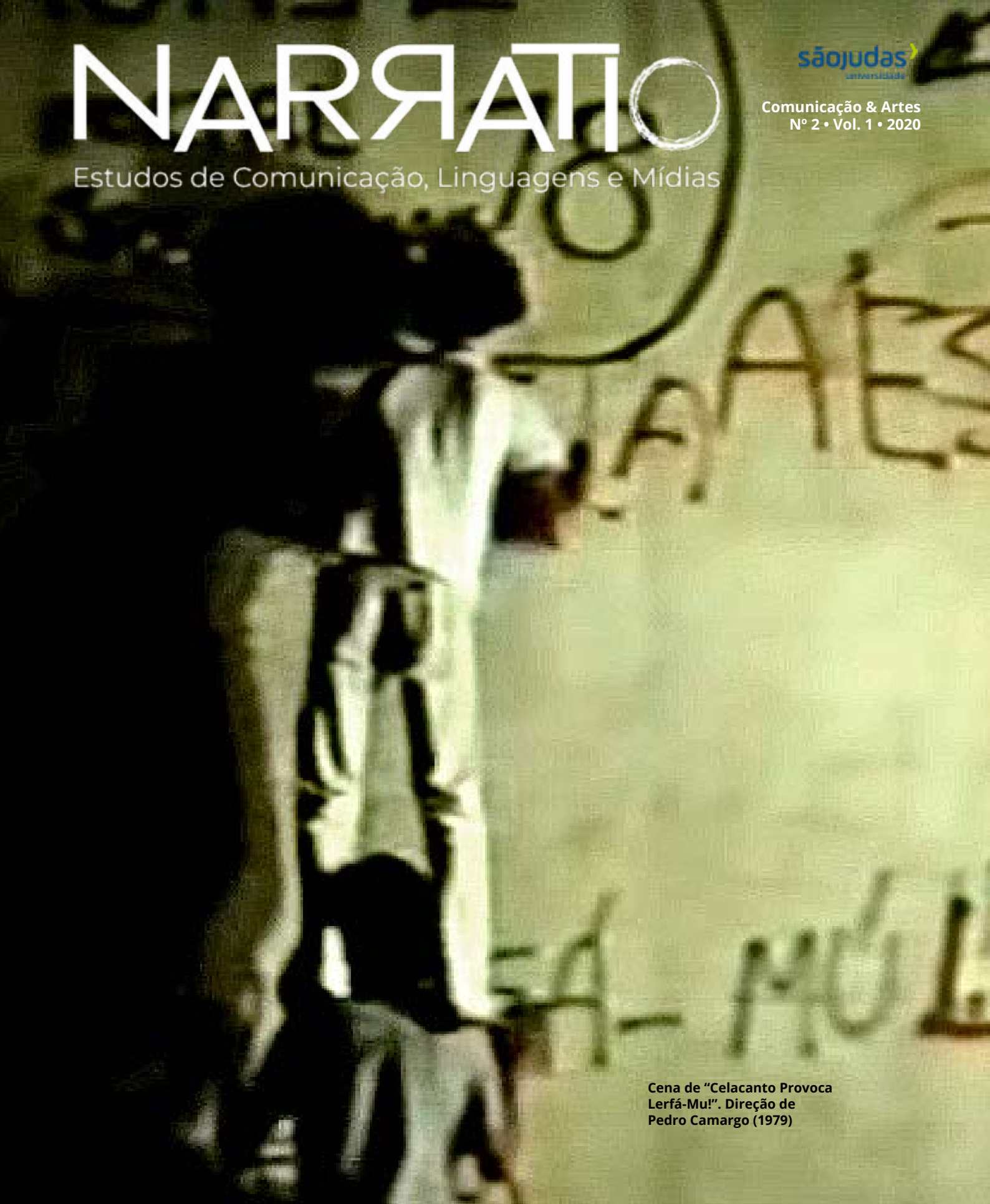


NARRATI

Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias

sãojudas
universidade

Comunicação & Artes
Nº 2 • Vol. 1 • 2020



Cena de "Celacanto Provoca Lurfá-Mu!". Direção de Pedro Camargo (1979)

