomo e cumpre a função pedagógica de ensinar que homofobia é crime; e, por último, a intervenção de José Leôncio junto aos peões, reafirmando o ensinamento trazido pela personagem Mariana.

A hipótese dessa investigação é que a telenovela Pantanal (2022) aborda a homossexualidade, bem como a homofobia, em busca de fazer um trabalho pedagógico contra esse tipo de conduta, ao reforçar que o ato é considerado crime no cenário brasileiro. Além disso, utiliza-se do testemunho midiático do personagem Zaquieu para sensibilizar o público e ampliar o debate no campo social.

Para avaliar as cenas, optamos pelo percurso metodológico possibilitado pela Análise da Materialidade Audiovisual (AMA), proposto por Coutinho (2016, 2018), pois permite que seja considerada a predominância de um dos elementos do código televisual (texto, som, imagem, edição) nas etapas de descrição e análise, sem que essas escolhas, ou consciência dos limites delas resultantes, seja problematizada. Neste estudo, protagonizamos a descrição das cenas e o testemunho apresentado por Zaquieu.

Com isso, tem-se como objetivo deste trabalho demonstrar como a função pedagógica da telenovela aborda o testemunho (Ribeiro; Sacramento, 2020) de vidas ficcionais que trazem reflexões e identificação para os telespectadores, fazendo com que a televisão aponte as subjetividades do personagem, mas também trabalhe com a emoção do testemunho nas produções midiáticas. Além disso, o trabalho apresenta como resultado a forma como o testemunho ficcional do personagem homossexual trouxe reflexões nas condutas de outros personagens, permitindo até que Zaquieu tivesse um final feliz.

HISTÓRIAS DE UMA NAÇÃO

Desde a chegada das telenovelas às telinhas brasileiras na década de 1950, a sociedade tem passado por uma série de mudanças, sendo que as narrativas ficcionais têm acompanhado esses novos comportamentos e

evoluído junto com a coletividade. Todavia, como citam Brandão e Fernandes (2012), por mais que a teledramaturgia trate os mais diversos temas que possibilitam novos diálogos no campo social, uma das estratégias utilizadas é apresentar, como pano de fundo, um enredo folhetinesco que reforce as emoções primárias do público.

Apesar dessa característica primária de envolver o telespectador nas próprias emoções, as narrativas da telenovela, como afirmam Lopes, Borelli e Resende (2002), passaram a ter a capacidade de transpor o indizível. As histórias que, costumeiramente, eram embasadas em narrativas de amor com uma série de obstáculos para alcançar o tão aguardado “final feliz”, foram sendo modificadas e trouxeram uma nova conotação para a TV brasileira.

Desde 1968, quando Bráulio Pedroso apresentou aos telespectadores a obra Beto Rockfeller, exibida pela Rede Tupi, uma nova forma de contar histórias é constituída: as tramas fantasiosas de Glória Magadan foram substituídas por enredos que contemplam as vivências da população e, conseqüentemente, fazem com que as barreiras entre o real e o ficcional se tornem porosas e o brasileiro passa a se ver na TV. “Com as mudanças nos enredos, também o gênero sofreu alterações em suas audiências, antes representada por pessoas do sexo feminino. A telenovela, então, passa a acolher os públicos masculino e infantil” (Vardiero; Motta, 2022, p 12).

A obra Beto Rockeffeler foi um marco para teledramaturgia brasileira e possibilitou que, posteriormente, na década de 1980, a telenovela emergisse o diálogo com novos temas e discussões que permeiam o meio social. Como reiteram, Jaconi e Muller (2008), foi um período em que os autores puderam trabalhar com mais liberdade e tocar em assuntos como política, “em sua maioria, utilizando a comédia, mas tentando mostrar a falta de ética e a corrupção presente no país para seus telespectadores” (Jaconi; Muller, 2008. p. 4).

De acordo com Vardiero (2018), a década de 1980 foi fundamental para dar um pontapé inicial ao apresentar temas polêmicos e criar espaços para debates na sociedade, por exemplo, ao tratar sobre assuntos que abordam a sexualidade dos indivíduos. Porém, para que esse processo tenha

sido legitimado no território brasileiro, Borelli (2001) explica que para a constituição da construção de uma brasilidade narrativa, foi considerado o entrecruzamento de traços de matrizes culturais originárias e somá-las às mudanças das produções de décadas anteriores, o que diferencia a telenovela brasileira das latino-americanas.

Lopes, Borelli e Resende (2002) destacam que as novelas transformaram o espaço ficcional em um fórum de debates sobre as questões experienciadas pela realidade brasileira, “assumindo, em alguns momentos, as características próprias de uma agenda *setting*. Discute-se, às vezes, muito mais os problemas relativos ao cotidiano no contexto de uma telenovela do que na proposta de alguns telejornais” (Lopes; Borelli; Resende, 2002, p. 303).

Nesta perspectiva, um dos temas que abrangem essa miscelânea de vivências sociais, é a abordagem da homossexualidade. Desde 1971, as telenovelas apresentam personagens homossexuais, como foi o caso do costureiro, Rodolfo Augusto, em Assim na Terra Como no Céu. Diante deste cenário, o estudo de Colling (2007) retrata que as primeiras aparições de tais personagens estavam ligadas à criminalidade, humor ou a estereótipos afeminados.

Contudo, com o passar dos anos, essa imagem foi sendo alterada e a novela passou a ser uma aliada ao combate da homofobia, tanto que, desde os anos de 1990, uma nova abordagem sobre a homossexualidade foi desenvolvida e aprimorada, em que os personagens vivenciavam plots de revelação sobre a própria sexualidade. Em 2005, América quase apresentou o primeiro beijo entre homens na TV Globo e, em 2011, Insensato Coração, trazia sete personagens gays e uma lésbica. Nessa obra, Gilvan, personagem de Miguel Roncato, foi a primeira vítima fatal de homofobia em uma telenovela, exibida no horário das 21h da Rede Globo. A cena foi um marco, pois abriu espaço para outras discussões, por exemplo, a adoção de crianças por casais homossexuais, em Amor à Vida (2013) e a criminalização da homofobia em Pantanal (2022). Atualmente, toda a grade de telenovelas da emissora, costumeiramente apresenta a narrativa de personagens homossexuais ou dissidentes de gênero.

Ainda assim, como cita Trevisan (2018), apesar de progressos na complexificação da construção desses personagens, e novas formas de

abordagem nas narrativas, a evolução ficcional acompanha os avanços da sociedade brasileira e também só se tornou possível porque os telespectadores demonstraram interesse por essas histórias.

Ao ver de Malcher (2002) tal recurso se torna uma forma de recarregar o telespectador de potencialidade cultural, sendo capaz de modificar sutilmente, ou não, a maneira de interpretação da vida presente “e de compreender sua relação com o meio que o cerca. Dessa forma, permitem concretamente que suas experiências reais sejam ‘rearranjadas’ num contexto ampliado” (Malcher, 2002, p. 161). Lopes (2003) explica como os enredos das telenovelas promovem debates e criam uma maneira para o exercício da cidadania.

A novela talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisivo pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e de poder, isto é, como uma nova forma de cidadania (Lopes, 2003, p. 32).

Dessa maneira, podemos afirmar, como cita Souza (2005), que o gênero audiovisual reflete momentos históricos, determina a moda vigente, mexe com o comportamento da sociedade, influencia outras artes, presta serviços sociais e está ligada à vida da população, independente da idade, ou classe econômica e social e, no caso específico deste trabalho, possibilita a avaliação da função pedagógica da telenovela que, por meio de testemunhos e confissões de vida ficcionais, oportunizam que o espectador reflita e se identifique com as vivências do personagem, mas também trabalhe com a emoção do testemunho nas produções midiáticas.

TESTEMUNHOS RECONTADOS PELA TELENOVELA

Como afirma Lopes (2009), a telenovela possui a capacidade de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino. Entretanto, tal fenômeno só acontece, pois as narrativas novelísticas combinam convenções formais do documentário e do

melodrama televisivo. “É isso o que, a meu ver, tipifica a telenovela brasileira e que cria o quase paradoxo de se ‘ver’ o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal” (Lopes, 2009, p. 26).

Seguindo essa proposta, a telenovela se firma, como explicado por Lopes (2009), como um recurso de comunicação que dialoga com a sociedade. Nesta perspectiva, percebemos tal produção audiovisual como uma possibilidade para a criação de memória, pois, como cita Lopes (2014), as obras ficcionais conquistaram reconhecimento público como produto artístico-cultural e ganharam visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país.

Neste sentido, a televisão possui a capacidade de conectar dimensões temporais, construir memórias coletivas e provocar um sentimento de pertencimento e de espaço. Dentro desse contexto, Lopes (2014) enfatiza que a TV pode contribuir para a identidade nacional, não tanto porque narra conteúdos, constrói tempos sociais ou cria sentidos de pertencimento, mas principalmente porque dá espaço para o deslocamento de repertórios de esferas antes restritas para homens ou mulheres, jovens ou adultos, é uma característica importante da televisão.

A telenovela brasileira deixa de ser apenas uma obra de entretenimento, mas, por meio de tramas, imagens e sons, possibilita que o público adentre a uma nova realidade, compartilhe novas experiências subjetivas e que experimente diferentes sensações e sentimentos a partir do contexto ficcional. Dentre os exemplos, podemos citar as relações de violências físicas e simbólicas enfrentadas por pessoas homossexuais.

No Brasil, a homossexualidade passou a ser repreendida com a invasão dos europeus, por volta do ano de 1500, e mesmo que já estejamos nos anos 2000, ainda há uma série de estigmas que tornam o coletivo como um reservatório negativo na sociedade.

Dessa forma, ao trazer o tema para o contexto ficcional televisivo, a telenovela nos permite perceber como o estigma, pensado por Goffman (2004), é algo ligado às condutas morais, na medida em que os

indivíduos que estabelecem padrões tendem a depreciar aquilo que não é estabelecido como “normal”, reflete na construção de tais personagens nas novelas, criando estereótipos, muitas vezes, negativos e sem ganhos para as pautas do grupo.

Com o avanço das tramas apresentadas pelas narrativas das novelas, que deixam de ter um olhar apenas à romantização e passam a abordar os mais diversos temas, entre eles, a homossexualidade e a homofobia, como apontam Ribeiro e Sacramento (2020), estamos imersos em uma cultura de memória, espaço em que são expressados o valor das experiências pessoais, mas também as coletivas e sociais, em especial, em situações que expressam alguma forma de violência. “Nesses casos, é comum a ideia de que os testemunhos das vítimas - ou dos sobreviventes - atestam a necessidade da lembrança como maneira de deter o esquecimento ou o silenciamento da experiência vivida” (Ribeiro; Sacramento, 2020, p. 9).

Ainda de acordo com Ribeiro e Sacramento (2020, p. 9), tais testemunhos têm sido observados em narrativas e produtos televisivos, com o intuito de valorizar o testemunho público da vítima, que adquire uma forte tonalidade e se transmuta sobre o “ethos motivacional” e é capitalizado como um formato de autoajuda com a finalidade de mostrar a verdade interior.

Diante deste cenário, por meio da Análise da Materialidade Audiovisual, proposta por Coutinho (2016, 2018) observamos que as cenas indicadas para o estudo deste trabalho, em que o personagem Zaquieu é o protagonista, apesar de tratarmos de uma narrativa ficcional, percebemos que a sua existência é evidenciada, o que gera verdade, por ser verossimilhante a um processo discursivo do testemunho, como aponta o percurso metodológico. Optamos preferencialmente pela análise textual e imagética das cenas, não evidenciando os espaços ou duração das cenas.

TESTEMUNHO DE PERSONAGEM: A ANÁLISE DA CONFISSÃO DE ZAQUIEU

A análise sobre as três cenas¹² que discutem sobre a homossexualidade de Zaquieu (Silvero Pereira), e o debate acerca da homofobia exercida por parte dos peões, foi realizada a partir do testemunho do personagem na cena da chalana, em que faz o desabafo quanto a ser um homem gay e possuir dificuldades de aceitação na sociedade.

Com o objetivo de compreender a relação sobre a homofobia presente na novela, analisou-se cenas do capítulo exibido dia 4 de julho de 2022, no momento em que Zaquieu (Silvero Pereira) vai embora do Pantanal e volta para o Rio de Janeiro, depois de ser tratado de forma negativa por alguns moradores, principalmente peões, da fazenda.

A exemplo de Ribeiro e Sacramento (2022), compreendemos que o testemunho, neste trabalho, também parte de uma observação entre as relações constituídas pela memória e pela televisão. Neste contexto, registramos três momentos que são associados à atos homofóbicos: a ação de Mariana (Selma Egrei) junto ao dono da fazenda; o sentimento de Zaquieu (Silvero Pereira) na partida; e a intervenção de José Leôncio (Marcos Palmeira) com os peões.

O primeiro momento, que traz a reflexão e a crítica às ações homofóbicas foi a ação de Mariana (Selma Egrei). Nessa cena, a personagem lê a carta de Zaquieu (Silvero Pereira), informando os motivos pelos quais o fez se sentir mal e tomar a decisão de voltar ao Rio de Janeiro, por ter se sentido desrespeitado e não incluído no cotidiano da fazenda. Nesse primeiro momento, começa a introdução do testemunho de Zaquieu (Silvero Pereira), que não aparece como uma forma de transmitir juízos de valores, mas objetiva comunicar experiências inquietantes e perturbadoras.

12 Cenas analisadas. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10727853/?s=0s>. Acesso em: 23 jul. 2023. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10727857/?s=0s>. Acesso em: 23 jul. 2023.

Diante deste cenário, a cena evoca a emoção do público em busca de passar os sentimentos do mordomo homossexual, que é visto como uma vítima da sociedade machista e patriarcal. Como explicam Ribeiro e Sacramento (2020), a cena produziu um efeito visceral e contaminante nos espectadores e fez com que as testemunhas diretas (que definimos como os outros personagens), e as testemunhas por tabela (que percebemos como o público) fossem confrontados com a realidade da violência sofrida.

Durante a leitura da carta de Zaquieu (Silvero Pereira), além de Mariana (Selma Egrei) estão presentes José Leôncio (Marcos Palmeira), Filó (Dira Paes) e Irma (Camila Morgado). Nesse momento, em um primeiro desabafo lido de Zaquieu (Silvero Pereira), os quatro demonstram comportamentos de atenção na escuta dos motivos que fizeram o mordomo ir embora da fazenda. Na mensagem, Zaquieu (Silvero Pereira) não explicita quem o fez mal, mas contextualiza toda a falta de empatia daquele ambiente para com ele enquanto um homem gay.

O mordomo ainda aponta que não imaginava que no Pantanal seria desrespeitado como foi durante toda a vida. Nesse sentido, a cena surge como uma ação política, se articulando dentro de uma categorização da constituição de uma “verdade” sobre a violência e o desrespeito, introduzida pelo personagem violentado ao enredo. Neste sentido, evocamos o trabalho de Connell (1995) que demonstra a presença de masculinidades nesta situação, momento em que aqueles que são considerados desviantes do padrão se tornam vítimas dos mais viscerais.

Para além desta questão sobre masculinidades, o testemunho de Zaquieu (Silvero Pereira) se enquadra como uma constituição de memória, em que Ribeiro e Sacramento (2020) percebem como algo que busca valorizar o passado por práticas e produtos culturais, “sobretudo midiáticos, quanto por um conjunto de lutas e conflitos políticos engendrados em torno da necessidades da busca por justiça e reparação”(Ribeiro; Sacramento, 2020, p.145)

Após a leitura da carta, em que é retratado um dos principais testemunhos de Zaquieu (Silvero Pereira), a ação de Mariana (Selma Egrei) é defendê-lo. Os indícios apontam para uma segunda categorização, pois após

apresentar a verdade da vítima, os atos se direcionam para lutar por “justiça”. Piadas, apelidos, observações desnecessárias sobre a forma de andar e de se expressar são algumas das ofensas feitas ao homossexual. Nesse momento, Mariana (Selma Egrei) explica que as situações vividas pelo mordomo são homofobia, sendo consideradas como crime, o que reflete na ação pedagógica da cena. Seguida a fala de Mariana (Selma Egrei), os personagens entram em uma conversa para entender melhor sobre a carta e os motivos que fizeram Zaquieu (Silvero Pereira) ir embora da fazenda.

No momento da defesa, Mariana (Selma Egrei) protege o mordomo com afirmações como: “Em uma situação dessa, a gente não pode manter em silêncio, não”, “o que importa é que disseram, né, e ele ficou ofendido, sim”, “e agora, como é que vamos resolver essa situação?”, “o senhor (José Leôncio) me garantiu que eu seria recebida de braços abertos aqui na sua fazenda. Agora fico me perguntando se seria essa a famosa hospitalidade pantaneira”, o que reafirma a busca pela justiça contra a situação apresentada no testemunho do mordomo.

Dessa forma, Mariana (Selma Egrei) se utiliza do testemunho do mordomo para valorizar a narrativa biográfica de Zaquieu (Silvero Pereira), como forma de enaltecer aquela história que revela tanto sobre a experiência pessoal do personagem. Neste sentido, o testemunho se apresenta como parte da performance de intimidade e causa efeitos de verdade e proximidade com o público e com os participantes da cena que evocam memórias e posicionamentos sobre a situação.

Após esses argumentos, José Leôncio (Marcos Palmeira) simplifica o que aconteceu classificando como frescura e, então, Mariana (Selma Egrei) rebate com: “Frescura? Não, José Leôncio, isso não é frescura! Isso é crime!”. Irma (Camila Morgado) apoia a mãe e explica: “Minha mãe está certa! O que fizeram com Zaquieu tem nome, se chama homofobia e não é frescura ou brincadeira, não, apesar de ser tratada como tal, não é! Isso é crime, isso tá na lei”.

A partir do testemunho lido por Mariana (Selma Egrei) e escrito por Zaquieu (Silvero Pereira) a novela enfatiza a informação: “homofobia é crime e está na lei”, em uma linguagem simples e direta ao público. A partir desse

momento, as cenas seguintes com José Leôncio (Marcos Palmeira) são consequências dessa conversa, contribuindo para a reflexão que vai além daquele grupo formado por quatro personagens. A informação sobre a homofobia é levada adiante ao público, já que o capítulo comunica que as pessoas que não sofrem ou não vêm esse ciclo de desrespeito às pessoas gays, ou até LGBTQIAPN+, não devem ficar caladas, afinal se trata de um motivo para uma denúncia contra quem fez.

Como explicitam Ribeiro e Nascimento (2020), o testemunho de Zaquieu (Silvero Pereira), seguido das ações pedagógicas da telenovela, refletem sobre a situação de maneira a trazer uma conotação íntima, calcada em problemas pessoais com características mais psicológicas, sendo que a própria conceituação de trauma - como o vivido pelo personagem - assume um caráter permeado por uma série de eventos e que se concretiza com a partida do mordomo.

A segunda ação que a novela traz neste capítulo é a fala de Zaquieu (Silvero Pereira). O testemunho dele narrado com dor e angústia, enquanto embarca na chalana para retornar ao Rio de Janeiro, explorou os sentimentos da vítima e trouxe o ponto de vista de quem passou pela situação para reafirmar a ideia de testemunho e confissão, por meio da encenação do mordomo. Nessa cena, Zaquieu (Silvero Pereira) está na chalana, saindo do Pantanal, conversando com o barqueiro Eugênio (Almir Sater), encostado nas laterais do barco. Nesse momento o personagem desabafa:

Talvez pelas maravilhas que me contavam lá no Rio de Janeiro eu pensei que quando eu chegasse aqui a minha vida mudaria como num passe de mágica. Que aqui eu seria, enfim, levado a sério. Minha vida inteira fui motivo de chacotas. Alvo das piadas dos outros, dos apelidos, das gozações. Tanto tempo interpretando o papel do mordomo gay que... E eu achei que foi assim mesmo que eu servia pra fazer os outros rirem, pra me apontarem o dedo que só assim eu seria aceito no mundo deles: sendo a piada que eles tanto queriam. Acontece que eu também sou uma pessoa. Eu não sou uma piada. Eu também tenho as minhas brincadeiras, sabe, seu Eugênio? Como qualquer

outra pessoa. Mas como qualquer outra pessoa também tem os meus sentimentos. Meus sonhos. E o direito de ser tratado com respeito.

Com esse testemunho, o personagem narra que todo o desgaste vivido no Pantanal é uma reprodução do que ele já passou na vida inteira: sentindo a sua identidade questionada a todo momento, sem haver a compreensão dos outros sobre quem ele é, sendo alvo de piadas e desrespeitos. Zaquieu (Silvero Pereira) demonstra em algumas falas aquilo que Almeida (2016) pontua sobre a gênese da homossexualidade estar relacionada ao desvio de um padrão tido como correto. Ou seja, seu nome, sua forma de andar, seu jeito de falar, o lugar que ele ocupava no trabalho, tudo era questionado em comparação ao padrão vivido pelos habitantes do Pantanal, reforçando a ideia de masculinidade hegemônica discutida por Connell (1995). A novela mostra, assim, o outro lado: quem sofre com a homofobia e como não é nada interessante todas essas pontuações negativas sobre a vida de alguém.

Em busca da reparação do acontecido, o capítulo é finalizado com a intervenção de José Leôncio (Marcos Palmeira), nesse momento é apresentado ao público uma conversa do fazendeiro com os peões sobre os motivos da saída de Zaquieu (Silvero Pereira) da fazenda. A cena acontece apenas entre homens, em uma “reunião” com os peões da fazenda, José Leôncio (Marcos Palmeira) questiona aos trabalhadores o porquê Zaquieu (Silvero Pereira) foi embora daquele espaço. Tadeu (José Loreto), que lidera a fala dos peões, aponta que o mordomo tinha “um jeito esquisitinho”, e utiliza esse argumento para justificar as piadas e grosserias. Além disso, explica também que não queriam fazer mal ao mordomo.