_8

Propostas midiáticas além das fronteiras: debate brasileiro sobre regulação da internet e de biografias na ONU e na Feira do Livro de Frankfurt

Ivan Paganotti

_75

Reportagens: o ambiente do diálogo com as fontes e da ressignificação da realidade

Jaqueline Lemos

_Equipe Editorial



Revista científica da área de Comunicação & Artes
da Universidade São Judas Tadeu (USJT)
ISSN 2676-0274
Nº 2 • Vol. 1 • 2020

Editor-chefe

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Editores executivos

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan (USJT)

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Prof.^a Dr.^a Maira Mariano (USJT)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT)

Comitê editorial

Prof. Dr. Caio de Salvi Lazaneo (USJT)

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan (USJT)

Prof.^a Dr.^a Eliane Corti Basso (USJT)

Prof.^a Dr.^a Fernanda Elouise Budag (USJT)

Prof.^a Dr.^a Isadora Ortiz de Camargo (USJT)

Prof. Dr. Ivan Ferrer Maia (USJT)

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Prof. Dr. Luiz Alberto de Farias (USJT/USP)

Prof.^a Dr.^a Maira Mariano (USJT)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT)

Prof. Dr. Sergio Pinheiro (USJT)

Direção de arte e editoração

Prof.^a Me. Ana Elizabeth Lima Vasconcelos (USJT)

Capa

Reprodução YouTube



Rua Taquari, 546 - Mooca, São Paulo - SP,
Brasil - CEP 03166-000

Chanceler

Dr. Ozires Silva

Reitora

Mônica Orcioli

Diretora de Pesquisa e Stricto Sensu

Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Mota Ortiz

_Editorial

A diversidade de objetos e métodos de investigação, uma das características das ciências da comunicação e suas interfaces com outras áreas de saber, marca esta segunda edição de **Narratio – Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias**. Seguimos comprometidos com nossa missão e nossos valores ao buscar abrir espaço ao debate científico sobre questões tão distintas quanto os processos de midiaticização e regulação dos meios, as estratégias factualizantes em narrativas ficcionais, os procedimentos e regras da reportagem jornalística e a representação da identidade do cinema.

A linguagem – e o pensar sobre fazê-la, aplicá-la – é o ponto de encontro e articulação das reflexões dos autores aqui elencados. Não podemos deixar de mencionar, mais uma vez, a pertinência de estimular e fazer ecoar tais estudos em um contexto particularmente crítico para nosso país, no qual compreender os artificios e as armadilhas naturais aos processos de circulação de narrativas é uma tarefa vital para a sobrevivência do livre pensamento e do espírito democrático.

Cabe, ainda, refletirmos, a partir dos exames de material empírico aqui propostos, sobre a transversalidade da noção de gênero. Ora, se seguirmos os passos de autores como Tzvetan Todorov, linguista búlgaro que marcou a narratologia moderna, sabemos que esse conceito alude, mais que a formas estruturadas e imutáveis dentro das quais enquadrar produtos já acabados – como ocorre, muitas vezes, nas designações mercadológicas de produtos midiáticos –, a uma espécie de esqueleto, estrutura ou linha fundamental a partir da qual ocorre a criação de narrativas. Gêneros explicam de forma vigorosa as escolhas por trás de uma história, os efeitos de sentido esperados, os valores circulantes em determinado texto e, sobretudo, as convenções que se atualizam constantemente em áreas como o cinema, o jornalismo, a publicidade, as artes visuais e o entretenimento audiovisual.

Em boa parte dos trabalhos desta edição, somos provocados em relação aos gêneros e ao que efetivamente mobilizam em diferentes produtos e regimes midiáticos. O texto “Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto

Provoca Lerfá Mú! (1979)”, de Felipe Abramovictz e Sheila Schvarzman, explora o fenômeno das pichações enigmáticas que surgiram no Rio de Janeiro durante a ditadura militar e sua conversão dos muros urbanos às telas de cinema. A midiaticização do evento e as formas de representação da pichação nas obras – ora em aparições passageiras sem tanta ênfase, ora em registros que dramatizam sua repercussão e circulação social – são o foco do trabalho, que nos leva a refletir não só sobre o cinema, mas sobre seu diálogo com as artes gráficas urbanas e as influências de convenções de forma, gênero e estilo sobre os modos de representá-las.

“O Paredão dos Mortos-Vivos: O Reality Show como Estratégia Narrativa em Reality Z”, de Max Milliano Melo, mergulha nos debates sobre gênero para, desde o início, problematizar as definições de reality show, da telerrealidade e da ficção seriada e seus diálogos por meio da série da Netflix. O esforço teórico do autor está em levantar convergências possíveis entre estratégias de factualização e produtos ficcionais que as adotam para incrementar seu universo narrativo. Além de discutir as fronteiras entre ficção e não ficção, tema frequente dos estudos de gênero, o texto ainda lança olhares sobre a narrativa de horror e suas possibilidades criativas na produção brasileira.

Jaqueline Lemos, autora de “Reportagens: o ambiente do diálogo com as fontes e da ressignificação da realidade”, por sua vez, propõe o estudo de um dos gêneros nobres do jornalismo a partir de suas etapas de produção e de suas potencialidades enunciativas. O trabalho resgata a experiência de repórteres e aplica o método da análise cultural da reportagem para evidenciar como esta modalidade, habitualmente associada às produções de alta densidade do jornalismo, reverbera noções caras à filosofia da linguagem, como as de polifonia e dialogia – que marcam presença no processo de reflexão do jornalista em contato com a realidade e, sobremaneira, em seu modo de interagir com as fontes e suas histórias.

Lilia Calcagno Horta envereda pela análise transdisciplinar – combinando os estudos de consumo e linguagem – em “A representação da criança estig-

matizada no cinema estrangeiro contemporâneo: análise do filme Tomboy” e examina de que maneira a infância e a identidade são problematizadas na obra de Celine Sciamma. A importância do outro como categoria fundamental ao exame crítico do eu-nós é um dos principais resultados da obra; afinal, é nas fissuras e lacunas de identidade geradas pela alteridade que surge a possibilidade de se problematizar marcadores de gênero e sexualidade, por exemplo – questão central do filme sob análise.

Nesta edição, também contamos com uma discussão relevante sobre deliberação e proposições de regulação dos meios em “Propostas midiáticas além das fronteiras: debate brasileiro sobre regulação da internet e de biografias na ONU e na Feira do Livro de Frankfurt”, de autoria de Ivan Paganotti. O artigo resgata os episódios polêmicos das proibições de biografias e do discurso da então presidenta Dilma Rousseff na Assembleia Geral das Nações Unidas de 2013 para examinar de que modo debates político-culturais do Brasil foram tematizados internacionalmente e, assim, influenciaram discussões de marco regulatório do País.

A esses trabalhos também se somam duas produções de alunos formandos da Universidade São Judas, na seção Iniciação à Pesquisa: “O papel do jornalista na comunicação corporativa: Uma visão da influência do profissional no planejamento e nas ações de comunicação das organizações”, de Ana Karla Zanatta, vinculado a uma pesquisa feita no âmbito do Programa de Iniciação Científica da instituição, sob orientação de José Augusto Lobato; e “Quem errou?": uma análise da cobertura do Brasil Urgente sobre o massacre de Paraisópolis”, de Henrique da Cruz Nascimento, artigo associado à entrega de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do estudante, orientado por Maira Mariano.

Os trabalhos apostam, respectivamente, nas metodologias de entrevistas em profundidade e análise do discurso para compreender a atuação dos jornalistas em organizações e os processos de cobertura e vieses adotados por um dos principais telejornais de cunho policial da TV aberta brasileira. Reforçamos o convite para que estudantes e orientadores de outras instituições

submetam trabalhos à seção, cujo propósito é incentivar a cultura científica em nossa área desde a graduação.

Reiteramos, aqui, nosso agradecimento aos autores pelas contribuições que seus artigos geram para os estudos de comunicação, linguagem, cultura e mídia. Com esta edição, Narratio encerra sua jornada no ano de 2020, marcado pelas incertezas, dores e perdas relativas à pandemia da Covid-19. Somos solidários ao sofrimento das mais de 200 mil famílias feridas pelo falecimento de entes próximos. E, acima de tudo, fazemos coro àqueles que acreditam na ciência e na humanidade como únicas saídas para a crise sanitária global que enfrentamos, na torcida por um 2021 de esperança.