A cena se desenrola e, do meio para o fim, José Leôncio (Marcos Palmeira) explica que aquelas ações dos peões se resumem em homofobia, crime que pode dar cadeia. Tadeu (José Loreto), então diz que “se rir for crime, todos estão lascarados”. O pantaneiro dá a seriedade da questão e aumenta o tom de voz: “Você não sabia que isso era tão sério, Tadeu (José Loreto). Eu também não sabia, nenhum de nós sabia disso aqui. Na verdade, é que nós nascemos e crescemos sorrindo disso tudo: achando que um sujeitinho por ser diferente é sem caráter, é sem valor, mas não é!”.

Com a conclusão dessa cena, encontramos a categorização de três momentos que marcam o discurso político do mordomo: a verdade, a justiça e, por fim, a “reparação”. O tom da questão é dado e reforçado ao público mais uma vez: homofobia não é brincadeira e é crime. O respeito a todos, independente da orientação sexual e de gênero é de suma importância. Por fim, José Leôncio (Marcos Palmeira) traz uma punição, caso essa ação ou qualquer outra de desrespeito a quem esteja na fazenda seja repetida, esta pessoa deverá pegar suas coisas e ir embora. Ele ainda completa que isso vale para todos, até para Tadeu (José Loreto), seu filho. Ou seja, não há impunidade diante de um crime, mesmo que você tenha privilégios.

Com isso, o testemunho de Zaquieu (Silvero Pereira) exalta um desejo de toda uma comunidade: a homofobia deveria ser inexistente. O personagem argumenta com dor e tristeza como piadas, comentários e “pequenas” violências prejudicam o percurso de vida de um homem gay (ou pessoa LGBTQIAPN+) onde quer que esteja por ser um ato de extremo desrespeito e homofobia. Neste sentido, o testemunho urge como uma demanda pelo respeito à sobrevivência do indivíduo, além de ser uma maneira de garantir a circulação de discursos sobre a superação pessoal. Tanto que no final da obra, o mordomo vive um final feliz como forma de demonstrar que o testemunho foi uma ferramenta para a própria autoestima, autocontrole emocional e auto aprimoramento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A confissão trazida por Zaquieu (Silvero Pereira) é um recorte, sem que definamos proporções, do que a população LGBTQIAPN+ passa diariamente. O desrespeito, o tom de deboche são apenas exemplificações das violências vividas no cotidiano das pessoas da comunidade, o que reflete sobre como a sociedade ainda apresenta bases patriarcais e conservadoras e faz com que essa comunidade seja enquadrada dentro de um reservatório negativo.

Entretanto, uma novela de ampla visibilidade, e alta audiência, exibir cenas que demonstram que a homofobia é crime e que o desrespeito, de qualquer forma que seja, deve ser anulado, é de grande valor à população e

reforça as pautas do coletivo LGBTQIAPN+. A novela leva a informação e a denúncia com uma linguagem de fácil acesso a todos que estão assistindo, fazendo com que o público seja testemunha direta de aspectos que ainda são vivenciados por membros da comunidade, como se fossem confissões da vida privada discutidas em âmbito nacional.

Vale apontar que a novela Pantanal retratou o quanto a homofobia impacta nas relações das pessoas homossexuais e que ainda são a causa do silenciamento, do afastamento e da exclusão de LGBTQIAPN+ de lugares em que deveriam se sentir seguros.

Com a confissão do mordomo homossexual, o público foi capaz de sentir emoções que fazem parte da história de pessoas homossexuais, por exemplo: sentir-se desprezado, desrespeitado, com a identidade questionada, com a forma de falar, andar e se vestir analisada por olhos que o julgam e recriminam. Nesse sentido, Zaquieu (Silvero Pereira) é o reflexo de situações que acontecem dentro da casa de muitos brasileiros, onde o homossexual é repreendido, violentado e, conseqüentemente, acaba fugindo para espaços mais acolhedores, exatamente como a representação exibida em Pantanal.

Contudo, as cenas foram a abertura para a consagração do personagem que conseguiu ter um final feliz e encontrar um amor no final da obra. Não que essa postura seja a ideal, mas reforça o direito que todas as pessoas podem amar, ser amadas e isso não deve ser visto como um demérito ou afronta para a sociedade, apenas indica o respeito às individualidades.

A narrativa de Zaquieu (Silvero Pereira), interligando cotidianos e tornando porosas as barreiras entre o ficcional e real, faz com que o público consiga identificar parte de suas vivências, problemas, histórias e ideologias, o que permite que o enredo paute conversas e debates dentro da sociedade. Diante desta perspectiva, percebe-se a novela como um espaço para se problematizar o país e que, por meio dessas tramas fantasiosas, constrói uma narrativa ficcional de se ver o Brasil de uma maneira próxima das vivências do mundo externo.

REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Daniel Mazzaro Vilar de. **Performatividades Gays: um estudo na perspectiva brasileira e argentina**. In: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras**: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, 2001.
- BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme Moreira. **Telenovela brasileira**: formato que vem se impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto Figueira (Org.). *Televisão, cinema e mídias digitais*. Florianópolis: Insular, 2012. p. 19-46.
- COLLING, Leandro. **Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo**: criminosos, afetados e heterossexualizados. In: *Revista Gênero*, v. 8, n. 1, 2007, p. 207 - 222.
- CONNELL, R. W. **Políticas da masculinidade**. In: *Educação e realidade*, v. 20, n.2, p. 185-206, 1995.
- COUTINHO, I. **Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual**: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. In: Emerim, C.; Coutinho, I.; Finger, C. (orgs.). *Epistemologias do telejornalismo brasileiro*. Coleção Jornalismo Audiovisual. V7. Florianópolis: Insular, 2018.
- COUTINHO, I. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: a análise da materialidade audiovisual como método possível. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39., 2016, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ECA-USP, 2016. p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2023.
- GOFFMAN, E. **Estigma – Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. Tradução LAMBERT, M. New Directions, 2004.
- JACONI, Sônia Maria Ribeiro; MULLER, Karin. **As telenovelas da Rede Globo de televisão**: 45 anos de trajetória. Disponível em: <https://www.>

yumpu.com/pt/document/view/40411227/as-telenovelas-da-rede-globo-de-televisao-45-anos-de-trajetaria . Acesso em: 15 jul. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela:** mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. *In*: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém. **Anais** [...]. Belém: UFP, 2014, p. 1-15.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela brasileira:** uma narrativa sobre a nação. Comunicação e Educação, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan.-abr. 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, n. 1, ano 3, p. 21-47, 2009.

MALCHER, Maria Ataíde. **Teledramaturgia:** agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. São Paulo: Ed. INTERCOM, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e Memória:** entre testemunhos e confissões. 1. ed. - Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira.** 1. ed. São Paulo: Summus, 2005.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade. 4edição rev., atual. e amp. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VARDIERO, Talison Pires. **50 Tons de Branco:** a representação da relação médico-paciente na telenovela. Novas Edições Acadêmicas, 2018.

VARDIERO, Talison Pires. MOTTA, Breno. **Dos contos às ficções seriadas:** as narrativas audiovisuais da telenovela. *In*: III Congresso Televisões, 2022.

VARDIERO, Talison Pires. CAMPOS, Fernanda de Façanha. **Para além de gado, onças e sucuris: a novela Pantanal e a discussão sobre a homofobia.** Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Mídias Contemporâneas e práticas socioculturais do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

UM SAMBA PARA MARIELLE:

re-vivificação e carnavalização da memória na narrativa da Mangueira

| Rafael Otávio Dias Rezende |

INTRODUÇÃO

No dia 11 de janeiro de 2023, a jornalista Anielle Franco assumiu o Ministério da Igualdade Racial. O evento, repleto de emoção e simbolismos, também teve como uma das protagonistas Sônia Guajajara, que passava então a ocupar o Ministério dos Povos Indígenas. Duas mulheres, uma negra e outra indígena, ocupavam um espaço de poder, de luta e reivindicação historicamente negado ao gênero e às etnias as quais pertencem.

O evento se encerrou com a cantora Marina Íris interpretando o samba-enredo *História pra ninar gente grande*. Uma escolha pertinente, pois o desfile vitorioso da Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 2019 pretendeu mostrar um país que não estava “no retrato”. Ou seja, a proposta era revisar a história do Brasil, alçando grupos marginalizados – sobretudo indígenas e negros – ao patamar de protagonistas, enquanto tradicionais heróis nacionais de pele branca – como Princesa Isabel, marechal Floriano Peixoto e Padre Anchieta – tiveram seus feitos questionados. Uma das alas, por exemplo, apresentou o navegador português Pedro Álvares Cabral como um ladrão invasor, afastando-se da imagem construída ao longo dos séculos de um herói descobridor.

Ao propor uma revisão da história, o enredo mangueirense busca resgatar e ressignificar memórias. Para Andreas Huyssen (2014, p. 157), “a memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela”. Conforme o autor, a rememoração

do passado é útil para a comemoração e avaliação dos erros. Beatriz Sarlo (2005, p. 61) acrescenta que “as memórias se colocam deliberadamente no cenário dos conflitos atuais e pretendem atuar nele”. Ou seja, o passado só é recuperado em forma de memória quando existe interesse ou motivo no presente. Sua existência, portanto, é um sintoma das relações construídas no presente, sendo influenciado por ele.

O tom politizado da narrativa foi a tônica dos desfiles apresentados pelo carnavalesco Leandro Vieira entre 2018 e 2020 na Mangueira. O artista reafirmou em entrevista para O Globo o esforço e a importância de as agremiações representarem os anseios populares. “A possibilidade de reafirmar a escola de samba como lugar para resistência e diálogo com a sociedade é fundamental. O cenário político brasileiro favorece isso e o carnaval marcou presença nesse aspecto” (VIEIRA, 2018). Farias (2007) identifica esse perfil de enredo como de *compromisso e crítica social*, que questionam poderes e as narrativas oficializadas.

São várias as atribuições do enredo de compromisso e crítica social, as principais são mostrar as mazelas do país, apontar conflitos sociais bastante atuais, retratar os excluídos da sociedade e se prestar para o engajamento em campanhas sociais. São enredos considerados politicamente corretos, de crítica, de preocupação com o bem-estar da sociedade e o enfoque na cidadania. Este tipo de enredo, também denominado “enredo-cidadão”, levanta bandeiras, questiona e dá visibilidade aos acontecimentos e problemas do povo brasileiro. Em geral, são temas de reflexão e de atitude (FARIAS, 2007, p. 66).

Porém, uma personagem não citada na sinopse do enredo foi incluída na narrativa, a partir da inspiração dos compositores: Marielle Franco, ex-vereadora do Rio de Janeiro assassinada no dia 14 de março de 2018. A morte de Marielle obteve grande repercussão midiática, mantendo-se até hoje em evidência, seja por ainda persistirem as investigações sobre o(s) mandante(s) do crime, seja pelo processo de ressignificação do que a líder política passou a representar para a sociedade desde então. Diante desse contexto, cantar o

samba que homenageia Marielle na cerimônia de posse de sua irmã Anielle foi um ato carregado de simbolismo.

Dessa forma, por meio da metodologia do estudo de caso (YIN, 2001), a pesquisa propõe investigar as formas pelas quais Marielle Franco foi representada no desfile da Mangueira em 2019, observando a colaboração da agremiação na *re-vivificação* (VAZ, 2013) da ativista. Para isso, utiliza-se de fotografias do desfile, o livro *Abre-alas*¹³, o samba-enredo e a transmissão televisiva realizada pela Rede Globo¹⁴.

A MORTE E A RE-VIVIFICAÇÃO NO NOTICIÁRIO

Pesquisando os critérios utilizados pelos jornalistas para transformar um acontecimento em notícia, o estadunidense Nelson Traquina (2008) observou que, ainda que não sejam imutáveis, muitos valores-notícia permanecem como referência ao longo das décadas. Entre eles, estão o insólito, o extraordinário, o catastrófico, a guerra, a violência, a morte e a celebridade. Conforme o teórico, os acontecimentos negativos possuem maior probabilidade de alcançar tais critérios de noticiabilidade, pois são mais facilmente consensuais, inequívocos e inesperados, características valiosas na atividade de garimpo feita pelos jornalistas.

Sobre a morte, de acordo com a jornalista Daisi Vogel (2013), é feito todo um esforço narrativo para cobrir de sentido a sua falta de sentido original. Dessa forma, conta o pesquisador Elton Antunes (2013, p. 111), a cobertura jornalística “põe-se, após o episódio da morte e antes de sua aceitação pela comunidade, em um *período intermediário de compartilhamento* e sentido de comunidade, em que se escrutiniza valores e axiomas centrais da cultura”.

13 O livro *Abre-alas* é uma publicação direcionada aos julgadores dos desfiles e à imprensa especializada. Contém informações sobre todos os elementos que irão compor os desfiles das escolas de samba do Grupo Especial carioca. É disponibilizado no site da Liesa no dia dos desfiles, em dois volumes: o primeiro com os dados das agremiações que desfilarão domingo e o segundo com aquelas que atravessarão a avenida na segunda-feira de carnaval.

14 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7386631/?s=0s>. Acesso em: 22 jul. 2023.

O pesquisador (ANTUNES, 2013, p. 109-110) observa a relevância de se construir tais narrativas.

As estórias sobre morte e mortos (de notícias a obituários etc.) podem ser vistas assim como poderosas formas de refletir sobre valores e memória de grupos sociais ao apresentar para o consumo público e compartilhar “o valor da vida dos indivíduos” (Hume, 2003). Tais narrativas em geral falam de eventos moralmente significativos na avaliação da vida do indivíduo e, como destaca Hume (2003), importam menos pela precisão histórica do que pela função cultural que cumprem de reforçar a vida coletiva destacando a importância social de alguns indivíduos.

Analisando a repercussão do falecimento da apresentadora Hebe Camargo, Antunes (2013) e Vaz (2013) concordam que a vida da artista é posta em primeiro plano. Isso porque os meios de comunicação priorizaram exibir não uma celebridade debilitada e acometida pelo câncer – doença que vitimou Hebe – mas a personagem risonha, com feição saudável e bem produzida, como sempre se apresentou ao público.

Ao exibir as imagens de seu corpo ainda vivo e vibrante – desprezando as cenas de dor e o sofrimento que podem ter acompanhado a estrela da televisão brasileira em seus últimos anos –, Hebe é *re-vivida* pela imprensa, “como se a morte nela não colasse” (VAZ, 2013, p. 163). Ou seja, ao passo em que atesta a morte da apresentadora, a sua vida é prolongada e imediatamente ressignificada pela mídia.

Ao buscar, escolher e mostrar as fotografias de um grande “álbum” que promove uma injeção de vida na recente morta, o leitor vive uma espécie de conflito, pois toma conhecimento de um pensamento, mas, concomitantemente, toma consciência da presentificação da vida daquela que morreu. Desta forma, no lugar do enregelamento da morte, as imagens impressas nas revistas trazem uma injeção de vida que é o que permanece e reforça na memória dos leitores e espectadores das fotografias jornalísticas em questão (VAZ, 2013, p. 162).

Enquanto acontecimento social relevante, a morte impacta não apenas o noticiário, mas também a arte e suas narrativas. Como tal, as escolas de samba também são influenciadas, o que pode ser observado na transformação em enredo de personalidades então recém-falecidas, como os atores e humoristas Paulo Gustavo (São Clemente, 2022) e Chico Anísio (Paraíso do Tuiuti, 2013) e a cantora Clara Nunes (Portela, 1984). Em outros casos, a homenagem é inserida dentro de outra narrativa, como a citação ao contraventor e patrono da Imperatriz Leopoldinense, Luizinho Drummond, citado pela própria Imperatriz em 2022; ao diretor de carnaval Laíla, na Beija-Flor em 2022; e ao compositor e sambista Monarco, reverenciado pela Portela nos desfiles de 2022 e 2023.

Outro exemplo a ser citado é que, poucos dias após o falecimento do ator e dramaturgo Zé Celso, o carnavalesco da agremiação paulistana Vai-Vai, Sidnei França, anunciou que a mesma tem a obrigação de homenageá-lo no desfile de 2024 (SRZD, 2023). Além de ter exercido papel relevante na cultura brasileira, Zé Celso era torcedor da escola.

A CARNAVALIZAÇÃO DA MORTE

O carnaval é, por excelência, a festa do riso. Por isso, parece contraditório a lembrança da morte em momento de tamanha alegria. Entretanto, de acordo com o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1987), *vida e morte* não se opõem, sendo apenas diferentes estágios de um mesmo conjunto vital. A morte é necessária para que haja novo nascimento, essencial para a renovação da vida. Em última instância, é o próprio mundo que morre e, em seguida, dá à luz.

O sociólogo francês Michel Maffesoli (1987, p. 37) explica que a união tecida pela multidão nas ruas durante o carnaval, que lhe dá respaldo para rir e, assim, se livrar de seus fantasmas, “seria a resposta animal, ‘não consciente’ do querer viver social. Espécie de vitalismo que ‘sabe’ [...] que a unicidade é a melhor resposta ao domínio da morte”. Diante da certeza da morte inevitável, o que resta ao indivíduo é reafirmar a vida no presente, através do riso. E ao fazer isso em conjunto, vence a própria morte. “A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro”, acrescenta Bakhtin (1987, p. 223).

Assim como a morte, tudo o que é temível “transforma-se num ‘alegre espantalho’” (BAKHTIN, 1987, p. 79), sugerindo uma superação do sentimento negativo. O filósofo faz essa consideração ao observar as festas carnalizadas da Idade Média, período em que o medo era instrumento fortemente presente – seja o medo gerado pelas doenças, seja o do poder divino, ou das autoridades políticas e religiosas –, o que dá a dimensão da relevância dessa superação para o homem medieval.

Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), Bakhtin associa esses eventos ao gênero literário que vai denominar como *realismo grotesco*, que possui como características o princípio do riso, o rebaixamento de tudo que é visto como superior na rotina social, a inversão (de valores, hierarquias e costumes), a valorização do ético e do universal (em detrimento da moral e do particular) e a positividade dos aspectos materiais e corporais (o sexo, a gravidez, o parto, os atos de comer e beber), tornando menos relevante os aspectos espirituais. A partir do estudo de Bakhtin, esses elementos passam a ser diretamente identificados como inerentes à carnavalização.

Na definição do Dicionário Online de Português (DICIO), carnavalização significa: 1) Ato ou efeito de adquirir aspecto ou caráter carnavalesco. 2) Concepção ou realização carnavalesca de obra, manifestação ou fenômeno cultural ou social. 3) Subversão ou marginalização de padrões ou regras (sociais, morais, ideológicas) em favor de conteúdos mais ligados aos instintos e aos sentidos, ao riso, à sensualidade; condição do que apresenta essa ruptura e mistura de tais elementos (CARNAVALIZAÇÃO, 2022).

Na história do carnaval brasileiro, são diversos os casos onde se manifesta a habilidade da festa para abordar questões sérias e tristes com alegria surpreendente. Até mesmo os assuntos mais preocupantes da saúde pública ganharam as ruas sob chuva de confete e serpentina. Em 1904, por exemplo, o grande sucesso seria a canção *Rato, rato*, de Casemiro Rocha, que criticava a compra de roedores pelo governo, como solução para o controle da peste bubônica e febre amarela: “Rato, rato, rato/ Eu hei de ver ainda o teu dia final/ A ratoeira te persiga e consiga/ Satisfazer meu ideal./ Quem te inventou?/ Foi

o diabo, não foi outro, poder crer./ Quem te gerou?/ Foi uma sogra pouco antes de morrer!” (ROCHA apud FERREIRA, 2004, p. 198-199).

Mas nem sempre o tema áspero é tratado com tanta leveza. O jornalista Sérgio Cabral (2011, p. 18) comenta sobre um artigo do cronista João do Rio para a revista *Kosmos* em 1906. João do Rio assistiu aos participantes do cordão Beija-Flor cantarem em plena folia uma canção sobre o naufrágio do navio Aquidabã, uma tragédia que teria matado mais de 200 tripulantes, há cerca de um mês do carnaval daquele ano: “Os filhos choram/ Pelos pais queridos/ As viúvas soluçam/ Pelos seus maridos”. Sobre o fato, João do Rio (apud CABRAL, 2011, p. 18) comenta que “só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade” e que “só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do carnaval”.

Enquanto a fantasia de caveira se tornou uma das mais populares nos blocos carnavalescos – personificando e ridicularizando a morte –, também as escolas de samba abordaram em seus enredos passagens repletas de sofrimento da história brasileira e mundial. Como exemplo, um dos mais belos e conhecidos sambas-enredo, *Os Sertões* (Em Cima da Hora, 1976), cantava a seca no Nordeste e a Guerra de Canudos. Em tom de lamento, os componentes entoavam os versos “Oh! solitário sertão/ De sofrimento e solidão/ A terra é seca/ Mal se pode cultivar/ Morrem as plantas e foge o ar/ A vida é triste nesse lugar” (DE PAULA, 2019).

A VEZ DE OUVIR MARIELLE

Sexta escola de samba a desfilar na segunda-feira do carnaval de 2019, a Mangueira entrou no Sambódromo carioca com a proposta de fazer uma revisão da história oficial brasileira, deslocando o protagonismo dos heróis brancos para a população negra e indígena do país. Porém, observa-se que um aspecto que perpassa a narrativa é a morte, elemento fortemente presente na constituição do Brasil e em toda a sua trajetória.

Assim, ao passo que exaltava personagens e grupos étnicos, a agremiação não deixou de citar a escravização de africanos e a dizimação indígena

no período colonial, lembrando que os séculos de descaso e ausência de políticas públicas adequadas ainda fazem recair maiores índices de violência e mortalidade sobre indígenas e negros na atualidade. O enredo também cita a ditadura militar, do qual o estado não poupou vidas para silenciar seus opositores.