Desejamos a todos uma excelente leitura.

Os editores

_Sumário

_8 **_Artigo**

Propostas midiáticas além das fronteiras: debate brasileiro sobre regulação da internet e de biografias na ONU e na Feira do Livro de Frankfurt

Ivan Paganotti

_30 **_Artigo**

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lurfá Mú! e Celacanto Provoca Lurfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schvarzman

_57 **_Artigo**

O paredão dos mortos-vivos: o reality show como estratégia narrativa em reality Z

Max Milliano Melo

_75 **_Artigo**

Reportagens: o ambiente do diálogo com as fontes e da ressignificação da realidade

Jaqueline Lemos

_93 **_Artigo**

A representação da criança estigmatizada no cinema estrangeiro contemporâneo: análise do filme Tomboy

Lilia Calcagno Horta

_125 **_Iniciação à Pesquisa**

O papel do jornalista na comunicação corporativa: Uma visão da influência do profissional no planejamento e nas ações de comunicação das organizações

Ana Karla Zanatta e José Augusto Mendes Lobato

_126 **_Iniciação à Pesquisa**

Quem errou?: uma análise da cobertura do Brasil Urgente sobre o massacre de Paraisópolis

Henrique da Cruz Nascimento e Maira Mariano

Propostas midiáticas além das fronteiras: debate brasileiro sobre regulação da internet e de biografias na ONU e na Feira do Livro de Frankfurt¹

Ivan Paganotti²

Resumo

Este trabalho avalia como debates políticos e culturais nacionais foram recentemente levados para instâncias internacionais, construindo uma metodologia que parte do conceito habermasiano de tematização para avaliar como os processos de regulação da mídia são trazidos para o espaço público em discursos oficiais, encontros internacionais, propostas legislativas, debates judiciais e pela mídia. Dois episódios são utilizados como ponto de partida para a análise dos mecanismos de regulação da comunicação brasileira em vertentes tão distintas quanto o direito dos usuários das novas redes digitais ou a tradicional publicação de biografias de figuras públicas. Em setembro de 2013, na Assembleia Geral da ONU, a presidente Dilma Rousseff criticou as invasões norte-americanas de serviços digitais sigilosos, defendendo um modelo de proteção de direitos de civis e governos. No mês seguinte, na Feira do Livro de Frankfurt, autores brasileiros protestaram contra as proibições de biografias por falta de autorização dos biografados. O artigo avalia como a diferente resposta social à cobertura desses dois eventos trouxe impacto direto no processo de aprovação do Marco Civil da Internet e do debate sobre a Lei das Biografias.

Palavras-chave: comunicação, regulação, legislação, internet, biografias.

1 Este texto amplia e atualiza resultados de pesquisa apresentada durante o II Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana (Confibercom 2014) na Universidade do Minho (Braga, Portugal).

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo e doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com doutorado-sanduíche na Universidade do Minho com bolsa Capes-PDSE. E-mail: ivanpaganotti@gmail.com

Abstract

This paper analyzes how Brazilian political and cultural debates recently occupied international spheres. The habermasian concept of thematization is the starting point to build a method to evaluate how the media coverage of authorities' speeches, international meetings, law propositions or judicial rulings can bring media regulation processes to the public stage and influence its outcomes. To analyze this public influence on Brazilian media regulation instances, this article focus on two recent episodes that differ on dealing with users rights on new digital networks and the book biographies concerning the lives of public figures. In September 2013, at the General Assembly of the United Nations, President Dilma Rousseff criticized North-American invasions of private digital services, and defended a protection framework for civil rights and governments. In the following month, at the Frankfurt Book Fair, Brazilian authors protested against the prohibition of unauthorized biographies. This article evaluates how the different social response to the media coverage of these two episodes directly influenced the process of approving the Internet Civil Law and the debate concerning the Biographies Law.

Keywords: communication, regulation, legislation, internet, biographies.

Introdução

Em um cenário em que a discussão sobre propostas de regulação da mídia encontra-se constantemente impedida pelos caminhos legislativos tradicionais devido à promiscuidade entre os interesses de comunicadores e representantes políticos (LIMA, 2011), não é surpresa encontrarmos esse debate sendo travado em outras esferas, como na própria imprensa, na academia, no judiciário (PAGANOTTI, 2015) – ou até mesmo além das nossas fronteiras nacionais.

No início da segunda década do século XX, o Brasil ocupou dois espaços internacionais de debate e levou temas que polarizavam o espaço público brasileiro para novas instâncias de discussão. O pano de fundo desses embates ecoava questões consideradas por Lessig (2006, p. 6) como áreas centrais para o debate sobre redes de comunicação no nosso século: propriedade intelectual, privacidade e liberdade de expressão. Em um desses debates, o Brasil fora catapultado para o centro de uma crise mundial por falta de segurança e proteção à privacidade; em outro, parecia que o país ainda continuava enfrentando dificuldades para superar o excesso de controle sobre a liberdade de expressão.

Em setembro de 2013, durante discurso na Assembleia Geral da ONU, a ex-presidenta Dilma Rousseff criticou os Estados Unidos por terem acessado dados sigilosos de cidadãos do mundo todo e, particularmente, pelo acesso indevido a mensagens entre a presidência e seus assessores. Em outubro do mesmo ano, na Feira do Livro de Frankfurt, a delegação de autores do Brasil – o país homenageado – criticou a imposição de limites para a publicação de biografias devido à possibilidade de celebridades ou seus herdeiros impedirem, na Justiça, a divulgação de conteúdos que firam a imagem de pessoas públicas ou se destinem a fins comerciais.

A presente pesquisa avalia como esses dois espaços internacionais de debates políticos e culturais foram ocupados pela discussão nacional de regula-

ção brasileira: no primeiro caso, com a defesa de Dilma da proposta de lei que instituiria o Marco Civil da Internet como modelo de proteção da privacidade na rede; no segundo caso, com a crítica dos autores brasileiros às celebridades que usam a proteção de sua privacidade para impedir o debate público e críticas às suas obras e vidas.

Esses casos ecoam antigas estratégias de procurar meios alternativos na esfera pública internacional para arejar o restrito debate interno, dificultado por imposições autoritárias no passado recente brasileiro, de forma a ocupar canais ainda abertos fora do Brasil para realizar pressão indireta sobre o cenário nacional (CRUZ, 2002). Entretanto, a ditadura militar já foi superada com a Constituição Federal de 1988, e há garantia da liberdade de expressão no país sem censura prévia sistematizada. Se antes havia a necessidade de procurar novos espaços na mídia internacional para combater o poder que bloqueava a esfera pública nacional e impedia os direitos à liberdade de expressão, atualmente procuram-se os foros internacionais para contrapor-se à interferência externa – a espionagem dos EUA – ou para buscar novo espaço de contraposição aos atores que apresentam grande influência no debate cultural nacional – as figuras públicas brasileiras que desejam bloquear suas biografias. Assim, essa atual ocupação brasileira da pauta internacional insere-se em novo posicionamento contra-hegemônico, ou “contradiscorso” (CHAUI, 2013a, p. 41): seja contra a hegemonia tecnológico-militar da superpotência estrangeira, seja contra a hegemonia cultural das celebridades locais.

Nesse novo cenário, esta pesquisa destaca que o papel do governo – antigo antagonista em momentos de autoritarismo militar – é também reposicionado: espera-se do governo (pelo legislativo ou do judiciário, como veremos a seguir) a regulamentação para garantir os direitos de privacidade na rede e para balizar o conflito dessa mesma privacidade nos casos de conflito com a liberdade de expressão dos biógrafos. Por último lugar, não pode passar despercebido o cenário incômodo escolhido para esses debates: os EUA, na denúncia da espionagem dos próprios norte-americanos; e, na defesa das biografias de figuras públicas, a Alemanha – país com tradição de proteção da privacidade, imagem e honra em casos de conflito com a liberdade de expressão (MENDES, 1994), como será exposto a seguir.