Porém, nenhum dos personagens mortos homenageados no desfile possuíam tanto apelo midiático e despertavam atenção do público quanto Marielle Franco. A inserção de Marielle no samba-enredo foi ideia de Manu da Cuíca, uma das oito compositoras da obra. Presente nos versos “Brasil, chegou a vez/ De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês” (MIRANDA et al., 2018), a ativista foi inserida para complementar o recurso da aliteração, com a repetição da sílaba “ma” (MOTTA, 2023). As demais personagens citadas são Maria Felipa, capoeirista que participou da luta pela independência na Bahia, e Luiza Mahin, líder da Revolta dos Malês, malês estes que finalizam o verso. Observa-se ainda o uso de plurais nos nomes das mulheres citadas, o que, segundo a escola, “expande para além da individualidade as personagens engajadas nas lutas, [promovendo] a transição de figuras conhecidas para anônimos das batalhas” (VIEIRA, 2019, p. 379).

Assim que apresentado à disputa promovida pela Mangueira para a seleção do samba que iria para a avenida, a obra começou a chamar a atenção dos sambistas e da imprensa, extrapolando imediatamente a “bolha” do carnaval. No dia 23 de agosto de 2018, dois dias após a divulgação das 16 obras concorrentes, a menção à Marielle na canção já era noticiada pelo colunista do jornal O Globo, Ancelmo Gois¹⁵.

Escolhido pela escola no dia 29 de setembro, o samba passou a ser popularmente conhecido como “o samba da Marielle”, sendo tema da coluna do escritor Luis Fernando Veríssimo para O Globo em 15 de novembro. Por meio do texto, é possível observar que a citação a ex-vereadora serviu para catalisar a atenção para o enredo *História pra ninar gente grande*.

15 Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/samba-que-concorre-na-mangueira-faz-mencao-direta-marielle-franco.html>. Acesso em: 22 jul. 2023.

O samba da Marielle homenageia a Marielle, mas também fala sobre um Brasil desejado, “o Brasil que não está no retrato”, que não é o falso Brasil da História ensinada nas escolas. Agora, querem que a História oficial seja única e sem contestação. Boa parte da nossa História oficial é mentirosa, ou apenas uma versão entre outras versões possíveis do que realmente aconteceu. Contestá-la não é fazer doutrinação ideológica, é uma maneira de formar, não pequenos comunistas, mas alunos capazes de aceitar a diversidade e as razões por trás do que aparenta ser apenas histórias de triunfos e heróis (VERÍSSIMO, 2018).

Segundo o carnavalesco, pesquisador e comentarista de carnaval Milton Cunha (2011), a principal interferência que o enredo sofre desde a sua concepção é aquela vinda dos compositores, em uma conversa de artista para artista. “É processo vivo, não é processo engessado. [...] O poeta popular pega a ideia do carnavalesco, mas ele vai além, ele é incontrollável. Então sempre que eu estou dando palestra para compositor eu sei que dali virão outras coisas” (CUNHA, 2011). Foi o que ocorreu a partir da escolha do samba da Mangueira em 2019, levando o carnavalesco Leandro Vieira a adaptar a estrutura do enredo para a inserção de Marielle no projeto estético e dramático.

Dessa forma, referências à Marielle apareceram na abertura e no encerramento do desfile. Intitulada *Eu quero um país que não tá no retrato*, a comissão de frente, coreografada por Priscila Mota e Rodrigo Neri (Figura 1), apresentou indígenas e negros posicionados à frente de um elemento cenográfico que remetia à parede de um museu. Por trás das molduras dos quadros estavam componentes representando, com postura ativa, personagens vangloriados pela história nacional: a Princesa Isabel, o bandeirante Domingos Jorge Velho, o marechal Deodoro da Fonseca, o imperador D. Pedro I, o missionário José de Anchieta e o “descobridor” Pedro Álvares Cabral. Porém, quando saem por trás dos quadros, eles apresentam uma estatura bem menor – equivalente à de uma pessoa com nanismo – em atuação que buscava reduzir a importância histórica desses personagens e ridicularizar a alcunha que obtiveram de heróis nacionais.

Após verem as páginas de um livro serem rasgadas, os heróis destronados somem de cena, enquanto os negros e os indígenas assumem os espaços deixados por eles atrás das molduras dos quadros. À frente da galeria de arte surge uma menina, a cantora Cacá Nascimento, com uniforme escolar e um livro nas cores da bandeira manguense – o verde e o rosa. Erguida por um negro e um indígena, Cacá abre o livro, de onde sai a palavra “presente”, em referência à Marielle Franco. Após sua morte, o termo “Marielle, presente!” foi popularizado em campanhas e manifestações cobrando a apuração adequada do caso para a descoberta do(s) mandante(s) do assassinato, bem como uma forma de mostrar que os ideais da ativista seguiriam vivos e perpetuados através do engajamento político de parte da população que a tem como referência.

Figura 1– Comissão de frente *Eu quero um país que não tá no retrato*



Fonte: Rodrigo Gorosito (G1)¹⁶

¹⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-manguense-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 27 jul. 2023.

Já o setor que encerrava o desfile, intitulado *Dos brasis que se faz um país*, se destacou pela presença de grandiosas bandeiras em verde e rosa, as cores do pavilhão da Mangueira. Cada uma formava os rostos da escritora Carolina de Jesus, dos intérpretes e compositores mangueirenses Jamelão e Cartola e de Marielle Franco. A escolha dessas personalidades se deu, conforme Leandro Vieira (2019, p. 373), por serem oriundas “[...] de favelas brasileiras, símbolos de lutas individuais que resultam numa representatividade significativa para um país onde as oportunidades para os ‘herdeiros’ de índios e negros ainda seguem sendo uma das mais evidentes marcas de nossa desigualdade”. Marielle é descrita da seguinte forma pelo livro *Abre-alas* da escola:

[...] mulher negra, nascida e criada na favela da Maré, camelô até os 18 anos, e que, a partir de sua pré-disposição para sobrepor as duras barreiras sociais, chegou ao ensino superior, formou-se em Ciências Sociais, tornou-se mestra em Administração Pública, até eleger-se uma combativa vereadora defensora das causas das minorias e dos direitos dos oprimidos (VIEIRA, 2019, p. 372).¹⁷

À frente das gigantescas bandeiras, a cantora mangueirense Rosemary desfilou personificando a própria agremiação, “que abraça as lutas diárias de homens e mulheres, moradores de comunidades, morros e favelas espalhados pelo território brasileiro” (VIEIRA, 2019, p. 372). De mãos dadas com Rosemary em boa parte do trajeto, a viúva de Marielle, Mônica Benício (Figura 2), ostentou em um adereço de cabeça, a frase afirmativa “Marielle vive”. Já em sua camisa, exibiu a mensagem imperativa “Lute como Marielle”.

Junto delas, foliões da ala *São verde e rosa as multidões* balançavam pequenas bandeiras, de igual estilo e em homenagem às mesmas personalidades estampadas nas bandeiras maiores (Figura 3).

17 Em outro momento do texto, Marielle é descrita como “[...] mulher, negra, nascida no Complexo da Maré – conjunto de favelas localizadas na Zona Norte carioca – e que, graças a seu empenho pessoal, venceu a miséria, chegou à universidade e elegeu-se a combativa vereadora que defendia as causas das mulheres e dos negros, função que exerceu até ser assassinada em 2018” (VIEIRA, 2019, p. 374).

Figura 2 – Mônica Benício no desfile da Mangueira

Figura 3 – Ala *São verde e rosa as multidões*



Fonte: Gilson Borba (Futura Press)¹⁸

Pilar Olivares (Reuters)¹⁹

Observa-se que, ao invés de rememorar a tragédia que interrompeu a sua trajetória, a Mangueira apresentou Marielle em movimento no tremular da bandeira (Figura 4), objeto que simboliza as lutas coletivas. O semblante, com um olhar tão sereno quanto confiante e um leve sorriso no canto da boca, em nada reflete o rosto de uma pessoa abatida por um crime bárbaro, mas sim a face vitoriosa de quem sabe que transcendeu a morte.

¹⁸ Disponível em: <https://www.gp1.com.br/pe/pernambuco/noticia/2019/3/6/com-homenagem-a-marielle-franco-mangueira-vence-carnaval-do-rio-450168.html>. Acesso em: 27 jul. 2023.

¹⁹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/06/album/1551907280_008485.html#foto_gal_5. Acesso em: 27 jul. 2023.

Figura 4 – Bandeira com o rosto de Marielle



Fonte: Carl de Souza (AFP)²⁰

O samba, considerado antológico pelo crítico musical Mauro Ferreira (2019), também transcendeu a Quarta-Feira de Cinzas, tornando-se, possivelmente, o mais popular da última década do carnaval carioca. Regravado por diversos artistas, como Maria Bethânia, Marina Íris e Leci Brandão – citada no refrão –, estampado em camisas e entoado com frequência nas rodas de samba, blocos carnavalescos e nas manifestações dos grupos associados à esquerda política, consagrou-se um hino à memória viva de Marielle e a todos que lutaram por um Brasil mais amoroso, plural e democrático.

Esse fenômeno vai ser apontado pelo jornalista e pesquisador João Gustavo Melo (2023) como um caso de *ressonância discursiva*. Exemplo dessa ressonância, a canção *Na mão do palhaço*, do cantor e compositor Rubel (2023), traduziu a sensação de arrepiamento ao vivenciar a experiência

²⁰ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/06/album/1551907280_008485.html#foto_gal_5. Acesso em: 27 jul. 2023.

do desfile: “Quando a Mangueira cantou/ De ‘Marielles, malês’/ Subiu os pelos do braço”.

À medida que o samba-enredo ia se repetindo como um mantra ao longo da apresentação, era possível perceber em parte do público o gesto de erguer o braço para cima, com o punho cerrado, sempre que era entoado o verso que citava Marielle. Por meio da coreografia improvisada, pode-se perceber que o ideal de luta simbolizado pela ex-vereadora foi institutivamente compreendido e incorporado pelos sambistas. Naquele instante, a coletividade de foliões celebrava e se tornava parte da “multidão” de Marias, Mahins, Marielles e malês. Realizava-se o processo de carnavalização da morte, onde o falecimento de um indivíduo simbolizou a sua multiplicação, e não trazia sentimentos negativos de medo ou derrota, mas inspirava coragem e disposição. Ocorria ali um novo nascimento, *a re-vivificação* de Marielle Franco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que pese a relevância de todos os indivíduos e grupos reverenciados no desfile da Mangueira, a morte de Marielle era o acontecimento midiático mais recente e que permanecia – e ainda permanece – com grande interesse público, seja pela ausência de um esclarecimento completo sobre o assassinato e punição aos envolvidos, como pela transformação da ativista em heroína, cujo nome segue inflando multidões pelas ruas em torno dos ideais manifestados por ela ao longo de sua trajetória.

Assim, observa-se que, mesmo que integrada ao enredo por ocasião de sua morte, interessou o simbolismo em torno da sua vida. A inserção, ocorrida quase que por uma questão de sorte – a necessidade de completar o recurso da aliteração no samba –, transformou o destino da Mangueira naquele carnaval, projetando a escola e seu enredo antes, durante e após o carnaval.

Isso porque a presença da ex-vereadora entre os homenageados contribui não apenas para catalisar as atenções para o enredo, como foi fundamental para a compreensão da mensagem da narrativa, ao estabelecer uma relação didática entre passado e presente. Afinal, desde que o Brasil se entende como país que

negros e indígenas são assassinados em nome de projetos de poder. E a proposta da narrativa mangueirense é trazer à memória essa percepção, para que as mortes violentas cessem e a população marginalizada deixe de resistir para existir.

Ao passo que a inserção de Marielle na narrativa foi relevante para o sucesso da Mangueira, o sucesso da Mangueira contribuiu para a ressignificação da memória de Marielle como símbolo de luta política e de resistência. A partir da carnavalização da sua morte, a agremiação propõe a superação da vida. Colabora, assim, para a transformação do luto em luta, representada por bandeiras que, em verde e rosa, movimentam o vento e o sonho de um país menos racista, machista, violento e desigual.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Elton. Noticiabilidade periférica ou quando a morte pergunta pela notícia. In: VOGUE, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** – Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Fratesch Vieira. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.
- CARNAVALIZAÇÃO. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: www.dicio.com.br/carnavalizacao/. Acesso em: 16 nov. 2022.
- CUNHA, Milton. A narrativa de carnaval. **A aventura de ler**, 13 fev. 2012. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ&t=112s. Acesso em: 23 jul. 2023.
- DE PAULA, Edeor. **Os Sertões**. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ercxpNrbf2Q. Acesso em: 27 jul. 2023.
- FARIAS, Julio Cesar. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

- FERREIRA, Felipe. **O livro de outro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Mauro. Maria Bethânia revela capa do álbum em que exalta a Mangueira. **G1**, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/03/maria-bethania-revela-a-cap-a-do-album-em-que-exalta-a-mangueira.gh.html>. Acesso em: 26 jul. 2023.
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MELLO, João Gustavo. ESTREIA! Carnaval, te amo! #EP01 – Enredo. **Unidos do Viradouro**, 17 jul. 2023. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3oIJwDW0_hY&t=2014s. Acesso em: 22 jul. 2023.
- MOTTA, Aydano André. ESTREIA! Carnaval, te amo! #EP01 – Enredo. **Unidos do Viradouro**, 17 jul. 2023. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3oIJwDW0_hY&t=2014s. Acesso em: 22 jul. 2023.
- MIRANDA, Tomaz; DOMÊNICO, Deivid; MÁXIMO, Luiz Carlos; MAMA; BOLA, Márcio; OLIVEIRA, Ronie; FIRMINO, Danilo; CUÍCA, Manu da. **História pra ninar gente grande**. 2018. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE&ab_channel=Esta%C3%A7%C3%A3oPrimeiradeMangueira. Acesso em 21 jul. 2023.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. Cacá. **O Globo**, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opinia/caca-23236086>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- VIEIRA, Leandro. Carnavalesco da Mangueira: 'Crivella já perdeu'. Entrevista para Ancelmo Gois. **O Globo**, 04 fev. 2018. Disponível em: <http://blogs>.

oglobo.globo.com/ancelmo/post/carnavalesco-da-mangueira-crivella-ja-perdeu.html. Acesso em: 22 jul. 2023.

VIEIRA, Leandro. Estação Primeira de Mangueira. In: LIESA (org.). **Abre-alas: segunda-feira** (2019). Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

VOGEL, Daisi. O acontecimento e as condições da experiência. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** – Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

YIN, Robert K. **Estudo de caso – planejamento e métodos**. (2Ed.). Porto Alegre: Bookman, 2001.

EU SOU XAKRIABÁ:

o olhar-povo de edgar kanaykô

| Indinayara Francielle Batista Gouveia |

INTRODUÇÃO

É através da fotografia que o olhar de Edgar Nunes Correa, ou Edgar Kanaykô, indígena do povo Xakriabá, comunica a realidade e luta do seu território, localizado em São João das Missões, no Norte de Minas Gerais. Na “etnvisão”, terminologia utilizada por Corrêa (2019), o mundo se mostra pelas lentes a partir do ponto de vista indígena, uma forma de representar seus modos de vida, cultura e resistência diante do outro.

As narrativas que ganham forma no olhar de Edgar, nascem de uma construção comunitária, que reflete a identidade e chama a atenção para a causa indígena. Essa luta é comum e tem ocupado as ruas e as redes. A organização dos povos originários e a projeção de suas vozes, marcam uma emergência em transformações sociais que garantam direitos humanos.

Essa imagem que nós mesmos queremos de nós, é uma forma de autoafirmar enquanto indígena, enquanto povo [...] Quando eu apareço com as pinturas, eu não estou apenas dizendo ‘eu sou um índio’, a gente também sabe que essa pintura é uma proteção para o nosso corpo e espírito também. E claro que ela faz parte da nossa identidade enquanto Xakriabá (Edgar [...], 2022).

A presença de Edgar nas plataformas digitais, assim como outros indígenas, marca um posicionamento sociocultural que traz visibilidade às causas das comunidades tradicionais. O uso de equipamentos tecnológicos e

plataformas digitais se configuram como o novo arco e flecha, representando resistência, mas também a possibilidade de um ser comunitário.

Diante disso, a proposta desse artigo parte de investigar como a construção narrativa da etnovisão de Edgar Kanaykō é capaz de se relacionar as problematizações abordadas por Taylor relacionadas aos mal-estares da modernidade, construídas a partir de uma perspectiva coletiva.

O DESENCANTAMENTO DO MUNDO MODERNO

Charles Taylor, no livro *Ética da Autenticidade* (2011), chama a atenção para mal-estares da modernidade, que resultam em uma cultura da autenticidade, são eles: (i) o individualismo, (ii) o predomínio da razão instrumental e a (iii) atomismo político. O individualismo comporta-se como uma das conquistas da modernidade, consolidado no poder de escolha das pessoas em desenvolverem os próprios modos de vida, com o ponto de vista central em si mesmas. A razão instrumental, por sua vez, resume-se na expressão custo-benefício. Por fim, o atomismo político é resultado do individualismo, ancorado na razão instrumental: a política não é vista a partir da coletividade, mas sim como um espaço para estabelecer favorecimento ao privado (Taylor, 2011).

A separação entre a esfera pública e a privada, na era moderna, como aponta Hannah Arendt (2016), evidencia a perda de um senso autêntico de comunidade, a partir da ascensão do individualismo e da ênfase nas necessidades individuais em detrimento do engajamento político coletivo. Essa crescente da esfera privada afeta a capacidade das pessoas de se conectarem umas com as outras em uma comunidade pública e política significativa. Em outras palavras, a busca por objetivos compartilhados é subjugada em prol dos interesses pessoais.

Taylor (2011) apresenta a “primazia da razão instrumental”, a qual se revela a partir do desencantamento do homem com o mundo. “O medo é de que coisas que deveriam ser determinadas por outros critérios serão decididas em termos de eficiência ou análises de ‘custo-benefício’, de que os fins independentes que deveriam guiar nossa vida serão eclipsados pela demanda para maximizar a produção.” (Taylor, 2011, p.14).

Pode-se dizer que esse desencantamento é fruto do individualismo, primeiro mal-estar apontado por Taylor (2011), marcado pela falta de capacidade humana de ter na modernidade algo pelo qual “vale a pena morrer”. Em outras palavras uma causa maior que não se centre na vida individual.

O desencantamento do mundo e o individualismo se interligam, uma vez que a primazia da razão instrumental pode contribuir para a diminuição da importância de valores transcendentais e coletivos, deixando um espaço para um vazio existencial. “Esse individualismo envolve um centramento no *self* e um desligamento concomitante, ou mesmo ignorância, de questões e preocupações mais importantes que transcendem o *self*; sejam elas religiosas, políticas ou histórica.” (Taylor, 2011, p.24).

Esse contexto também nos é apresentado por Bauman (2001) através das reflexões em torno da “modernidade líquida”, em que enfatiza a ênfase nas escolhas individuais, em que as pessoas frequentemente se encontram em situações de incerteza e mudança, tendo que fazer escolhas em um mundo onde as normas e as estruturas tradicionais se tornaram menos sólidas e previsíveis.

Assim, há um desenraizamento das pessoas de estruturas sociais tradicionais e à ênfase na autonomia individual:

Uma sociedade em que as pessoas acabam sendo o tipo de indivíduo que é “fechado em seu próprio coração” é aquela em que poucos vão querer participar ativamente no autogoverno. Eles preferirão ficar em casa e desfrutar as satisfações da vida privada, contato que o governo vigente produza os meios para tais satisfações e os distribua abertamente. (Taylor, 2011, p.18).

Ao descrever esse contexto, Taylor resgata a definição em que Alexis Tocqueville descreve o despotismo suave. Na modernidade, a apatia política tem como consequência a geração de um poder tutelar.

Acima desses (indivíduos) se ergue um poder imenso e tutelar, que se encarrega sozinho de assegurar o proveito e zelar pela sorte deles. É absoluto, detalhado, regular, providente e doce. Ele se pareceria com

o poder paterno se, como este, tivesse por objeto preparar os homens para a idade viril: mas, ao contrário, procura tão-somente fixá-los de maneira irreversível na infância: ele gosta de que os cidadãos se regozijem, contanto que não pensem em outra coisa que regozijar-se. [...] Assim, todos os dias ele torna menos útil e mais raro o emprego do livre-arbítrio: encerra a ação da vontade num espaço menor e desfruta pouco a pouco cada cidadão até mesmo do uso de si. (Tocqueville, 2000, p.390, apud Camati, 2016, p.176-177).

Nesse sentido, a população passa a ter uma ação passiva, tendo inclusive questionada a sua individualidade, visto que as escolhas podem ser direcionadas por esse papel paternalista assumido pelas forças detentoras do poder. “A única defesa contra isso, pensa Tocqueville, é uma vigorosa cultura política na qual a participação é valorizada, em muitos níveis do governo e nas associações voluntárias também.” (Taylor, 2011, p.19).

Esse lugar de participação política, que não parte de interesses individualizados, assim como outros percursos de fortalecimento de princípios coletivos, apontam saídas de uma perspectiva individualizada da vida.

Narrativas de Resistência

Observar as reflexões provocadas por Taylor (2011), leva-nos a fazer uma leitura da realidade que vivenciamos hoje com preocupações centradas no desenvolvimento privado, acima da vida de populações e grupos. Um exemplo trata-se da visão desenvolvimentista que tem justificado a exploração de recursos ambientais em territórios tradicionais, acima da manutenção de modos de vida sustentável de povos originários.

Há diversas coisas que se pode indicar que dão substância a essa preocupação: por exemplo, os modos com que as demandas de crescimento econômico são usadas para justificar distribuições bastante desiguais de riqueza e renda, ou a maneira pela qual essas mesmas demandas nos tornam insensíveis às necessidades do meio ambiente, até mesmo a ponto de um desastre potencial. Ou, então, podemos pensar no modo do nosso planejamento social, em áreas cruciais como avaliação

de riscos, é dominada por formas de análises de custo-benefício que envolvem cálculos grotescos, colocando valores tributáveis em vidas humanas. (Taylor, 2011, p. 15).

Exemplos atuais desse processo descrito por Taylor (2011) são o avanço do garimpo em terras indígenas, o crescimento do desmatamento na Amazônia, políticas de incentivos a monocultivos, o aumento de número de crimes ambientais nos últimos anos, entre outras ações humanas que tem como impacto a degradação ambiental e mudanças climáticas.

Nesse contexto, o autor responsabiliza a sociedade industrial tecnológica no direcionamento das escolhas dos indivíduos, ao considerar que “elas forçam tanto as sociedades quanto os indivíduos a atribuir um peso à razão instrumental que, em uma deliberação moral séria, nós jamais atribuiríamos, e que pode até ser altamente destrutiva.” (Taylor, 2011, p.18). Como consequência a sociedade perde a capacidade de enfrentar ameaças à vida, resultantes de desastres ambientais.

Figura 1: Notícia sobre o incentivo governamental ao garimpo



Fonte: Captura de tela – G1 – Política (2022)²¹

21 Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/02/14/governo-lanca-programa-para-estimular-mineracao-artesanal-na-amazonia-legal.ghml>> Acesso em 10 jan 2023

Na notícia acima, de um lado temos a força governamental incentivando iniciativas privadas que põe em risco a coletividade, do outro organizações da sociedade civil se opondo, como reflexo de um posicionamento “desviante do ideal” e para além da perspectiva do *self*. (Taylor, 2011, p.31).

Outras formas de enfrentamento a essa perspectiva individual, podem ser observadas a partir de experiências de comunidades indígenas. Luciana Oliveira (2020), ao relatar experiências do povo Guarani Kaiowá, explica que uma das saídas encontradas por essa comunidade para retomada de territórios no Mato Grosso do Sul/Brasil, atrelada à luta pela visibilidade, parte de um movimento que envolve a promoção da cultura coletiva e da vida, a defesa dos direitos territoriais essenciais para a existência cultural, e a divulgação de suas histórias e lutas nos espaços públicos dominados pela visibilidade ocidental. A autora apresenta esse movimento como um triplo labor:

[1] o trabalho de ativação da cultura e da vida coletiva, [2] o da defesa desse direito e do direito ao território sem o qual a cultura não existe e [3] a inserção de suas histórias e de suas lutas nas arenas públicas dos regimes de visibilidade do mundo dos “brancos” — nas quais os meios de comunicação massivos e as redes digitais têm grande protagonismo, para neles fazerem agir seus recursos expressivos e formas filosóficas. (OLIVEIRA, 2020, p.53)

O que Luciana Oliveira (2020) apresenta, leva-nos a acreditar em uma possível inversão da cultura da autenticidade apontada por Taylor (2011). Em uma concepção arendtiana, podemos ver esse movimento dos indígenas como uma forma de garantir participação ativa na esfera pública, onde as pessoas podem se engajar em atividades políticas e discutir questões de interesse coletivo.

Sobre isso Oliveira (2020) também explica:

O movimento de citação da cultura ou “cultura” (cultura com aspas) diz de ações como ocupar os espaços públicos em manifestações coletivas portando cocares, pinturas e armas tradicionais, além da

realização de rituais fora dos espaços que lhes são característicos. Trata-se muitas vezes de uma estratégia de reconhecimento e de alcançar “o índio” que está na cabeça dos brancos, tornando o diálogo interétnico possível. Em outros momentos, trata-se de tornar uma ação política ou um dispositivo de visibilidade estrangeiro em algo que é próprio. (Oliveira, 2020, p.53)

Assim, trata-se de utilizar estratégias para ocupar a esfera pública, a partir da apropriação de estratégias existentes.

Apesar do estudo de Oliveira (2020) abordar uma estratégia adotada pelo Povo Kaiowá, a prática assumida para trazer visibilidade à luta pelo território também pode ser percebida em outras comunidades indígenas, no Brasil, que estão buscando reverter a ênfase na perspectiva individual e adotar estratégias coletivas para garantir visibilidade, reconhecimento e participação ativa na esfera pública, enquanto preservam e promovem sua cultura e identidade.

PELAS LENTES E OLHAR INDÍGENA

O Povo Xakriabá, maior etnia indígena do estado de Minas Gerais, também tem protagonizado processos de participação ativa na esfera pública, como caminhos possíveis para trazer visibilidade à luta pelo território. A luta da comunidade, nos últimos anos, tem ganhado visibilidade nas redes sociais através de relatos de indígenas que se utilizam das plataformas, não apenas para mostrar o seu cotidiano, mas também para expressar opiniões formadas coletivamente, fazendo na prática uma frase popular no território: “um pé na Aldeia e outro no mundo” (Corrêa, 2019, p.13).

Um exemplo é o de Edgar Nunes Corrêa, ou Edgar Kanaykô, indígena do povo Xakriabá, que com o seu trabalho fotográfico tem sido reconhecido e levado as causas do território para além dos limites territoriais.

Edgar Kanaykô é fotógrafo e documentarista. Atualmente, tem ganhado visibilidade internacional pelo seu trabalho com etnofotografia e ocupa as

redes sociais, mas também museus e galerias com narrativas audiovisuais e fotográficas que retratam a história do seu povo, assim como a própria.

Figura 2: Edgar Kanaykô fotógrafo do povo indígena Xakriabá



Fonte: Captura de tela do Youtube – Canal Instituto Cultural Vale (2022)

Atualmente, Edgar tem perfis no Instagram, Youtube, Facebook e Tiktok. A sua trajetória com os meios de comunicação foi através de uma demanda da Associação Comunitária da aldeia em que vivia nos anos 2000. Com a chegada da luz na comunidade em que vive, a Associação em que faz parte, incentivou que ele assumisse o papel de retratar as atividades realizadas (Corrêa, 2019).

Edgar tem produções significativas tanto na área da fotografia, mas também no audiovisual. O olhar do indígena carrega uma intenção comunicacional gestada pela comunidade.

Os anúncios realizados por Edgar, como comunicador do povo Xakriabá, reafirmam a presença da ancestralidade e a força da organização de um povo que luta pela sua memória, representação e existência.

Ao que nos desafiámos aqui, o olhar para as narrativas de vida (Arfuch, 2010) expressas em torno do indígena, também se consolida como inversão da cultura da autenticidade apontada por Taylor (2011), ao revelar que para além do posicionamento do “eu”, demarcado por Edgar, notamos principalmente expressões de sua comunidade.

Procópio (2015) explica que narrativas são formas específicas de organização discursiva que têm como objetivo relatar ações e eventos, reais ou fictícios. Elas podem ser transmitidas através de diferentes formas semióticas: como linguagem, imagens, gestos e símbolos. A estruturação das narrativas envolve escolhas que são influenciadas pelas intenções, restrições e estratégias do narrador, pelo contexto no qual a narrativa ocorre, pelos valores e imaginários presentes na comunicação e pelas partes envolvidas no processo.

Para Leonor Arfuch (2010) as narrativas biográficas não são apenas relatos de vidas individuais e se tornam arenas em que a subjetividade se cruza com a história, a memória coletiva, a política e a cultura.

toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais. (ARFUCH, 2010, p.100)

Assim, ao relatar uma experiência ou se apresentar, em uma perspectiva biográfica, as fronteiras entre o eu individual e as esferas coletivas se tornam difusas. Nos dois vídeos que analisamos para este trabalho podemos observar que a apresentação de Edgar Kanaykõ não é descolada da apresentação de seu povo. As citações “nós”, “nosso” e “a gente” são entrelaçadas pela apresentação do “eu”.

Tabela 1: Transcrição de trechos biográficos

Edgar Kanaykó (SescTV)	Arte Indígena Contemporânea - Ep. 2: Edgar Kanaykó (Instituto Vale)
00:01:42:18 - 00:02:14:07 A gente usa da fotografia como meio de descrever um povo, uma cultura, uma realidade. E isso partiu também do próprio desejo de imagem de nós enquanto indígena. A nossa história foi sempre contada, digamos, pelo outro ou pelos não indígenas. Então, a partir de que nós usamos a imagem, a própria câmera fotográfica para registrar a nós mesmo, nós estamos tendo o poder na mão, nós estamos contando a nossa história.	00:03:16:10 - 00:03:54:26 A associação daqui da minha aldeia, na Aldeia Barreiro, ela tinha uma demanda de registrar os projetos que ela desenvolvia. Eu era curioso e comecei a mexer nessas câmeras já nessas digitais pequeninhas. Aí eu comecei a fotografar e filmar. Na verdade, eu fazia pequenos vídeos para a associação. E aí a gente começou esse movimento de trabalhar também com as imagens. A gente percebeu que a imagem e a fotografia, o vídeo de modo geral, é uma potência muito grande.

Fonte: Elaboração da autora (2023)

Outro fator que demarca a coletividade nesses produtos, parte das gravações serem realizadas no território, no qual Edgar aproveita para falar sobre a sua comunidade, relação com o ambiente e demarcação de lutas comunitárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um mundo em constante evolução, onde as fronteiras da comunicação se expandem através das tecnologias e das plataformas virtuais, figuras como Edgar Kanaykó se destacam como agentes transformadores. Sua jornada como fotógrafo e documentarista ecoa além das imagens capturadas; é uma busca pela preservação, compreensão e celebração das raízes culturais, identidades coletivas e principalmente a luta pelo território.

Ao romper as barreiras da “cultura da autenticidade”, Edgar nos ensina que as narrativas são fluxos contínuos que unem o indivíduo ao todo, entrelaçando a subjetividade com a história, a memória e a política.

As contribuições de Edgar Kanaykô ressoam não apenas entre os membros de sua própria comunidade, mas também reverberam para além dela, refletindo um movimento que não é apenas pessoal, mas indígena.

A busca pela compreensão das formações dos discursos e narrativas através do olhar de Edgar Kanaykô é algo impulsionador no processo de investigação. Nota-se o processo coletivo e comunitário estabelecido através das relações construídas a partir da formação do fotógrafo.

Nota-se que o processo social em que Edgar cresceu inserido foi fundamental para que a visão de mundo dele não fosse pautada por uma perspectiva individualista e marcada pelo que Taylor (2011) aponta como os mal-estares da modernidade. As narrativas produzidas por ele demarcam uma posição de cuidado com o meio em que vive e reflete uma vontade coletiva por terra, território, voz e direitos das populações tradicionais.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: **dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010.
- ARTE Indígena Contemporânea - Ep. 2: Edgar Kanaykô. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Instituto Cultural Vale. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CxK7TyxzZHA>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BIOGRAFIA Edgar Kanaykô Xakriabá. Enciclopédia Google, 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/cpm.uespi.br/enciclopedia/edgar-kanayk%C3%B5-xakriab%C3%A1> Acesso em: 2 jan. 2023.

- CAMATI, O. Os mal-estares da modernidade. **Griot : Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 164–182, 2016. DOI: 10.31977/grifi.v13i1.691. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/691>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- EDGAR Kanaykô. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal SescTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i-vjb7_noTA. Acesso em: 25 abr. 2024.
- MARCON, G. H.; FURLAN, R.. A questão identitária na pós-modernidade: autenticidade e individualismo em Charles Taylor. **Psicologia USP**, v. 31, n. Psicol. USP, 2020 31, 2020.
- OLIVEIRA, Luciana de. Cosmopraxis comunicacional dos povos indígenas Kaiowá e Guarani: resistência e luta por visibilidade. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 19, p. 46-58, 2020.
- PROCÓPIO, Mariana Ramalho. Caracterização do universo das narrativas biográficas sob uma perspectiva discursiva. In: MACHADO, Ida Lucia; MELO, Mônica Santos de Souza (org.). **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016, p. 299-325.
- TAYLOR, Charles. **A ética da autenticidade**. Trad. de Talyta Carvalho São Paulo: É Realizações, 2011.

SABERES TRADICIONAIS E O AMBIENTE DIGITAL:

a narrativa dialógica do
projeto ‘sertão místico’

| Isabela Heluey Martins |

INTRODUÇÃO

A tradição e o conhecimento oral são pilares fundamentais na formação da cultura brasileira e de seus saberes tradicionais. Através de histórias e práticas, os conhecimentos de povos originários, povos de terreiro, benzedeiras entre outros, se fortalecem como patrimônio imaterial da cultura brasileira. Mesmo resistindo à dominação e ao apagamento histórico, esses saberes ainda sofrem pelas práticas colonizadoras que se mantêm na contemporaneidade, como ressalta a professora Márcia Cabral (2023).

Estamos falando de práticas que alimentavam uma comunidade inteira, como regiões de mulheres marisqueiras que tratavam os mariscos, fonte de alimento e de renda para a sua comunidade. Aí vêm as indústrias e os grandes empreendimentos imobiliários, oferecem uma miséria pela casinha do pescador e criam ali os seus resorts (Cabral, 2023, n.p²²).¹.

À medida que essas populações foram desapropriadas, seus saberes também foram. Esse movimento facilitou a propagação de desinformação

22 [https://conexao.ufrj.br/2023/02/saberes-tradicionais-conquistam-lugar-institucional/#:~:text=Conheciment os%20de%20ind%C3%ADgenas%2C%20quilombolas%2C%20povos,vinculados%20%C3%A0%20hist% C3%B3ria%20do%20Brasil](https://conexao.ufrj.br/2023/02/saberes-tradicionais-conquistam-lugar-institucional/#:~:text=Conheciment%20de%20ind%C3%ADgenas%2C%20quilombolas%2C%20povos,vinculados%20%C3%A0%20hist%C3%B3ria%20do%20Brasil). Acesso em 28 fev. 2025

e alimentou a estigmatização de determinados povos e culturas, uma vez que a disseminação do conhecimento sobre as práticas, que se dá através da oralidade, ficou restrito aos territórios em que pertenciam.

Com a digitalização dos meios, as formas de produção e de circulação de informações passam por transformações profundas, com a possibilidade de organização de grupos sociais e a produção de suas próprias narrativas na web. Esse movimento provocou a diluição de fronteiras e fez com que distâncias ficassem cada vez mais curtas, já que, agora, o acesso a culturas e práticas de localidades distantes está apenas a alguns “cliques”.

É o que ocorre com o objeto de estudo deste trabalho, o projeto audiovisual “Sertão Místico”. Localizadas nas redes sociais como “Instagram” e “YouTube”, as produções contam com entrevistas profundas sobre a religiosidade e os saberes tradicionais nordestinos com pessoas que vivenciam essa realidade. Portanto, ao analisar este trabalho, buscaremos compreender como as estratégias narrativas utilizadas pelo projeto possibilitam um contato mais íntimo com o público, e também como essa escolha impacta na divulgação dos saberes orais através da dinâmica audiovisual contemporânea.

Este capítulo apresenta resultados preliminares de pesquisa de dissertação de mestrado que está sendo desenvolvida no PPGCOM da UFJF, com estudo sobre a narrativa contemporânea, as mudanças de linguagem e o deslocamento do narrador. Busca-se analisar o projeto “Sertão Místico” em suas produções no Instagram e no YouTube, seguindo o percurso metodológico das Sete Dimensões, de Becker (2023).

DA TRADIÇÃO ORAL À DINÂMICA CONTEMPORÂNEA

Em sua obra *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1936) classifica os narradores em dois principais grupos, com base na lógica medieval: o marinheiro comerciante, que é aquele que viajou e vivenciou as experiências que narra, e o camponês sedentário, que, embora nunca tenha saído de seu local de origem, escutou relatos suficientes

para construir um imaginário. Ambos são considerados contadores de histórias, tanto das suas próprias experiências quanto das experiências alheias.

A presença do “outro” na narrativa, conforme entendida por Benjamin, é uma característica essencialmente dinâmica, alternando entre diferentes lugares simbólicos à medida que a história é contada. Esse fenômeno é particularmente relevante no contexto da oralidade, uma vez que as histórias são transmitidas de forma que os fatos narrados são adaptados à realidade do ouvinte. Assim, o processo narrativo não apenas facilita a compreensão por meio da identificação, mas também cria uma dinâmica dialógica entre as diferentes realidades do narrador e do receptor.

Para Benjamin, a narrativa perde sua potência com o surgimento do romance e, especialmente, com a ascensão da informação. A informação, em seu entendimento, adquire um status superior à narrativa, uma vez que provém de situações mais imediatas, nas quais a verificação dos fatos é possível. Em contraste, a narrativa, que tradicionalmente abordava histórias de terras distantes e remotas, perde essa capacidade de verificação e, consequentemente, sua força. Como o próprio Benjamin afirma, a informação “ganha um lugar mais importante que a narrativa porque ela, geralmente, vem de situações próximas onde é possível a verificação, ao contrário da narrativa que, geralmente, contava histórias de terras remotas” (1936, p. 203).

Luiz Gonzaga Motta (2013) destaca que, embora Benjamin tenha apontado o declínio do uso da narrativa, sua aplicação na construção de significado permanece uma constante nas interações sociais. O autor ilustra esse ponto ao referir-se ao conceito de “autonarração” proposto pelo psicólogo Kenneth Gergen (1996), que a define como uma ferramenta de poder, inserida nas relações socioculturais, e a considera como “respostas de um ‘eu’ individual em busca de credibilidade como narrador da verdade” (p. 29).

De acordo com Gergen, “a estrutura narrativa antecede os acontecimentos, e os relatos não se dirigem prioritariamente aos fatos, pois estão governados por uma pré-estrutura de convenções narrativas” (p. 29). Em outras palavras, a narrativa é preestabelecida com um início, meio e fim, o que condiciona a relevância de determinados eventos e “edita” a realidade

conforme o que é considerado conveniente. Nessa perspectiva, observamos uma estrutura narrativa que não abre espaço para uma dinâmica dialética. O narrador, portanto, se coloca como detentor da “verdade”, sendo o mensageiro da realidade tal como ela é. O “factual” torna-se a matéria-prima do que é entendido como real e honesto, contrastando com o “fictício” ou subjetivo.

Essa dinâmica narrativa pode ser relacionada ao jornalismo da década de 1950, período em que se consolidou a ideia de um jornalismo “neutro”, totalmente imparcial e desprovido de opinião. O narrador, ou “contador de histórias”, nesse contexto, é unicamente o jornalista. No entanto, no jornalismo do século XX, foi reconhecido que a subjetividade inerente aos fatos é inevitável, como aponta Bezerra (2010). À medida que a pós-modernidade se instala na sociedade, ela provoca mudanças significativas no imaginário social, formando uma práxis com necessidades específicas. Nesse cenário, o jornalismo, como mediador da contemporaneidade, enfrenta o desafio de acompanhar essas transformações. Torna-se necessário aproximar-se daquele que escuta e abrir espaço para um novo interlocutor da realidade: o público. O jornalista, ao se aproximar do público, compartilha sua posição de narrador, criando uma dinâmica dialógica. Ele deixa de representar apenas uma opinião pública ou uma empresa para representar também a si mesmo. Esse jornalista, a quem vamos chamar também de “narrador”, se desloca da posição de observador para a posição de sujeito da história, demonstrando seu afeto por aquilo que narra. Esse movimento é o que os autores classificam como “pós-guinada subjetiva”.

Tal narrador, em dialogia com seu público, dirige-se ao seu consumidor em primeira pessoa e em diálogo com as interações por meio das redes sociais digitais e aplicativos de conversa como o WhatsApp e Telegram. Esse narrador dialógico carrega simultaneamente alguém que experimentou o tema noticiado e/ou ouviu falar dele (Benjamin, 1994) e também foi questionar de forma ativa sobre tema no formato pós moderno (Santiago, 1989), tendo contemporaneamente um público igualmente ativo e com francos canais de diálogo com esse novo jornalista, esse narrador dialógico. (Reis e Thomé, 2022, p. 39)

Para compreender o impacto dessa nova forma de comunicação na construção da realidade, é útil recorrer ao conceito de narrativa de Motta (2013), que argumenta que “as narrativas não representam simplesmente a realidade: elas apresentam e organizam o mundo, ajudam o homem a constituir a realidade humana” (p.34). Essa concepção pode ser relacionada à ideia de Benjamin (1936), que diferencia informação de narrativa:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e, sem perda de tempo, deve se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e, depois de muito tempo, ainda é capaz de se desenvolver (Benjamin, 1936, p. 204).

Assim, a narrativa, sendo um elemento dinâmico e vivo, implica que o narrador não se limita a relatar o mundo, mas a criá-lo por meio de um processo de troca e diálogo. O contador de histórias, nesse contexto, torna-se também um “criador” de suas próprias histórias. O jornalista e o público, juntos, constroem e comunicam a realidade em que vivem. Como afirma Motta (2013), “as narrativas criam o ontem, fazem o hoje acontecer e justificam a espera do amanhã” (p. 18).

Com a forte aderência aos meios digitais, as dinâmicas do mundo dito real foram migrando para o ambiente virtual e vice-versa: as infraestruturas, os processos econômicos e as estruturas governamentais das plataformas digitais também deslocaram para esferas da vida, reorganizando práticas e imaginários culturais, em uma “plataformização” (Poell, Nieborg, Van Dijcks, 2020).

As práticas e os saberes religiosos, assim como outros elementos sociais, também foram afetados pelo processo de migração para o ambiente digital no século XXI. De acordo com Hoover (2014), o entrelaçamento entre mídia e religião provocou o ressurgimento e a resistência dessas práticas na sociedade contemporânea. Os conhecimentos populares passados de forma oral para gerações futuras, agora são disseminados para um público muito maior através das plataformas digitais.

Das mídias provêm rico simbolismo, cultura visual, contextos e práticas mais relevantes de participação social e identidade, e oportunidades de fazer e refazer identidades e relacionamentos sociais para ajustar padrões de ideias e de ação em evolução. As mídias são, ademais, a fonte dominante e definitiva do que é social e culturalmente importante na modernidade. (Hoover, 2014, p.51)

À medida em que essas ferramentas alcançam lugares cada vez mais distantes e passam a ser apropriadas pelos produtores e mestres de cultura popular (Araújo, 2009), os saberes tradicionais e a desestigmatização ganham mais espaço na sociedade, em prol de um movimento de resistência. Assim, as histórias não são mais contadas apenas pelo narrador que conta a experiência do outro, mas pelos próprios personagens que a vivenciaram e ainda a vivenciam.

SERTÃO MÍSTICO: TRADIÇÃO ORAL NA WEB

Com o objetivo de analisar narrativas de tradição oral no espaço digital, este trabalho apresenta uma análise do projeto “Sertão Místico”, seguindo a metodologia das Sete Dimensões. De acordo com Becker (2023), um olhar criativo e crítico para os conteúdos audiovisuais “demanda observar características políticas, econômicas, históricas e culturais de um determinado território geográfico onde tais narrativas estão inscritas e influenciam os sentidos das notícias” (2023, p.7). Por isso, a autora divide sua forma de análise em sete dimensões: **Território**, que recorre a localidade geográfica em que a produção foi feita e suas características sócio-políticas; **Mercado**, que observa como os meios de comunicação são operacionalizados de acordo com as legislações e regulações do local; **Mídia**, que busca analisar a empresa responsável pela produção e como é seu funcionamento diante do mercado; **Produto**, que permite observar quais são os aspectos jornalísticos da produção; **Circulação**, que compreende a circulação e o consumo da produção diante do cenário midiático; **Audiência**, que analisa as dinâmicas interativas entre a produção e o público; e **Sociedade**, que examina a relevância da temática utilizada para os interesses sociais e sua repercussão. Com base nas dimensões

elencadas, analisamos as produções audiovisuais do “Sertão Místico” tanto no Instagram quanto no YouTube (Tab 1).

Tabela 1: Análise da produção audiovisual do Sertão Místico

DIMENSÕES	PROJETO AUDIOVISUAL DE SERTÃO MÍSTICO
TERRITÓRIO	Brasil; Nordeste brasileiro; Sertão nordestino
MERCADO	Produção idealizada através de redes sociais
MÍDIA	Sertão Místico é uma produção independente sem fins lucrativos idealizado por João Paulo Melo
PRODUTO	Participativo; documental
CIRCULAÇÃO	Veículo alternativo: “não-mainstream”
AUDIÊNCIA	Jovens adultos; Adultos e idosos interessados em conteúdos sobre espiritualidade
SOCIEDADE	Alta relevância social

Fonte: Produzida pela própria autora, 2025.

O projeto começou em junho de 2023 e produz vídeos de entrevistas feitas com homens e mulheres nordestinas que têm em comum uma trajetória marcada pelo exercício da fé. São rezadeiras, benzedeiras, donos e donas de terreiro que contam suas histórias “místicas” no contexto do sertão brasileiro.

“Se você é apaixonado pela história, cultura e pelo lado místico do Nordeste brasileiro, este é o lugar perfeito para você.” É com essa introdução que adentramos ao mundo de “Sertão Místico” no YouTube, projeto audiovisual autônomo de João Paulo Melo que, aqui, representa nosso “narrador dialógico”.

Em busca de cumprir o que entende como “sua missão”, o pernambucano viaja pelo sertão do Nordeste para apresentar a identidade do povo nordestino e a manifestação de sua fé ao resto do mundo através de sua própria experiência. São os próprios donos da história que a contam por meio de entrevistas localizadas tanto no YouTube quanto no Instagram, em trechos menores.

Nas produções audiovisuais do “Sertão Místico”, a narração fica por conta dos personagens e também do idealizador João Paulo, que se coloca como um elemento participante da narrativa. Ao classificarmos por meio das categorias documentais de Nichols (2001), o projeto audiovisual se enquadraria no “modo participativo” que, de acordo com o autor, “ênfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevista ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.” (Nichols, 2001, p.62)

Um exemplo dessa interação de forma mais profunda acontece durante o vídeo nomeado “Conversando com o Médiun Paulo: A Incrível Incorporação do Caboclo Sultão das Matas”²³, quando o entrevistador conta sua própria experiência envolvendo a espiritualidade, o médiun entrevistado e seu pai. Neste momento, o narrador se emociona e reforça suas motivações de manter o projeto. Durante sua fala, João olha para a câmera, mostrando que está falando com o público que o assiste, mostrando a dinâmica dialógica.

Outro exemplo desse diálogo com o público e de envolvimento do entrevistador com o projeto é sua iniciativa de construir um espaço coletivo de rezas do “Sertão Místico”. De acordo com João Paulo, na descrição de um de seus vídeos no YouTube, “Nosso Espaço de Reza tem como principal objetivo reunir rezadores e rezadeiras para oferecer atendimento ao público. Esta iniciativa ainda não conta com nenhum apoio, e por isso, dependemos das doações para torná-la realidade”²⁴, afirma ele, indicando a chave pix para envio de doações ao projeto.

23 Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mAiqzilUuRg>. Acesso em 28 fev. 2025

24 <https://www.youtube.com/watch?v=gbMvwlCx21k&t=24s&pp=ygUYbm9zc28gY-3JlcmVpcm8gZGFzIGFsbWFz> Acesso em: 28 fev. 2025

A página do projeto na rede social “Instagram” conta, com 243 mil seguidores²⁵ que acompanham a rotina de João Paulo na busca por personagens que representam a espiritualidade no sertão nordestino. As postagens (que hoje contabilizam 216) reúnem trechos de entrevistas que direcionam o espectador para o canal do projeto no YouTube, para ter acesso ao vídeo completo, e também diálogos que o idealizador inicia para criar um vínculo mais próximo com o público. Um exemplo é quando uma das personagens, Dona Maria, sofre um acidente e o projeto faz um apelo aos seus seguidores para que ajudem com doações.

A postagem contém como descrição: “Tivemos a honra de entrevistar Dona Maria Rezadeira, uma mulher de fé e sabedoria que nos deixou grandes ensinamentos. Hoje, Dona Maria precisa de nossa ajuda para a obra de sua casa, pois a casa dela estava caindo. Além disso, ela sofreu uma fratura no fêmur em uma queda e está acamada”²⁶. Em seguida, solicita doação e indica a forma de envio dos recursos. Diante de comentários como “Vamos doar (...) o quanto puder”, “Fiz minha doação, abençoei ela” e “Ela está na fisioterapia?”, podemos ver, nesta postagem, o afeto e a sensibilização que gera em um público já envolvido com a narrativa.

A página do projeto no YouTube (Fig.1) possui 63,5 mil inscritos e 131 vídeos²⁷, em sua maioria entrevistas. As produções contém, em média, uma hora de duração. São entrevistas extensas, sem muitos cortes, que alternam entre a fala do personagem e do entrevistador. Apesar de revelar um cuidado estético quando inclui trilha sonora, vinheta e imagens subjetivas, podemos perceber que, durante o diálogo entre João Paulo e a pessoa entrevistada, não há muitos efeitos de edição, o que oferece a sensação de que estamos presenciando o diálogo ao vivo. Outro ponto importante a ser destacado é que, na descrição dos vídeos, o narrador relata, em poucas palavras, sua

25 Dados obtidos no acesso em 28 fev 2025

26 “Um Trecho Inesquecível com Dona Maria Rezadeira”. Instagram, 2025.
<https://www.instagram.com/p/DEkboZOuFc8/>. Místico, Sertão (@sertao.mistico)
 Acesso em 28 fev. 2025

27 Dados obtidos no acesso em 28 fev 2025

opinião sobre a entrevista e insere o contato do entrevistado, caso alguém se interesse em utilizar os serviços espirituais²⁸.

Figura 1: Página do Sertão Místico no YouTube



Fonte: Sertão Místico. 202529

28 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-sBIvJKvVI&t=1862s> Acesso em: 28 fev. 2025

29 Disponível em: <https://www.youtube.com/@sertaomistico> Acesso em: 28 fev. 2025

Em relação às escolhas estéticas, percebemos que são utilizadas imagens de drone e as filmagens são feitas em equipamentos de qualidade profissional, pela qualidade das gravações. Na trilha sonora, há músicas instrumentais nordestinas que não atrapalham a fala do entrevistado mas que levam o espectador a emergir naquela realidade que está assistindo. Os entrevistados estão localizados, em sua maioria, em locais que retratam sua vivência e identidade religiosa.

A análise identificou que a escolha de território é determinante para a construção da identidade deste projeto, uma vez que as gravações ocorrem no sertão nordestino do Brasil. Em relação ao mercado e à mídia, as produções são realizadas e exibidas no ambiente digital das redes sociais, de forma independente. Como pode ser detectado na análise, o projeto ocorre com financiamento do idealizador e também com ajuda de doações. A produção audiovisual apresenta tom documental e é permeada por entrevistas e histórias de vida. Assim, é identificada a característica documental nas produções, enquadrando-se no que Nichols (2001) chama de “modo participativo”.

Já em relação à circulação e audiência, concluímos que o projeto possui uma alta circulação, por ser localizada em redes sociais e também por criar um canal de comunicação direto com o público, que é formado, majoritariamente, por jovens adultos, adultos e pessoas idosas interessadas em assuntos espirituais e religiosos. Por fim, identificamos que o projeto tem alta relevância social, uma vez que traz à tona, em ambiente digital, saberes tradicionais esquecidos e estigmatizados, assim como a comunidade que o possui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto audiovisual “Sertão Místico” se configura como um exemplo significativo da utilização das plataformas digitais para a preservação, valorização e divulgação da cultura brasileira, com foco nas práticas espirituais e nos saberes tradicionais. Ao adotar um formato participativo, com entrevistas e relatos de figuras locais, o projeto reconstrói as narrativas muitas vezes marginalizadas e distorcidas sobre o povo nordestino em um país que teve sua história marcada pela escravização e colonização, ocasionando o

apagamento de muitas tradições. Com a divulgação e valorização de saberes tradicionais e populares brasileiros, o projeto reforça um processo de resistência ancestral diante do colonialismo e da estigmatização histórica que ainda afeta essa região do Brasil.

A análise deste estudo revela o potencial das redes sociais para a renovação das formas de comunicação, principalmente no que se refere a produções que promovem a resistência cultural. A escolha por uma narrativa mais subjetiva e dialógica nessas plataformas permite que práticas religiosas, crenças populares e saberes tradicionais, que por muito tempo ficaram confinados às fronteiras geográficas e sociais, alcancem um público global, amplificando suas vozes e oferecendo uma nova perspectiva sobre a identidade nordestina.

A metodologia aplicada, baseada nos estudos de Becker (2023), possibilitou uma avaliação aprofundada das características que conferem ao projeto relevância social. As escolhas estéticas e narrativas, como o uso de um formato documental participativo, aproximam o público da realidade vivida pelos personagens e criam uma relação afetiva com os espectadores, um aspecto essencial para a construção de um diálogo contínuo e interativo.

Por fim, concluímos que “Sertão Místico” se posiciona como uma ferramenta poderosa, que não apenas resgata tradições, mas também reinventa as histórias das práticas culturais e espirituais marginalizadas. A construção de um espaço coletivo para o atendimento espiritual e a mobilização para causas sociais, como o apoio a Dona Maria, demonstram como o projeto vai além do campo da informação, mas também desenvolve uma relação íntima entre os personagens e quem os assiste de forma profunda e afetiva através da troca. Este estudo confirma que a convergência entre as mídias digitais e os saberes tradicionais, aliada a uma escolha narrativa dialógica que inclui o público no processo informacional, é um caminho promissor para a preservação e promoção das culturas ancestrais, construindo uma comunidade mais plural e ciente de suas raízes culturais.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Valterlei. O conhecimento popular e os novos suportes midiáticos. **Gambiarra - Revista dos Mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - PPGCA/UFE**, n. 2, ano II, 2009.
- BECKER,B; WALTZ, I. Sete dimensões para leitura crítica e criativa das notícias em áudio e vídeo: repensando a qualidade do jornalismo audiovisual no ensino. *Comunicação & Inovação*, v. 24, e20239328, 2023. Disponível em: https://www.seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/9328/4051
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 203-217.
- CARVALHO, Rangel M. Glorify e a plataformização da experiência religiosa. In: ***INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 46., 2023, PUCMinas. *Anais...** São Paulo: Intercom, 2023.
- HOOVER, Stewart. Mídia e religião: premissas e implicações para os campos acadêmico e midiático. **Comunicação & Sociedade**, v. 35, n. 2, p. 41-68, 2014.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. Mediação e midiatização da religião em suas articulações teóricas e práticas: um levantamento de hipóteses e problemáticas. In: _____. **Mediação & midiatizacção**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 219-244.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. [Nome do tradutor]. São Paulo: Papirus, 2007.
- NOGUEIRA, P.; DA FONTE, Y. S. Entre o jornalismo e o ativismo: o documentário interativo enquanto meio de mobilização afetiva nas questões de gênero. **Media & Jornalismo**, v. 21, n. 38, p. 15-37, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/2183-5462_38_1>. Acesso em: 25 out. 2024.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização (Platformisation, 2019 – tradução: Rafael Grohmann). **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 22, n. 1, p. 2-10, jan./abr. 2020. DOI: 10.4013/fem.2020.221.01.

REIS, M. A.; THOMÉ, C. de A. O narrador dialógico na reconfiguração do jornalismo pós-guina subjetiva. **Rizoma**, v. 11, n. 2, p. 27-47, 12 dez. 2022. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/17923>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ROESLER, R. WEB 2.0, interações sociais e construção do conhecimento. In: ***VII IMPED: SIMPÓSIO PEDAGÓGICO E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO***, 2012. Disponível em: <<https://www.aedb.br/wp-content/uploads/2015/04/45817495.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2025

OPINIÃO, SUBJETIVIDADE E LEITURA:

uma análise das discussões
no aplicativo *tag livros*

| Susana Azevedo Reis & Christina Ferraz Musse |

INTRODUÇÃO

O clube de assinatura de livros *Tag Livros* iniciou-se em 2014 e, em outubro de 2023, apresentava cerca de 30 mil assinantes³⁰. Um dos grandes destaques desse clube de assinatura é possuir um aplicativo, o *TAG Livros*, que oferece aos seus assinantes conteúdos personalizados sobre os títulos e um ambiente para que os leitores *prosumers* possam comentar e discutir sobre as narrativas das obras.

Entendemos que o *TAG Livros* é uma plataforma de leitura social (Cordón García *et al.*, 2013), onde os associados realizam uma leitura coletiva e participativa das obras enviadas. Hoje, no século XXI, percebemos como as novas tecnologias e os ambientes de redes sociais potencializam uma leitura cada vez mais colaborativa e comunicativa, formada através do compartilhamento de opiniões e a criação de engajamentos, em contrapartida a uma leitura introspectiva e individual, que prevaleceu nos séculos anteriores.

Além disso, diante de um cenário contemporâneo, em que os indivíduos sentem a necessidade de compartilhar e visibilizar suas opiniões e a si, gostaríamos de observar as subjetividades e individualidades desses assinantes ao discutir os livros, para podermos compreender como o ato de ler envolve tanto o pessoal, quanto o coletivo.

³⁰ CUNHA, Gustavo Lemberg da. **Entrevista** concedida a Susana Reis. Online. 01 de nov. 2023.

Buscaremos entender como se constitui a leitura contemporânea, cada vez mais digital e interativa, utilizando autores como Roger Chartier e Guglielmo Cavallo (1998), Carlos Alberto Scolari (2008), José Antonio Córdón García *et al.* (2013), entre outros. Também verificaremos como os indivíduos expressam suas opiniões e experiências sobre a leitura nas redes sociais e em ambientes *online*, levando em consideração que essas expressões são muitas vezes subjetivas e pessoais, refletindo uma nova configuração do “eu”, a partir de Paula Sibilia (2016), Charles Taylor (2011) e Fernanda Bruno (2013).

Para isso, recorreremos à metodologia de Estudo de Caso (Yin, 2001), observando se e como os assinantes expressam suas opiniões acerca dos livros. O método nos ajudará a aprofundar melhor o objeto estudado e a identificar características complexas do fenômeno no contexto da área de Comunicação.

A LEITURA NO CONTEXTO MODERNO E CONTEMPORÂNEO

A leitura é muitas vezes vista, pela sociedade e pelos pesquisadores, como uma ação introspectiva, privada e íntima. Afinal, para que a ação “leitura” se concretize é necessária apenas a conexão entre a obra narrativa, seja em formato digital ou físico, e o seu leitor. Porém, os sociólogos franceses Martine Burgos, Christophe Evans e Esteban Buch (1996) lembram que existe um contexto social que envolve o livro e a leitura, gerado por trocas espontâneas, formadas a partir de habilidades construídas dentro do conjunto de discursos dos indivíduos. Ou seja, existem outras ações que envolvem a leitura e que só podem ser realizadas a partir do outro: a própria escrita do livro, sua compra ou a discussão da narrativa com a família ou amigos, por exemplo. Ler, assim, é um ato social.

Podemos perceber, ao verificar a trajetória histórica da leitura, como as práticas de ler sempre envolveram essa dualidade do privado e do público. Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (1998) destacam duas grandes modificações históricas dessas práticas, que eles denominam de “Revolução da leitura”.

A primeira dessas revoluções seria a consolidação da leitura silenciosa na Idade Moderna. Se, durante a Antiguidade e um período da Idade Média, era comum uma leitura oralizada, que buscava a socialização e apresentava uma relação importante entre voz e texto, a partir do século XVII, o processo se modificou. Com a consolidação do livro em formato de códex, modificações políticas e sociais e outras transformações técnicas e culturais, a leitura se tornou cada vez mais silenciosa, prática em que o leitor procurava decifrar o conteúdo e compreender de forma mais aprofundada o seu sentido. O sujeito começou a ter uma relação mais livre com o livro, lendo textos de forma mais rápida e ágil. Mas é importante ressaltar que existiam “utilizações diferenciadas do mesmo livro, lido em voz alta para os outros ou com os outros, quando o exige a sociabilidade ou o ritual, e lido em silêncio, para si mesmo, na privacidade do gabinete da biblioteca ou do oratório” (Cavallo; Chartier, 1998, p. 28). Assim, as práticas se tornaram diversas.

A segunda revolução da leitura da Idade Moderna teria ocorrido no século XVIII, onde o “leitor intensivo” se transformou em um “leitor extensivo”. O aumento e a consolidação da produção de livros impressos, cada vez mais portáteis e acessíveis, a multiplicação dos jornais e o aparecimento das sociedades de leitura, como os clubes de livros, e das livrarias, transformaram o leitor. Se, antes, ele apenas tinha contato com poucos livros, em sua maioria religiosos e sacros, que eram lidos, relidos e decorados, agora, ele começaria a ter contato com uma profusão de narrativas. Com uma “obsessão de ler”, esse novo indivíduo lê com avidez e velocidade, consumindo impressos diversificados, com um olhar crítico. “Uma relação com o escrito, comunitária e respeitosa, feita de reverência e de obediência, daria assim lugar a uma leitura livre, desenvolta, irreverente” (Cavallo; Chartier, 1998, p. 28).

Assim, a leitura foi, no século XVIII, interpretada como o ponto principal para a emancipação do homem moderno, levando a dois pensamentos: o primeiro foi o poder libertador da leitura, abrindo caminho para o livre pensamento intelectual e individual, aumentando e refinando a percepção de alteridade do sujeito burguês. Por outro, temiam-se os desvios, derivas e capturas que a leitura, especialmente de ficção, promoveria no imaginário

desse homem iluminista, alienando-o e afastando-o de familiares, amigos e de vínculos sociais (Burgos; Evans; Buch, 1996).

O filósofo Charles Taylor (2011) reflete sobre esse homem moderno e os mal-estares que surgem nesse contexto. O primeiro mal-estar seria o próprio individualismo, o enfraquecimento dos horizontes morais, que percebemos na história da leitura. Dessa forma, o indivíduo leitor se afasta de textos religiosos, onde Deus estava no centro, para buscar novos líderes e mentores. Ao mesmo tempo, se aprofunda em uma leitura introspectiva que, anteriormente, muitas vezes era realizada com familiares e amigos, de forma coletiva, em saraus e eventos. Antes, cada pessoa tinha um papel a desempenhar, como leitor ou ouvinte, o que poderia ser limitador. Porém, o indivíduo ganhou maior independência, podendo escolher o que ler e como ler.

A liberdade moderna foi ganha por nossa fuga dos antigos horizontes morais. As pessoas costumavam se ver como parte de uma ordem maior. Em alguns casos, esta era uma ordem cósmica “a grande cadeia do Ser”. [...] A liberdade moderna surgiu pelo descrédito de tais ordens. Mas, ao mesmo tempo que nos limitavam, essas ordens davam significado ao mundo e às atividades da vida sociais (Taylor, 2011, p. 13).

Nesse sentido, o segundo mal-estar seria o “desencanto com o mundo”, causado pela razão instrumental. O homem moderno não colocaria mais Deus no centro, mas realizaria suas ações de forma racional: “Eficiência máxima, a melhor relação custo-benefício, é a sua medida de sucesso” (Taylor, 2011, p. 14). Se, por um lado, essa mudança foi libertadora, colocando o humano no centro, por outra, causou desconforto, principalmente pela ideia de guiarmos nossas vidas através da maximização da produção. Quando pensamos no contexto das tecnologias, Taylor acredita que as estruturas e instituições da sociedade industrial tecnológica restringem nossas escolhas, forçando-nos a atribuir peso à razão instrumental, o que desvalorizaria nossa liberdade supostamente já conquistada. Isso nos leva ao terceiro mal-estar: o “despotismo suave”. Aqui, o indivíduo moderno estaria perdendo o interesse pela participação política, o que possibilitaria que um governo agisse de forma

paternalista. Se o governo mantiver sua função moderadora e que provê a condição mínima de vida, o povo não terá mais controle.

Paula Sibilia (2016), inclusive, pondera, a partir das ideias de Richard Sennett, sobre a estigmatização da vida pública que ocorreu no século XIX. Nesse período, teriam se consolidado as “tirantias da intimidade”, em que o indivíduo seria passivo e indiferente aos assuntos públicos e se concentraria mais em assuntos íntimos, no espaço privado. Haveria uma preocupação com as pequenas histórias, com emoções particulares dos indivíduos, e uma avaliação da ação política apenas a partir da personalidade de quem a realiza, e não de suas ações. Assim, houve uma valorização excessiva da individualidade e dos estados emocionais subjetivos do homem. Nesse contexto, o indivíduo burguês dos séculos XIX e XX buscou na leitura a proteção para o desamparo do ambiente urbano. “Ele lê e escreve sozinho, concentrado e ensimesmado num ambiente livre de ruídos e outras intromissões, atividades que se tornariam essenciais para a formação de sua peculiar subjetividade” (Sibilia, 2016, p. 101-102).

No século XXI, percebemos outras modificações nesse indivíduo leitor. Retornarmos às questões das revoluções das práticas da leitura. Chartier (2020) destaca uma terceira revolução: a digital. Ela transformaria todo o sistema de identificação e manejo dos textos, se estabelecendo a partir de três transformações radicais: “propõe uma nova técnica de composição, inscrição e comunicação dos textos, impõe um novo suporte aos textos (a tela dos computadores quaisquer que sejam) e impõe ou sugere novas maneiras de ler: descontínuas, fragmentadas, segmentadas” (Chartier, 2020, p. 2). Assim, o que percebemos é que a leitura hoje é multiplataforma e hipermidiática, contempla novos suportes - como tablets e *e-readers* – e permite uma leitura mais dinâmica, interativa e participativa.

Essa terceira grande modificação nas práticas de leitura faria parte dos processos que Carlos Scolari (2008, p. 113, tradução nossa) conceitua como Hipermediações, que envolveriam o “intercâmbio, produção e consumo simbólico que se desenvolve em um entorno caracterizado por uma abundância de sujeitos, meios e linguagens interconectadas tecnologicamente,

de maneira reticular entre si”³¹. São tramas que envolvem sujeitos, meios e linguagens interconectadas tecnologicamente, de forma reticular. Processos hipermidiáticos absorveriam os meios massivos, integrando-os dentro do seu próprio dispositivo intertextual de contaminação. Assim, os estudos de Hipermediações não visam compreender algo sobre a produção, mas acerca das novas dinâmicas de consumo atuais. O objetivo é refletir sobre as audiências e avaliar os *prosumers* em rede, ou seja, os novos usuários que, ao mesmo tempo, são consumidores e produtores de conteúdo (Scolari, 2008).

Nesse ambiente digital, interativo e de comunicação hipermidiática, percebemos cada vez mais como estão sendo utilizados formatos textuais breves, como *tweets* no Twitter ou os *stories* no Instagram, por exemplo. Seria o que Scolari (2021) denomina de “cultura snack”, uma comunicação formada a partir de um espaço cada vez mais acelerado e re combinado. Para o autor, a modernidade líquida de Bauman, nas quais as produções sociais e comunicacionais são frágeis, fugazes e maleáveis, já estaria ultrapassada, pois nos encontramos em um novo estado, em um ambiente gasoso, onde o “os nanoconteúdos (e nós com eles) disparam como moléculas em estado gasoso e colidem entre si, formando uma interminável combinação aleatória textual”. (Scolari, 2021, tradução nossa)³². Esses conteúdos também fariam parte das meganarrativas transmídia, que oferecem, muitas vezes,--- um novo sentido a esses fragmentos.

Assim, dentro do novo cenário da leitura digital, percebemos como essa nova cultura hipermidiática se estabelece, a partir do conceito de “leitura social”. Os José Antonio Cordón García *et al* (2013) buscam reforçar que a leitura sempre foi social. Se, no contexto analógico, o círculo social é pequeno, sendo constituído a partir de conversas em livrarias e clubes de leitura, com a chegada das novas tecnologias, foi possível socializar através

31 No original: procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí.

32 No original: “[...] los nanocontenidos (y nosotros con ellos) salen disparados como moléculas en estado gaseoso y chocan entre sí formando una interminable carambola textual”

da leitura de uma forma muito mais potente, em ambientes de aplicativos, redes sociais e outras plataformas, que possuem uma nova coerência sintática e complexidade semântica.

A tela se tornou um novo suporte, que possibilita a troca de informações, em que a leitura é “realizada em ambientes virtuais, onde o livro e a leitura favorecem a formação de uma ‘comunidade’ e um meio de troca” (Cordón García *et al*, 2013, p. 63, tradução nossa)³³. O ambiente hipermidiático permite que o indivíduo – seja ele leitor, autor, editor - leia o livro, o avalie, discuta e partilhe opiniões e comentários sobre um determinado texto. Assim, um aplicativo de rede social como o *TAG Livros*, que possibilita essa troca de informações e opiniões sobre a leitura, seria uma plataforma de leitura social.

REDES SOCIAIS, OPINIÃO E SUBJETIVIDADE

O século XX viu surgir meios de comunicação baseados em tecnologias eletrônicas, como a televisão e o rádio, fundados no princípio de *broadcasting*. Já no século XXI, como comentamos, é possível perceber a consolidação das redes digitais. Como explica Paula Sibilia (2016), primeiramente, nasceu o correio eletrônico, nos últimos anos do século XX, e logo apareceram os bate-papos e *chats online*, como MSN ou Hangout. Na sequência, redes sociais - como Orkut, MySpace, Facebook, Twitter, Instagram - se consolidaram; assim como foram lançadas plataformas que permitiram o compartilhamento de vídeos caseiros, como o YouTube. Popularizaram-se também, contemporaneamente, aplicativos móveis de comunicação, como o WhatsApp; programas de comunicação de áudio e vídeo, por exemplo, o Skype; além de serviços específicos para encontros, como Tinder, Grindr e Happn.

Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (2020) destacam que uma grande particularidade da memória na contemporaneidade seria essa centralidade midiática no individual, com o aumento de narrativas que trazem

33 No original: “[...] carried out on virtual environments where the book and the reading favour the formation of a ‘community’ and a means of exchange”.

histórias de vida, relatos pessoais, testemunhos e confissões, desde biografias a perfis de redes sociais. “há um número interminável de gêneros e formatos de comunicação em que se dão processos e narrativas de figuração do eu na torrente de discursividade social” (Ribeiro; Sacramento, 2020, p. 31).

Ressalta-se a importância dos blogs, que surgiram nos anos iniciais do século XXI. Definidos como “diários íntimos que se publicam da internet”, os blogs remetem “aos diários de bordo escritos por pelos navegantes de outrora” (Sibilia, 2016, p.20). É possível encontrar denominações como *weblogs*, *fotologs* e *videologs*, que se utilizam de palavras escritas, fotos e vídeos para transmitir o seu conteúdo. Os blogs tendem a recorrer a artifícios estilísticos e ao modelo confessional do diário íntimo, chamado, no ambiente *online*, de “diário éxtimo”: “consiste em expor a própria intimidade nas vitrines globais das telas interconectadas” (Sibilia, 2016, p. 21). Observa-se também a importância dos telefones, artefatos que possibilitam aos indivíduos

[...] dar vazão às peculiares demandas e ambições que articulam as subjetividades contemporâneas, bem como ao tipo de sociabilidades por elas alicerçadas. A visibilidade e a conexão sem pausas constituem dois vetores fundamentais para os modos de ser e estar no mundo mais sintonizados com ritmos, os prazeres e as exigências da atualidade, pautando as formas de nos relacionarmos conosco, com os outros e com o mundo (Sibilia, 2016, p. 25).

Nesse contexto hipermediático, percebemos como o usuário se tornou o protagonista do ambiente on-line, um *prosumer*, que consome, produz e comenta (Scolaro, 2008). E esses comentários muitas vezes são repletos da subjetividade e do “eu” do usuário, em um mundo onde temos a oportunidade de compartilhar nosso cotidiano, nossas opiniões e impressões mediante um simples clique. Nas últimas duas décadas, o ambiente *online* ofereceu a oportunidade para as práticas confessionais, permitindo a qualquer pessoa com acesso à internet o “testemunho público e cotidiano de quem é” (Sibilia, 2016, p. 52). Os usuários podem se utilizar de diversas ferramentas e canais para se expressarem e compartilharem a vida privada, que pode ser vista por todos. Essa nova configuração contemporânea acaba transformando a própria

tematização do “eu” e do “você”: “a rede mundial de computadores se tornou um grande laboratório, um terreno propício para experimentar e desenvolver novas subjetividades e outras formas de se relacionar com os demais” (Sibilia, 2016, p.52-53). Nasceram, assim, diversos modos de ser e estar no mundo.

E, quando falamos de leitura, destacam-se os *booktubers*, os *bookstagrammers* (Sibilia, 2016), e os *booktokers*, indivíduos que possuem perfis nas plataformas e redes sociais YouTube, Instagram e TikTok, respectivamente, e que compartilham conteúdos sobre livros e leitura nesses ambientes, a partir de vídeos. Essas publicações, sempre em primeira pessoa, são constituídas de opiniões, resenhas, *reviews* e outros conteúdos relacionados com a leitura, sem se esquecer, é claro, da busca pelo alto índice de audiência. Afinal, as publicações podem ser monetizadas.

Assim, percebemos como os conteúdos confessionais, de opinião e centrados no “eu” se difundiram nos meios de comunicação, enquanto as “tirantias da intimidade” se amplificam cada vez mais. Afinal, o que encontramos hoje na mídia é “uma imensa colcha de retalhos de confissões multimídia, costurando uma multidão de pequenos falatórios e imagens cotidianas sobre a intimidade de qualquer um” (Sibilia, 2016, p.108). Há uma explosão midiática do “eu” como indivíduo, suas opiniões, vontades, expressões, sentimentos e desejos. Há uma valorização do biográfico, que estaria construindo o que Lauren Berlant (*apud* Ribeiro; Sacramento, 2020) denomina de “esfera pública íntima”.

Ou seja, existe uma necessidade de expor e publicizar a intimidade, principalmente nas redes sociais. Haveria, assim, uma tríplice dimensão dos gêneros autobiográficos na web, pois o indivíduo é autor, narrador e personagem. Além disso, destaca-se como a produção das subjetividades ocorre a partir do olhar do outro, em um “caráter introdirigido”. É o que a pesquisadora Fernanda Bruno (2013, p.67) também denomina de “subjetividade exteriorizada”: “as esferas de cuidado e controle de si se fazem na exposição pública, no alcance do olhar, escrutínio ou conhecimento do outro”.

Da modernidade à atualidade, o indivíduo mantém sua busca por visibilizar sua subjetividade, mas a realiza por meio de outros formatos e

implicações: “todos parecem concordar que detalhes cotidianos da vida privada, traços comportamentais e fluxos subjetivos como gostos, crenças, opiniões, nunca foram tão amplamente visíveis e deliberadamente publicizados” (Bruno, 2013, p. 66). A integração de câmeras de fotografia e vídeo a dispositivos móveis de comunicação, em associação ao aumento das plataformas de conteúdo, teria ampliado a circulação das imagens, produzidas por diferentes indivíduos, em diferentes situações.

Em uma cultura do espetáculo e da vigilância, ver e ser visto está inserido em uma sociedade que não preza apenas pelo controle, mas também pelo “prazer, sociabilidade, entretenimento, cuidado consigo e com o outro” (Bruno, 2013, p. 67). Inclusive, a participação do usuário seria um importante fator nesse ambiente de vigilância. No *online* é possível partilhar informações, conhecimentos, bens culturais, assim como ações políticas de contravigilância. Em contrapartida, essa participação pode ser capturada e capitalizada, principalmente por lógicas comerciais, alimentando o processo de vigilância.

OPINIÃO E PARTICIPAÇÃO NO APLICATIVO TAG LIVROS

Os clubes de livros vêm se modificando nesse novo contexto digital, com aplicativos e redes sociais. As pesquisadoras Vanessa Coutinho Martins e Cláudia de Albuquerque Thomé (2019, p. 2) destacam que essas novas práticas de consumo e práticas de leitura permitem que “o leitor se aproprie e amplie o trabalho original buscando novas possibilidades no ciberespaço ainda que a narrativa original tenha apresentando um fim”. Ao analisar o clube *Wizards World Book Club*, elas perceberam que os leitores se conectam através das redes, compartilhando experiências e pensamentos em comuns, não sendo a individualidade uma parte dominante, mas, sim, a relação coletiva, onde as conversas se baseiam em torno da saga Harry Potter. Porém, as discussões coletivas podem oferecer “conteúdos que desviavam do contexto original da pergunta e que poderiam estabelecer ligações plausíveis com atores e agradar de

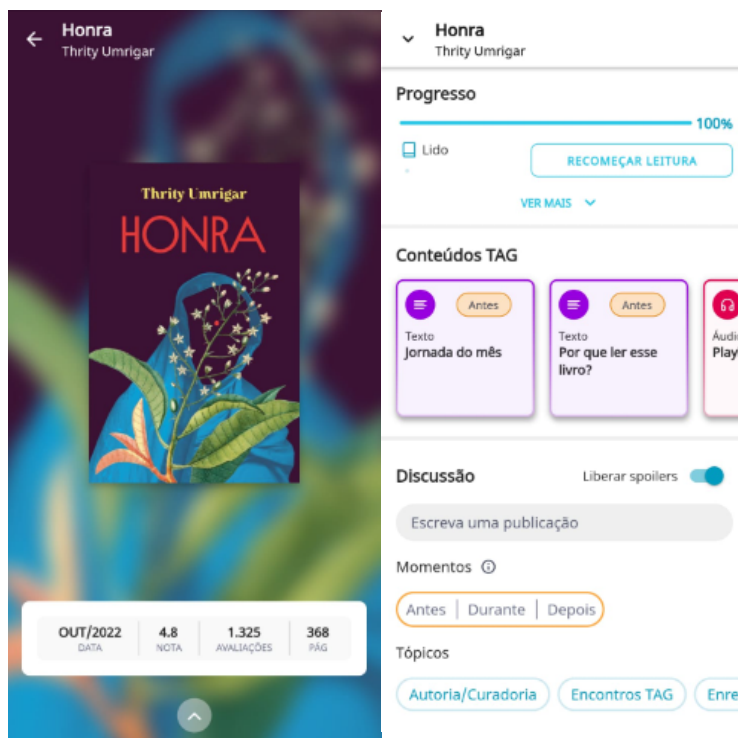
forma coletiva ou individual” (Martins; Thomé, 2019, p. 14). Assim, os laços sociais dos indivíduos são reforçados.

No Brasil, o aplicativo *TAG Livros* é a plataforma de leitura social do clube de livros de mesmo nome. Lançado em 2014, ele possui duas modalidades de assinatura. Enquanto a Tag Curadoria envia títulos indicados por personalidades da literatura e da mídia, a Tag Inéditos seleciona os *best-sellers* e que ainda são inéditos no Brasil. Os livros físicos são enviados dentro de uma caixa, o *box*, juntamente com uma revista física, com conteúdos relacionados ao livro, um marcador de livro e um brinde (Leia mais [...], 2022).

Já no aplicativo *TAG Livros*, o usuário encontra informações e conteúdos relacionados aos livros enviados, além de um espaço para compartilharem suas opiniões e experiências com as leituras. O aplicativo é dividido nos menus: “Início”, “Cafezinho”, “Biblioteca”, “Encontros e “Perfil”. Iremos nos concentrar no menu “Biblioteca”, que reúne todos os livros já enviados e oferece um espaço virtual de debate. Ao clicar em um livro específico, uma grande aba se abre, com a capa do livro e outras informações: data de envio, nota, número de avaliações e páginas. Além disso, existem subdivisões de conteúdos. Em “Progresso”, o leitor adiciona o número da página onde parou no livro e o sistema informa o seu momento de leitura: “Antes”, “Durante” ou “Depois”.

A partir disso, em “Conteúdos TAG”, as informações são disponibilizadas de acordo com esses momentos de leitura. São áudios, vídeos e textos que oferecem ao leitor informações sobre a obra, e que podem o ajudar a compreender melhor a história. Normalmente, encontramos nesses conteúdos dados sobre a autoria, o contexto histórico e as questões essenciais da narrativa, além do projeto gráfico, uma playlist de música e um podcast.

Figura 1: Ambiente online do livro *Honra*, enviado no mês de outubro de 2022



Fonte: aplicativo *TAG Livros*

Na sessão “Discussão”, o leitor pode deixar comentários e opiniões sobre o livro, categorizando os comentários em “Autoria/Curadoria”, “Encontros TAG”, “Enredo”, “Final”, “Galeria”, “Mimo”, “Personagens” e “TAG”. Novamente, os tópicos e os momentos de leitura servem como *tags*, ou seja, classificações ou rótulos para que seja fácil para outros associados lerem os comentários que lhes interessem, sem obter *spoilers*³⁴. Inclusive, as leituras desses textos podem ser ordenadas por “interação”, ordenando os posts a

³⁴ *Spoiler* é a revelação antecipada de informações sobre o livro que o associado ainda não tenha lido.

partis da ação dos leitores, criação, curtidas e comentários; “criação”, onde são organizados os posts do mais recente para o mais antigo; e, no momento de leitura “durante”, que ordenados por página, do início ao fim do livro.

Ao observarmos de forma indireta os comentários dos livros, percebemos que muitos deles são focados em opiniões bem pessoais dos indivíduos. Assim, nos interessa verificar o conteúdo desses textos, percebendo como as subjetividades dos usuários são ali expressas.

Para isso, realizamos uma análise de 90 comentários elaborados por usuários no *TAG Livros*. Seleccionamos os livros de outubro, novembro e dezembro da modalidade *Tag Inéditos - Alguém que você conhece*, de Shari Lapena; *Honra*, de Thristy Umrigar; e *O mistério de Henry Pick*, de David Foenkinos, respectivamente – e, dentro do sistema de cada livro, os dez últimos comentários dos momentos “Antes”, “Durante” e “Depois” da leitura. A seguir, categorizamos os comentários, colhidos no dia 17 de dezembro de 2022, conforme os seus conteúdos. Abaixo é possível encontrar a tabela com o resultado.

Tabela 1: análise dos comentários dos leitores do *TAG Livros*

Categorias		Subcategorias	Antes	Durante	Depois	TOTAL
TEXTO	Enredo	Geral	0	4	1	5
		Palpite	1	4	0	5
		Sentimento	1	12	6	19
		Total	2	20	7	29
	Leitura	Geral	11	3	0	16
		Narrativa	6	6	20	32
		Total	17	9	20	46
	Experiência de Leitura		6	1	1	9
	Outros livros		2	0	2	4

IMAGEM	Sim	Pessoas	0	1	1	2
		Livros	8	2	3	13
		Total	8	3	4	15
	Não		22	27	26	75

Fonte: elaborada pelas autoras

Primeiro, observamos o conteúdo textual dos comentários, que foram divididos em quatro categorias principais.

Em “Enredo”, selecionamos os comentários que tratam apenas do enredo da narrativa do livro de forma específica, falando de passagens particulares, capítulos ou personagens. Subdividimos esta categoria em “Geral”, com comentários que não expressam a opinião clara do leitor, “Palpite”, com comentários que contêm opiniões ou palpites sobre o enredo, e “Sentimento”, com textos marcados pelo uso do pronome “eu” ou verbos utilizando a primeira pessoa.

Aqui, predominaram os comentários que traziam opiniões e percepções, principalmente durante a leitura do livro. Frases como “Chocada com a última frase do livro” (Usuário A)³⁵, “Eu sabia que ela tinha um caso com Paul” (Usuário B) e “Atitude muito errada essa de Mathilde” (Usuário C) mostram a opinião do leitor acerca dos acontecimentos da história, muitas vezes acompanhadas dos sentimentos e reações que aqueles fatos causaram durante a leitura. São comentários mais rápidos e objetivos.

Já na categoria “Leitura”, nós selecionamos os comentários sobre a leitura do livro de uma forma mais ampla. Na subdivisão “Geral”, enquadramos os comentários que tratam da leitura do livro como uma ação. Como percebemos, a maior recorrência desta categoria é no momento anterior à leitura, pois os usuários compartilham, que estão iniciando o livro. Um desses comentários nos chamou bastante a atenção: “Vou dar início a minha leitura agora... Me atraso muitooo com os livros!!! Uma vergonha... Mas acabei de ter um

35 Preferimos manter a identidade dos usuários do aplicativo em sigilo.

bebê, então mereço um desconto né kkkk” [sic]” (Usuário D). Percebemos como existe a necessidade de não apenas compartilhar o atraso da leitura, mas ressaltar o motivo que justificaria esse atraso, “estar grávida”. Vemos uma exposição da intimidade da leitora, que explana uma informação que não tem relação direta com o livro, mas importante para ela.

Já na subcategoria “Narrativa”, observamos os comentários que traziam a opinião explícita do leitor sobre o enredo da obra. Aqui, há a predominância do momento “Depois” da leitura, já que o usuário pode ter uma visão e opinião claras sobre o livro que leu. São comentários maiores e onde predomina o uso do pronome “eu” e os verbos “achei” e “gostei”. Encontramos desde resenhas completas da obra, deixando clara a opinião do leitor e os sentimentos aflorados com a leitura, até reflexões acerca de alguma temática explorada pelo livro. Esta foi a subcategoria mais recorrente, totalizando 32 comentários, ou seja, 35,5% do total.

Na categoria “Experiência de Leitura”, nós destacamos os textos que trazem algum comentário sobre o livro físico, como a capa, o brinde ou alguma experiência oferecida pelo clube. Em sua maioria, eles foram realizados antes da leitura, pois é quando o assinante tem o primeiro contato com a “Oi gente! Acabei de receber a caixinha desse mês de novembro.obra. Novamente, vemos comentários que refletem algumas individualidades e desejos dos usuários: Confesso que achei a capa bem original com esse recorte logo no título. A luva do livro me fez querer pedir pizza para janta [sic] hoje mesmo!” (Usuário E).

Em “Outros Livros”, selecionamos os textos que citavam outras obras literárias, comparando-os com os livros do clube, na maioria das vezes: “Segundo livro do ano sobre a cultura indiana, algo que interessa muito, os costumes, os problemas, tudo me chama atenção. Esperando ansiosa pelo meu ‘O guardião dos segredos de Jaipur’, de Alka Josh”. Foi a categoria com a menor frequência, apenas quatro comentários.

O aplicativo também possibilita que o leitor compartilhe uma foto, se assim desejar. Dos 90 comentários, apenas 15 tinham fotos, em que 13 eram fotos exclusivamente de livros e apenas dois tinham imagens de pessoas.

No momento “Antes” da leitura, a categoria que predomina é a de “Leitura”, na subcategoria “Geral”. Aqui, os assinantes querem compartilhar com os outros quando irão começar a leitura e os motivos de atrasos, como comentamos. Existe uma necessidade de falar e se justificar, de compartilhar o momento do início da leitura.

Já no momento “Durante”, o que predomina é a subcategoria “Sentimento”, da categoria “Enredo”. São 12 comentários que focam em partes específicas do livro e fazem com que, no meio de uma leitura supostamente individual, o leitor abra o aplicativo e faça um comentário de como a história o está afetando. Lembramos que, neste momento, é possível que o assinante marque a página do livro no comentário para que outros leitores também encontrem e discutam a passagem específica. Assim, o indivíduo acaba lendo e comentando sobre os fatos singulares do livro, permitindo aos outros leitores também compartilhar as suas opiniões daquela determinada página. Para nós, este seria um exemplo de exercício colaborativo de vigilância (Bruno, 2013), já que a participação, a atenção e a percepção dos leitores são mobilizadas em prol de vigiar a sua leitura e a leitura do outro. E, quando o leitor compartilha seus pensamentos, sabe que será lido e por isso se interessa em escrever. Enquanto lê, também comenta e busca outras opiniões sobre a narrativa, numa vigilância atenta sobre a obra e os seus leitores.

Por fim, no momento “Depois” da leitura, a categoria mais predominante foi a subcategoria “Narrativa”, pertencente à “Leitura”. Como comentamos, são normalmente comentários maiores, como resenhas críticas, que destacam a narrativa do livro, mas sempre com o viés da individualidade e da subjetividade dos leitores. Como eles já realizaram a leitura completa da obra, é mais fácil para esses *prosumers* deixarem suas opiniões para os outros leitores, criando debates.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aplicativo *TAG Livros* oferece aos assinantes do clube uma oportunidade para compartilhar opiniões e pensamentos sobre os livros enviados, formando uma comunidade de leitores. No ambiente on-line, é possível ler

de forma social, criando laços através de atividades relacionadas à leitura, da narrativa e de experiências coletivas e individuais que dizem respeito aos livros.

Assim, percebemos que, em muitos textos, existe a necessidade do leitor, agora também produtor e comentarista, de expressar sua opinião e compartilhá-la com os outros usuários do aplicativo. O texto é escrito muitas vezes para que o outro leia e também comente, existindo alguns usuários que finalizam o comentário com questões, como “o que vocês acham?”, promovendo a discussão entre a comunidade. Dentro do aplicativo, a subjetivação do sujeito é valorizada e incentivada. Por meio de curtidas, os outros *prosumers* podem, ou não, aceitar as opiniões dos outros leitores e, através das conversas, discutir e refutar opiniões.

Percebemos também como os usuários compartilham seus pontos de vista de maneira pessoal, trazendo aspectos individuais e cotidianos, incentivando outros a também fazerem o mesmo. A leitura do livro físico extrapola as páginas e se expande no mundo digital a partir dos próprios leitores. O “eu” do usuário se apresenta via expressões como “eu acho”, “acabei de ler” e verbos em primeira pessoa, sempre deixando claro que é um pensamento do próprio indivíduo. É a “esfera pública íntima”, ou seja, a necessidade de compartilhar com o outro os sentimentos e opiniões que afloram a partir da leitura de um livro.

Além disso, vale destacar como o aplicativo exige a autovigilância da leitura. Ao controlar o número de páginas e fornecer outras funções de monitoramento, o *Tag Livros* acaba oferecendo ao leitor uma forma de leitura racional, competitiva e que incentiva a produtividade. Ao mesmo tempo, permite que os leitores discutam sobre determinadas partes do livro de forma mais direta, facilitando o diálogo entre os usuários. Dessa forma, percebemos que o aplicativo fomenta esse compartilhamento de opiniões e subjetividades, criando discussões que agradam tanto ao indivíduo, quanto à comunidade.

REFERÊNCIAS:

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

- BURGOS, Martine; EVANS, Christophe; BUCH, Esteban. **Sociabilités du livre et communautés de lecteurs: Trois études sur la sociabilité du livre**. Paris: Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 1996. Disponível <http://books.openedition.org/bibpompidou/1802>. Acesso em 24 de maio de 2022
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. Introdução. In: **História da leitura no mundo ocidental**, vol. 1. São Paulo: Editora Ática, 1998a.
- CHARTIER, Roger. Entrevista concedida à Manuel Peña Díaz. Revelli. **REVELLI - Revista de Educação, Linguagem e Literatura**. 2020. Disponível em <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/10261>. Acesso em 23 de fev. 2022.
- CORDÓN GARCIA, J. A., Alonso Arévalo, J., Gómez Díaz, R., e Linder, D. (2013). **Social Reading: Platforms, Applications, Clouds and Tags**. Oxford: Chandos Publishing.
- LEIA MAIS com a Tag. **Tag Livros**. Disponível em: <https://leia.taglivros.com/leiamais/>. Acesso em 23 de janeiro de 2023.
- MARTINS, Vanessa Coutinho; THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. Wizarding World Book Club: o laço social no clube do livro de Harry Potter no Facebook. In: **Anais 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0832-1.pdf>. Acesso em 23 de janeiro de 2023.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Televisão e memória: entre testemunhos e confissões**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.
- SCOLARI, Carlos. **Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva**. Barcelona: Editorial Gedisa. 2008
- SCOLARI, Carlos. Adiós Sociedad Líquida. Bienvenida Sociedad Gaseosa. Hipermediaciones. Barcelona. 2021. **Hipermediaciones**. <https://hipermediaciones.com/2021/08/13/adios-sociedad-liquida-bienvenida-sociedad-gaseosa/>. Acesso em 16 de dezembro de 2022
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016
- TAYLOR, Charles. **A ética da autenticidade**. São Paulo: É Realizações, 2011.

USUÁRIO A. [Chocada com a última frase do livro]. **TAG Livros** [Durante - Honra]. Outubro 2023.

USUÁRIO B. [Eu sabia que ela tinha um caso com Paul]. **TAG Livros** [Durante - Alguém que você conhece]. Novembro 2023.

USUÁRIO C. [Atitude muito errada essa de Mathilde]. **TAG Livros** [Durante - O mistério de Henry Pick]. Novembro 2023.

USUÁRIO D. [Vou dar início a minha leitura agora...]. **TAG Livros** [Antes - Alguém que você conhece]. Novembro 2023.

USUÁRIO E. [Oi gente! Acabei de receber a caixinha desse mês de novembro]. **TAG Livros** [Antes - O mistério de Henry Pick]. Novembro 2023.

YIN, Robert K. **Estudo de caso – planejamento e métodos**. (2Ed.). Porto Alegre: Bookman, 2001.

JORNALISMO DESLIZANTE PARA LITERATURA EM BUSCA DA SUBJETIVIDADE CENSURADA

| Marco Aurelio Reis |

INTRODUÇÃO

A transição do jornalismo para a literatura, marcada pela guinada subjetiva (Serelle, 2009) e caracterizada pelo surgimento de um narrador dialógico pós-guinada subjetiva (Reis, Thomé, 2022), encontra em romances de Antônio Callado (1917-1997) uma atuação digna de destaque. Mesmo sob censura durante a ditadura civil-militar após 1964, Callado, jornalista de profissão, abriu caminho para uma prática que hoje é comum em diversos meios de comunicação, como sites, podcasts e telejornalismo: a incorporação de elementos literários em obras que, mesmo sob uma ótica subjetiva, não perdem a relevância informativa. Este estudo tem como objetivo analisar essa transição da literatura para o jornalismo em movimento inverso (do jornalismo para literatura), então usado como uma estratégia para contornar a censura e explorar a subjetividade em um contexto de repressão política de 1970 no Brasil.

Em particular, concentra-se na narrativa da morte de Che Guevara e na crítica à guerrilha brasileira dos anos 1970, utilizando o conceito de “jornalismo deslizante” para descrever essa mudança. O termo “jornalismo deslizante” refere-se a uma prática em que elementos do jornalismo são incorporados à literatura, resultando em uma narrativa que se situa entre os dois campos. Nesse processo, a fronteira entre a utópica objetividade jornalística e a subjetividade literária torna-se fluida, permitindo que o autor explore temas e questões de interesse jornalístico de forma mais criativa e interpretativa. Essa abordagem permite ao escritor contornar possíveis limitações impostas pela censura ou pelas convenções das empresas jornalísticas, ao mesmo tempo em que busca transmitir informações relevantes e impactantes ao leitor.

O jornalismo deslizante, se diferenciado do chamado jornalismo literário, pode ser visto como uma forma de resistência artística e política, especialmente em contextos de repressão ou de crise democrática, momentos em que a liberdade de expressão e o acesso à informação são restringidos.

A obra de Antônio Callado, especialmente “Bar Don Juan”, publicada em 1970, é examinada como um exemplo dessa prática. Para isso, adota-se o procedimento metodológico da análise de conteúdo, proposto por Laurence Bardin (1977), uma abordagem sistemática e rigorosa que permite a identificação de padrões, tendências e relações entre as categorias de análise, contribuindo para uma compreensão mais profunda do fenômeno em questão.

A pesquisa parte da compreensão do contexto histórico de censura e repressão sob o regime militar brasileiro, que limitava a liberdade de expressão e impedia a divulgação de informações críticas ao governo. Nesse cenário, a literatura emergiu como uma forma de expressão alternativa, capaz de abordar temas sensíveis de maneira mais subjetiva e crítica. A análise se concentra na obra “Bar Don Juan”, de Antonio Callado, que retrata a guerrilha brasileira e incorpora elementos jornalísticos para fornecer uma visão aprofundada do período. Destaca-se a narrativa da morte de Che Guevara como um exemplo de como a literatura permitiu uma abordagem mais subjetiva e complexa desse evento histórico, transcendendo as limitações do jornalismo tradicional. Além disso, a obra critica o amadorismo e a falta de preparo da guerrilha brasileira, oferecendo uma reflexão sobre os desafios enfrentados pela esquerda na luta contra a ditadura militar. Conclui-se que o “jornalismo deslizante” para a literatura possibilitou uma maior liberdade de expressão e uma busca pela subjetividade censurada, contribuindo para uma compreensão mais profunda e crítica dos eventos históricos.

CALLADO, JORNALISMO DESLIZANTE E JORNALISMO LITERÁRIO

Renomado escritor e jornalista brasileiro, Antônio Callado (1917-1997) ficou conhecido por sua habilidade em mesclar elementos da literatura e do jornalismo em sua obra. Um exemplo marcante dessa fusão pode ser

encontrado em sua obra “Bar Don Juan”, publicada em 1971, objeto do presente estudo.

“Bar Don Juan” é um romance que retrata o ambiente boêmio e efervescente do Rio de Janeiro dos anos 1960, notadamente após o golpe civil-militar de 1964 e o recrudescimento desta em 1968. Nessa narrativa, Callado emprega técnicas literárias para criar personagens vívidos e cenários atmosféricos, transportando os leitores para o universo pulsante do bar homônimo, que serve como palco para uma série de encontros e desencontros humanos. Ao mesmo tempo, abre espaço para narrativas jornalísticas com o propósito de propagar informações censuradas pelo aparelho repressor da ditadura.

A subjetividade em “Bar Don Juan” se manifesta através das perspectivas dos personagens, suas experiências individuais e suas interações sociais. Callado utiliza uma narrativa fluida e envolvente, explorando as nuances psicológicas de seus protagonistas e revelando suas emoções, conflitos e ambições. Faz um jornalismo literário do clima da época, sobretudo o ambiente de resistência à ditadura.

Além disso, como jornalista, Antônio Callado traz para sua obra uma sensibilidade para questões sociais e políticas da época. Ele aborda temas como desigualdade, corrupção e luta pela liberdade, inserindo essas questões de forma orgânica na trama de “Bar Don Juan” e enriquecendo-a com camadas adicionais de significado.

Assim, em “Bar Don Juan”, a subjetividade se manifesta não apenas através da construção literária dos personagens e da narrativa, mas também através das reflexões sociais e políticas que permeiam a obra, evidenciando a habilidade de Antônio Callado em unir elementos do jornalismo e da literatura para criar uma obra multifacetada e impactante. Em momento relevante, desliza o conteúdo jornalístico para literatura, nos moldes da redação jornalística essencialmente informativa.

A expressão “subjetividade jornalística deslizando para literatura”, estudada aqui, refere-se, portanto, à tendência dos jornalistas de levar elementos mais subjetivos de seu trabalho informativo para literatura em momentos

de repressão política ou de convenções restritivas de empresas jornalísticas em função de seus modelos de negócio e comprometimento com governos e anunciantes. Isso significa que, em vez de se limitarem estritamente aos fatos objetivos e à neutralidade típica do jornalismo tradicional, os jornalistas podem adotar uma abordagem mais interpretativa e artística, que lembra mais a escrita literária em seus textos, mas ao mesmo tempo levar a marca conteudista factual da narração de fatos para suas obras literária.

Essa transição da objetividade jornalística para a subjetividade literária pode ocorrer por uma série de razões. Por exemplo, o jornalista pode sentir que certos assuntos exigem uma abordagem mais pessoal e reflexiva para transmitir plenamente sua complexidade e significado. Além disso, em um contexto em que a concorrência por atenção é acirrada, os jornalistas podem se voltar para técnicas narrativas mais envolventes e emocionais encontradas na literatura para atrair e manter o interesse em dialogia com o público (Reis, Thomé, 2022).

No entanto, é importante notar que essa transição também pode suscitar questões sobre ética jornalística, especialmente em relação à precisão dos fatos e à busca imparcialidade inalcançável. Embora a inclusão de elementos subjetivos possa enriquecer a narrativa jornalística, os jornalistas deslizando buscam garantir que permaneçam fiéis aos princípios fundamentais do jornalismo, mantendo a precisão a transparência em sua reportagem.

A subjetividade literária no contexto do realismo pode ser considerada um tanto paradoxal, já que o movimento literário do realismo, que predominou principalmente no século XIX, geralmente buscava retratar a realidade de forma objetiva e imparcial. No entanto, mesmo dentro desse movimento, é possível encontrar elementos de subjetividade na escrita dos autores realistas. Mas focam-se majoritariamente na narrativa ficcional inspirada em fatos e situações cotidianas da população daquela época.

Um narrador do jornalismo deslizando para literatura usa, geralmente, a terceira pessoa para se concentrar em determinados aspectos da história ou em certos personagens, influenciando assim a interpretação do leitor. Frequentemente se dedicam a retratar a psicologia dos personagens de maneira detalhada e complexa. Nesse processo, a interpretação do autor sobre as motivações e os

sentimentos dos personagens reflete sua própria subjetividade como observador dos fatos, buscando uma narrativa mais próxima do factual observado.

A escolha de linguagem, estilo e técnica narrativa jornalística também pode refletir a subjetividade deslizante do autor jornalista para a literatura. A maneira que esse autor descreve um cenário, desenvolve um diálogo ou utiliza metáforas pode revelar sua visão única da realidade e sua interpretação pessoal dos eventos.

Antônio Callado, amplamente reconhecido por suas contribuições significativas para a literatura brasileira do século XX, em mais de uma obra desliza o censurado ou sem espaço editorial nos jornais para sua obra, notadamente *Bar Don Juan*, *Quarup* e *Reflexos do Baile*. Essas três obras são marcadas por uma profunda análise social e política, além de uma prosa cuidadosamente elaborada. Callado foi um dos principais representantes do movimento literário conhecido como “Geração de 45”, que emergiu no Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Esse grupo de escritores, que incluía figuras como Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, rompeu com as convenções literárias anteriores e buscou explorar novas formas de expressão e temáticas mais contemporâneas

“*Quarup*” (1967) é, talvez, o trabalho mais conhecido de Callado. O romance aborda questões sociais e políticas no contexto da Amazônia brasileira, explorando temas como a exploração dos povos indígenas e a luta pela justiça social. “*Quarup*” recebeu grande aclamação crítica e é considerado uma das principais obras da literatura brasileira contemporânea.

Já em “*Bar Don Juan*” (1971), Callado retrata o ambiente boêmio e culturalmente diverso do Rio de Janeiro. A história se passa em torno de um bar fictício, onde os personagens interagem e revelam suas complexidades humanas. O livro oferece uma visão perspicaz da sociedade brasileira da época e, ao mesmo tempo, traz relevante narrativa do assassinato do guerrilheiro Ernesto Che Guevara.

“*Reflexos do Baile*” (1977) retrata o período da ditadura militar no Brasil, especialmente os anos de chumbo iniciados após 1968 e a edição do

Ato Institucional número 5 (AI-5) que cassou liberdades individuais e liberou a prisão e tortura de opositores do regime ditatorial de então. O enredo é ambientado no Rio de Janeiro e segue a história de diversos personagens que se entrelaçam em meio aos acontecimentos históricos da época narrada de forma fragmentada como bilhetes, cartas e recados colados. O título “Reflexos do Baile” sugere a ideia de movimento, de dança, mas também de reflexão sobre os acontecimentos e suas consequências. O livro é considerado uma importante contribuição para a literatura brasileira contemporânea, explorando questões políticas e sociais com profundidade e sensibilidade.

Além de sua produção literária, Antônio Callado também teve uma carreira jornalística influente, trabalhando para veículos como os jornais “O Estado de S. Paulo” e “Jornal do Brasil” e a revista “O Cruzeiro”. Sua capacidade de mesclar habilmente a análise política e social em sua escrita jornalística e literária tornou-o uma figura respeitada tanto na literatura quanto no jornalismo brasileiros.

Em seus romances, Callado mergulha em um traço distintivo do neo-realismo brasileiro da década de 60 e 70: a construção de narrativas alegóricas que tentam representar eventos históricos concretos. Ao utilizar essa técnica, o autor cria uma ponte entre o factual vivido e uma narrativa simbólica, buscando retratar situações gerais por meio de eventos ou personagens específicos. Esta abordagem, fortemente influenciada pela prática jornalística diária, oferece aos leitores uma visão multifacetada e profundamente reflexiva da sociedade.

Cabe, aqui, ir além da interpretação predominante que vê Callado como um mero cronista do período. Explorar as pistas de leitura oferecidas por críticos como Roberto Schwarz (1978) e Davi Arrigucci (1999), que nos mostram que suas obras vão muito além de uma tentativa de representar fatos históricos de forma alegórica. Mergulha o autor em camadas mais profundas em suas narrativas, que refletem não apenas os eventos políticos, mas também as complexidades da condição humana e os conflitos internos de seus personagens.

Hoje, cinco décadas após os eventos que inspiraram essas obras, a atmosfera do período pode parecer distante e nebulosa. No entanto, a literatura

militante de Callado continua a brilhar como um farol, iluminando os cantos escuros da história e nos lembrando das lutas e esperanças daqueles tempos conturbados, sobretudo com seu faro e texto jornalístico deslizando para suas obras literárias.

Ao mergulharmos na ficção de Callado, somos guiados pela sua própria trajetória pessoal, marcada por sua participação ativa nos movimentos de resistência ao regime militar. Sua experiência como jornalista, enfrentando a censura e a autocensura, também deixa uma marca indelével em suas obras, enriquecendo-as com uma profunda reflexão sobre o papel da imprensa na sociedade.

“Quarup”, “Bar Don Juan” e “Reflexos do Baile” nos convidam a refletir não apenas sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro de nossa sociedade, sobretudo ao recente momento de guinada político-partidária de direita e ataques sistemáticos à imprensa e aos jornalistas. São obras que resistem ao teste do tempo e continuam a inspirar novas gerações de leitores.

BAR DON JUAN: JORNALISMO DESLIZANTE SOBRE A DITADURA E SEUS OPOSITORES

A obra “Bar Don Juan”, escrita por Antônio Callado, é frequentemente interpretada como um reflexo da chamada “esquerda festiva”, revelando as contradições e desafios enfrentados pela intelectualidade de esquerda durante a ditadura civil-militar no Brasil. O romance evidencia a falta de preparo dessa esquerda para lidar com o regime autoritário, destacando suas próprias contradições internas. Utilizando as categorias de conteúdo propostas por Bardin (1977), como Personagens, Trama e Contexto, é possível discernir o que pode ser considerado como jornalismo deslizante na narrativa.

Por meio dessa análise metodológica, é notável a ausência de personagens provenientes dos estratos populares, uma crítica frequente dirigida à obra de Callado como um todo. No entanto, apesar dessa lacuna, o autor consegue conferir humanidade tanto aos torturadores quanto aos guerrilheiros populares, o que proporciona uma reflexão profunda sobre a natureza humana em tempos de conflito.

“Bar Don Juan” também aborda eventos históricos importantes com uma narrativa factual subjetiva, como a execução de Che Guevara, fornecendo um registro valioso em meio à censura que imperava nos meios de comunicação da época. Além disso, a obra lança luz sobre o projeto de desenvolvimento econômico dos governos militares, um contraste marcante com a estagnação econômica que se seguiu posteriormente.

Lançado dois anos após a implementação do AI-5, o romance reflete o endurecimento da censura e da repressão violenta aos movimentos contrários à ditadura. Sua narrativa direta evidencia a intenção jornalística do autor em capturar a atmosfera do período, sem se preocupar com as reações da esquerda ou dos censores.

A trama acompanha a tentativa fracassada de um grupo de intelectuais de esquerda do Rio de Janeiro em apoiar a guerrilha revolucionária de Che Guevara na Bolívia. Apesar de seus ideais, esses intelectuais não conseguem se desvencilhar completamente de seus privilégios de classe média, o que os coloca em situações paradoxais e ironias da história.

O romance também narra a jornada de Laura, inicialmente cética em relação à resistência armada à ditadura, que acaba se envolvendo na guerrilha. João e Laura, como casal central, representam a esquerda festiva que se reúne em um bar com uísque para debater a revolução, porém incapaz de escapar de suas contradições e limitações.

“Bar Don Juan” apresenta uma variedade de personagens, cada um retratando uma faceta diferente da sociedade e dos movimentos políticos da época. A obra nos convida a ponderar sobre os dilemas morais e existenciais enfrentados por aqueles que lutavam contra a ditadura, sem perder de vista as complexidades do contexto histórico e político em que estavam inseridos.

Ao nos depararmos com esse retrato vívido da esquerda e da ditadura no Brasil, emergem na narrativa questões universais sobre poder, ideologia e moralidade. “Bar Don Juan” mantém-se como uma obra relevante e provocativa, capaz de instigar o leitor a reavaliar sua compreensão do passado e do presente.

REALISMO, JORNALISMO E ALEGORIA

É pertinente analisar o livro «Bar Don Juan» à luz do impulso realista, conceito destacado por Davi Arrigucci como uma característica da literatura engajada, na qual a obra de Callado comumente se insere no período logo após 1964. Para Arrigucci, nesse momento histórico, havia uma tendência a resgatar uma literatura mimética, que considerasse a verossimilhança realista.

Na literatura dos anos 70, a clara intenção de criar um documento histórico esteve, conforme observado pelo crítico, vinculada às formas de representação dos jornais. Assim, obras como “Bar Don Juan” surgiram influenciadas pela técnica da reportagem e apresentavam um forte caráter alegórico, caracterizado pela escolha de um evento específico para ilustrar um contexto mais amplo. Neste romance, a alegoria permeia toda a narrativa, evidenciando-se no tema central que destaca um reduzido grupo de guerrilheiros intelectuais de esquerda como representação do panorama político da época, em que as forças repressoras da ditadura militar obtinham sucessos diante de uma guerrilha desorganizada e dividida.

O impulso realista mais proeminente em “Bar Don Juan” está nas referências à atuação do Partido Comunista naquele período histórico. A contradição entre a retórica do PC nos países sul-americanos e suas práticas e estrutura burocráticas, posteriormente discutidas abertamente por Schwarz (1978), são evidentes na obra. Um momento marcante ocorre quando João dialoga com um emissário de Che Guevara:

“Quando a gente se conforma em ser a gente mesmo, a gente dorme. Mas será que Mário Monje consegue dormir alguma noite da sua vida? João olhou Eustáquio (emissário de Che), meio espantado com o nome desconhecido atirado à conversa.

_ Monje é o homem do PC na Bolívia _ disse Eustáquio _ Só ajudava a gente se fosse ele próprio o chefe da guerrilha.

_ O Partido ficou neutro? _ disse João.

_ Tomara que fique só neutro. Foi logo que a gente chegou a Ñancahuazu que ele veio ver o Comandante. E o que é que ele

tinha a propor? Que o Comandante não fosse o Comandante. O Comandante seria Mário Monje. Como sabiam que o comandante não ia aceitar uma coisa dessas devem ter inventado a proposta para conseguir o que queiram: não ter nada que ver com a guerrilha.”. (Callado, 1972, p.76).

Ainda sob a voz de Eustáquio, o pensamento do PC é sintetizado. Durante uma conversa com outro guerrilheiro, ele explica, em um novo impulso realista, que o Partidão, termo carinhoso para o Partido Comunista, acredita que a revolução só pode ser realizada em um país por vez. “Como fazer cocô”, comenta o interlocutor de Eustáquio. “Mais ou menos, fazendo uma analogia”, responde Eustáquio, antes de fornecer uma lição sobre a ideologia comunista:

“Daí, só tem cinquenta anos que a gente espia a URSS (antiga União Soviética) fazendo cocô sozinha e ela ainda não acabou. A gente precisa esperar que ela acabe.

_ Mas onde entra o trotskismo nessa cagada?

_ O Trotski achava que todo o mundo devia cagar ao mesmo tempo, numa caganeira universal, até sair o último verme capitalista dos intestinos dos países pobres. Fedia tudo ao mesmo tempo e depois fazia-se a faxina”. (Callado, 1972, p.108).

É importante destacar a audácia desse impulso, especialmente considerando que a obra foi publicada durante o período turbulento do AI-5. Outro impulso realista, com nuances jornalísticas, mas sem buscar objetividade e imergindo na subjetividade, é evidenciado no trecho em que a modernização proposta pela ditadura é mencionada na narrativa. Esta modernização seria posteriormente enfatizada por SCHWARZ (1978) e, em «Bar Don Juan», parece emergir mesmo sem ser intenção explícita do autor. Na página 201, o engenheiro menciona uma proposta de logística de transporte fluvial. Vale ressaltar que os problemas de transporte foram um dos desafios do programa de desenvolvimento econômico dos militares, conhecido como Milagre Brasileiro. O engenheiro declara:

Vamos fazer a interligação das Bacias do Amazonas e do Prata. Não existe nenhuma razão válida para não se ir de Belém do Pará a Buenos Aires esticado numa espreguiçadeira no convés de um navio. O Brasil inteiro é uma região como esta aqui (Mato Grosso), de Águas Emendadas. (Callado, 1972, p.201)

O procedimento alegórico, com seu potencial de simplificação excessiva, gira em torno desse mesmo engenheiro. Tão real ao descrever o projeto de modernização do governo ditatorial militar, ele se torna alegórico quando Mariana, grávida de Gil, testemunha o leão-de-chácara Aniceto sequestrar o avião em que retornavam do Mato Grosso para o Rio de Janeiro.

Foi Da Glória quem primeiro entendeu o que acontecia e cravou as unhas no braço de Mariana. Um segundo depois do avião inteiro subia um murmúrio de assombro e de pânico. Mariana sentiu o coração feito um pássaro aterrado dentro do peito, cerco instintivamente com os braços o ventre habitado, só vendo ao redor nas caras assustadas o reflexo do seu medo, até que viu a de Luciano (o engenheiro), a cara de Luciano, pálida mas que se iluminava num sorriso. (Callado, 1972, p.208)

Se o sorriso do engenheiro durante o sequestro do avião parece improvável, ainda mais inverossímil é a certeza de Mariana, dentro da aeronave e sem bússola ou plano de voo, de que ele seguia rumo ao Norte, em direção à ilha de Cuba.

A afiada crítica à falta de preparo da guerrilha reflete diretamente na jornada pessoal do autor, Antonio Callado. Ao escrever o romance aos 55 anos de idade, Callado já possuía vasta experiência como correspondente, tendo testemunhado os horrores da Segunda Guerra Mundial na Inglaterra e na França, além de ser o único brasileiro a cobrir a Guerra da Coreia a partir da Coreia do Norte. Sua vivência direta com o poderio bélico e a preparação militar necessária para enfrentar oponentes armados era inegável. Preso seis vezes pela ditadura civil-militar brasileira, teve seus direitos políticos cassados e enfrentou a censura enquanto trabalhava no Jornal do Brasil. Como membro do movimento guerrilheiro, Callado inevitavelmente comparava as guerras locais com as que testemunhou como jornalista na Europa e na Ásia, como é evidenciado em sua obra.

Além da predominância da caracterização alegórica dos guerrilheiros de esquerda brasileiros, a obra também aborda o tabu do relato proibido da morte de Che Guevara em 1967. Che é retratado de maneira apaixonada, como quando pede a um companheiro de guerrilha que transmita às gerações futuras a compreensão daquele momento em que médicos “desceram dos lazaretos para matar homens sãos”. Na execução de Che, a persistência é evidente: oficiais bolivianos são descritos forçando o sargento Terán a apontar a arma para disparar o tiro fatal contra o coração do guerrilheiro.

Disse o Comandante que como em sua vida não acumulava nenhuma riqueza e como os países leprosos eram muitos deixava de herança pedaços de si mesmo a serem semeados por todas as terras em que vivera. Que mandassem à Argentina sua mão direita e ao Brasil sua mão esquerda pois ambas continuariam fazendo a única coisa que tinha aprendido a fazer a fundo, a saber, a revolução. De suas mãos não necessitavam os cubanos que já fizeram a revolução, em lugar de usar seu santo nome em vão, mas mandava aos cubanos seu coração para que não perdessem a ternura. E o Comandante ficou em silêncio, esperando que o fuzilamento libertasse de seu corpo a liça, feito uma alma. (...) Quando o viram morto, os oficiais arrastaram o corpo do Comandante e colocaram seus pulsos sobre uma mesa. Depois ergueram juntos uma machadinha de açougue e deceparam primeiro a mão esquerda e depois a mão direita do Comandante. (Callado, 1972, p.164 e 165)

Neste trecho, de forte intenção realista numa narrativa ficcional impregnada da técnica do jornalismo, uma outra característica da obra pode ser percebida: a vontade da transcendência, de se comunicar com as gerações futuras, de produzir um documento histórico, em um papel desenvolvido pelas coberturas jornalísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance “Bar Don Juan” não apenas reflete os contextos históricos de sua época, mas também oferece uma crítica perspicaz por meio da

representação de uma guerrilha composta por intelectuais de classe média, em contraste com a ausência quase total de personagens das classes trabalhadoras, relegados a papéis secundários como um leão-de-chácara e um ex-sargento.

Os guerrilheiros, muitas vezes, são retratados de forma alegórica, como quando são vistos consumindo uísque adulterado enquanto conspiram contra a ditadura militar e até mesmo subornando policiais para evitar consequências após uma briga em um bar. No entanto, há momentos desconfortáveis que confrontam a esquerda intelectual dos anos 70, como a representação de um torturador como um pai de família que depende de transporte público, enquanto os guerrilheiros desfrutam de privilégios e tratam as classes populares com desprezo.

Além disso, o romance apresenta elementos documentais do jornalismo, como a esperança em torno do projeto de modernização dos governos militares e uma versão sobre a morte de Che Guevara que não pôde ser divulgada devido à censura militar. Entretanto, a obra transcende esses aspectos ao abordar temas como desesperança e esperança, especialmente na morte de Che e na conversão de Laurinha à guerrilha. Também lança luz sobre um Rio de Janeiro aparentemente alheio aos acontecimentos políticos, habitado por pessoas que convivem com guerrilheiros sem se envolver na resistência.

À intelectualidade presente na narrativa, o autor reserva uma crítica contundente ao amadorismo e à falta de preparo da resistência armada ao regime. Essa crítica é especialmente relevante, vinda de alguém que foi perseguido pela ditadura e participou da guerrilha.

“Bar Don Juan” sugere ainda uma reflexão sobre a persistência de comportamentos arcaicos dentro do discurso moderno da esquerda, revelando uma falha que mina as intenções da guerrilha e denuncia o despreparo da resistência armada ao regime.

Portanto, o romance não se limita apenas a representações alegóricas do período histórico, mas também funciona como um documento histórico que revela versões e informações que não puderam ser divulgadas na época.

É um exemplo de jornalismo deslizando, inserindo-se na tradição do romance brasileiro ao documentar um momento crucial da história do país.

Na obra “Bar Don Juan”, o jornalismo deslizando se manifesta de várias formas, enriquecendo a narrativa e oferecendo uma visão multifacetada dos eventos históricos e políticos da época. Primeiramente, o autor incorpora elementos jornalísticos em sua ficção, apresentando situações que refletem acontecimentos reais da ditadura militar no Brasil. Essa abordagem confere à obra uma sensação de autenticidade e imersão no contexto histórico.

Um exemplo claro disso é a inclusão de versões e informações que não podiam ser divulgadas na época devido à censura militar. Callado expõe o leitor a aspectos da realidade política e social do Brasil sob o regime autoritário que não eram amplamente conhecidos, fornecendo uma perspectiva crítica e reveladora.

Além disso, o autor utiliza a técnica jornalística para explorar temas controversos e sensíveis, como a morte de Che Guevara, como dito acima. Ao apresentar uma versão alternativa desse evento histórico, Callado desafia a narrativa oficial e questiona as narrativas dominantes, contribuindo para um debate mais amplo sobre a história e a política da América Latina.

Outro aspecto do jornalismo deslizando na obra é a inclusão de detalhes e observações que ressaltam as contradições e complexidades da sociedade brasileira da época. Callado descreve o cotidiano dos personagens, suas interações e conflitos, revelando as tensões subjacentes e as injustiças sociais que permeavam a vida sob o regime autoritário.

O jornalismo deslizando em “Bar Don Juan” permite que o autor explore os eventos históricos e políticos do Brasil de forma vívida e perspicaz, oferecendo uma narrativa rica em detalhes e nuances. Essa abordagem jornalística contribui para a profundidade e relevância da obra, tornando-a uma reflexão poderosa sobre a história e a sociedade brasileira.

Sugere-se ao leitor uma releitura de “Bar Don Juan” com uma perspectiva mais ampla, que vá além da mera representação alegórica da esquerda festiva na década inicial da ditadura militar e enxergue o jornalismo deslizando.

REFERÊNCIAS

- Arrigucci Jr, D. (1979). O Baile das Trevas e das Águas. In D. Arrigucci Jr, Achados e perdidos: ensaios de crítica. Polis.
- Bardin, L. (1977). Análise de Conteúdo. Edições 70.
- Callado, A. (1972). Bar Don Juan (2nd ed.). Civilização Brasileira.
- Callado, A. (1982). Entrevistas. In A. Callado, O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura (2nd ed., p. 236). Brasiliense.
- Candido, A. (1987). A educação pela noite e outros ensaios. Atica.
- Candido, A. (1993). O discurso e a cidade. Duas Cidades.
- Hollanda, H. B. de, & Gonçalves, M. A. (1980). Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In A. Novaes (Ed.), Literatura - anos 70. Europa.
- Leite, L. C. M. (Ed.). (1988). Antonio Callado (2nd ed.). Nova Cultural.
- Reis, M. A. (2016). Resistência e jornalismo na literatura de Antonio Callado. Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação (FURB), 10, 406.
- Reis, M. A., & Thomé, C. A. (2022). O narrador dialógico na reconfiguração do Jornalismo pós-guinada subjetiva. Rizoma, 11, 27-48.
- Revista IstoÉ. (2007, 3 de abril). Entrevista de Fernando Gabeira. Recuperado de <http://www.terra.com.br/istoe/1669/1669semana.htm>
- Schwarz, R. (1992). Pai de família e outros ensaios (2nd ed.). Paz e Terra.
- Schwarz, R. (1997). Que horas são?: ensaios. Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (1999). Sequências brasileiras. Companhia das Letras.
- Serelle, M. V. (2009). Jornalismo e guinada subjetiva. Estudos em Jornalismo e Mídia (UFSC), 2, 33-44.
- Silverman, M. (1982). A Ficção em Prosa de Antonio Callado. In M. Silverman, Moderna Ficção Brasileira: ensaios (2nd ed., p. 22). Civilização Brasileira.
- Suzuki, M., & Stycer, M. (1997, 26 de janeiro). Antonio Callado chega aos 80 e revê a obra. Folha de S. Paulo.

SOBRE OS/AS AUTORES/AUTORAS

Ana Carolina Campos de Oliveira – Jornalista formada pela Faculdade de Comunicação da UFJF, mestre e doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF, com bolsa Capes. Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namidia). Estuda narrativas midiáticas na temática esportiva. Atua na interseção entre comunicação e estudos culturais esportivos, como o olhar sobre o feminino. E-mail: ana.dooc@gmail.com.

Christina Ferraz Musse – Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, professora titular do Curso de Jornalismo da Facom/UFJF e docente permanente do PPGCOM/UFJF. Líder do Grupo de Pesquisa Comcime e integrante da Rede Telejor e da Rede Jornalismo, Imaginário e Memória (Jim). Ex-presidenta e atual diretora de Relações Internacionais da Alcar. E-mail: cferrazmusse@gmail.com.

Cláudia Thomé – Professora associada da Facom/UFJF, docente permanente do PPGCOM/UFJF, mestre em Comunicação (UFRJ) e doutora em Teoria Literária (UFRJ) com pós-doutorado em Comunicação (UFRJ). Líder do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namidia), integra a Rede Telejor e a Rede Jim. Coordenadora do PPGCOM/UFJF e vice-coordenadora do GP Telejornalismo da Intercom. E-mail: claudia.thome@ufjf.br.

Fernanda de Façanha e Campos – Doutoranda em Comunicação pela UFJF, com bolsa Capes, e mestre pela UFC. Pesquisa mulheres grafiteiras, comunicação e cidade. Participa do Grupo de Pesquisa Leaud. Tem interesse em comunicação visual, ativismo e cultura urbana. Atua em interseções entre arte e política. E-mail: fernanda.facanha@estudante.ufjf.br.

Gabrielle Sevidanes – Psicóloga e bacharela em Artes e Design pela UFJF. Doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF, bolsista FAPEMIG. Integrante do grupo de pesquisa SENSUS: Comunicação e Discursos. Pesquisa subjetividades e mídias. Atua na relação entre comunicação e psicologia. E-mail: gabrielle.sevidanes@estudante.ufjf.br.

Gracielle Loures Nocelli – Editora do jornal Tribuna de Minas e da agência Experta Media. Mestre em Comunicação pela UFJF, especialista em Gestão de Mídias Digitais pela UMESp. Graduada em Comunicação Social pela UFJF e habilitada em audiodescrição pela UNESP. Integrante do Grupo Comcime. Pesquisa mídia, acessibilidade e memória. E-mail: graci.nocelli@gmail.com.

Indinayara Francielle Batista Gouveia – Jornalista e midiativista, atua na educomunicação e com direitos humanos. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF. Integrante do grupo de pesquisa Diz e coordenadora nacional da Cáritas Brasileira. Pesquisa comunicação popular e ativismo. Trabalha com mídia e transformação social. E-mail: indigouveia@gmail.com.

Isabela Heluey Martins – Jornalista formada pela UFJF, mestranda do PPGCOM/UFJF, bolsista Capes. Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namidia). Pesquisa audiovisual e narrativas midiáticas. Atua na interseção entre mídia e cultura. E-mail: isabelaheluey@gmail.com.

Leiliane Germano – Jornalista e mestre em Comunicação pela UFJF. Assessora legislativa na Câmara Municipal de Juiz de Fora. Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namidia), ativista feminista e do movimento negro. Membro do Fórum Feminista 8M JF e do Fórum de Igualdade Racial Roza Cabinda. Pesquisa comunicação, gênero e raça. Atua na interseção entre política e mídia. E-mail: leiligermano@gmail.com.

Luciana Soares de Moraes – Jornalista, mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF, doutoranda no mesmo programa. Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namidia). Pesquisa a função social do telejornalismo, na interseção entre mídia e educação. E-mail: luciana.morais@estudante.ufjf.br.

Marco Aurelio Reis – Jornalista, docente do PPGCOM/UFJF, vice-líder do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namidia). Integrante da Rede Telejor e professor da Rede Estadual de Minas Gerais e da Faculdade de Letras da UFJF, como docente substituto. Pesquisa jornalismo e narrativa audiovisual, como intersecção entre comunicação, educação e mídia. E-mail: marco.aurelio.reis@educacao.mg.gov.br.

Nayara Zanetti Santos – Jornalista, bolsista da CAPES, mestranda no PPGCOM/UFJF e integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namídia). Pesquisa narrativas midiáticas sonoras, com foco na intersecção entre comunicação, jornalismo e estudos de mídia sonora, em particular os podcasts narrativos. E-mail: nayarazanetti.s@gmail.com.

Rafael Otávio Dias Rezende – Jornalista e pesquisador de carnaval. Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF, ex-bolsista Capes. Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namídia), pesquisa narrativas midiáticas das escolas de samba. Interesse em cultura popular e mídia. Atua na intersecção entre carnaval e comunicação. E-mail: rafaelodr@yahoo.com.br.

Susana Azevedo Reis – Doutoranda no PPGCOM/UFJF, mestre em Comunicação também pela UFJF. MBA em Marketing Digital pela Unopar. Integrante do Grupo Comcime e diretora de documentação da Alcar. Pesquisa redes, memórias e linguagens. Interesse em comunicação digital e história da mídia. E-mail: susanareis.academico@gmail.com.

Talison Pires Vardiero – Professor da Faculdade de Comunicação da UFJF, doutor e mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF. Pesquisa homossexualidade masculina e telenovela brasileira. Interesse em mídia, narrativas e representações sociais. Atua na intersecção entre comunicação e diversidade. E-mail: talison.vardiero@ufjf.br.

Talita Souza Magnolo – Professora substituta da Facom/UFJF, doutora e mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF. Coordenadora do Projeto de Extensão “Memória” e vice-líder do Grupo de Pesquisa Comcime. Pesquisa comunicação e memória. Interesse em história da mídia e narrativa audiovisual. E-mail: talita.magnolo@ufjf.br.

Wedencley Alves – Professor da Facom/UFJF e do PPGCOM/UFJF. Mestre em Comunicação (UFF) e doutor em Linguística (Unicamp). Coordena o grupo SENSUS: Comunicação e Discursos. Pesquisa discurso e comunicação. Interesse em análise de mídia e narrativas. Atua na intersecção entre linguagem e mídia. E-mail: wedencley.alves@ufjf.br.

[illegible]

[illegible]

[illegible]