Fundamentação teórica

A proteção de direitos fundamentais, como a integridade, a privacidade, a imagem e a honra, aliada aos demais direitos da personalidade, como a liberdade de expressão e o direito à informação, faz parte do cerne do Estado Democrático de Direito (BITTAR, 1989, p.23). Exatamente por isso, esses direitos encontram vasta tutela jurídica para garantir aos cidadãos sua dignidade individual e articulação coletiva. Entretanto, justamente nas porosas e fluidas fronteiras entre cada um desses direitos se instaura a dificuldade em delimitar como cada um deve ser ponderado quando incidem uns sobre os outros, representando interesses conflitantes.

Talvez os casos mais complexos nesse cenário envolvam o conflito entre direitos que levem ao cerceamento da liberdade de expressão, sacrificada na proteção da imagem de indivíduos, instituições sociais ou manifestações culturais. Esses casos atraem particularmente o interesse porque tendem, por definição, a tolher o seu próprio debate devido à censura das expressões consideradas como atentatórias. Assim, diferentes pontos de vista sobre o campo do Direito podem contribuir para a discussão sobre os reflexos da censura em um campo de tensão em que diferentes direitos emergem, exigem sua proteção e até mesmo entram em rota de colisão.

O campo jurídico precisa ponderar os direitos em conflito, ou determinar qual deve prevalecer na colisão entre diferentes direitos fundamentais – como o direito à imagem, à honra, à privacidade, à informação e à liberdade de expressão (GODOY, 2008, p. 2).

Dessa forma, é possível discutir os conflitos entre diferentes direitos quando a manifestação de ideias coloca em ameaça o direito de indivíduos, grupos ou da coletividade, exigindo o cerceamento de expressões artísticas ou comunicativas para a proteção desses direitos (MATTOS, 2005, p.20). Nesse debate, é necessário questionar a própria classificação desses casos em que a liberdade de expressão acaba cedendo espaço para a prevalência de outros direitos, a partir da intervenção jurídica: tratam-se realmente de casos de “censura”, como no caso da polêmica recente ao redor das biografias? De que forma essa prática difere ou se assemelha em relação às instituições que controlavam previamente a expressão artística ou comuni-

cativa em outros contextos históricos ou geográficos, nos cenários em que a democracia ainda não pode prevalecer sobre o autoritarismo? Essa discussão perpassa o próprio sentido da censura em sociedades contemporâneas e atualiza o debate sobre o conflito entre direitos em um estado democrático, além de abrir espaço para a reflexão sobre a persistência ou transformações da censura no Estado de Direito.

Não podemos esquecer que atualmente duas linhas divergem sobre como equilibrar diferentes direitos que, para sua proteção, exigem o controle da liberdade de expressão: por um lado, alguns juristas defendem o sacrifício da expressão, que deve “ceder lugar” para a proteção da imagem de indivíduos ou da moral coletiva (MENDES, 1994, p. 300); por outro, há os que argumentam a favor da ponderação que proteja a expressão, pois o direito à informação é justamente o “fundamento para o exercício de outras liberdades” (BARROSO, 2001, p. 40).

O que pode parecer simples polêmica opaca de classificação de bens jurídicos revela em seus argumentos o próprio cerne da ação política na proteção de direitos democráticos. O embate aberto entre argumentos ponderados sobre a prevalência da proteção de determinados direitos no lugar de outros pode ajudar a revelar como práticas de controle comunicativo ainda agem hoje e, talvez, levar à construção de um mecanismo de controle mais apropriado e transparente.

Metodologia

Com essa discussão teórica sobre a fundamentação para os atuais desafios legais que envolvem a liberdade de expressão – e sua por vezes conflituosa relação com a privacidade –, é possível analisar como essa tensão sobre os limites da comunicação acaba por ser discutida no espaço público. Como destacado por Braga (2006, p. 40), “os dispositivos socialmente gerados para organizar falas e reações sobre a mídia utilizam, com frequência, a própria mídia como veiculador” – o que ocorre no caso particular das regulamentações sobre a liberdade de expressão e a própria mídia.

Para isso, este estudo pretende avaliar como os debates sobre a regulação da comunicação atraem a atenção e o interesse da própria mídia, re-

sultando em grande cobertura sobre esse tema e, em consequência, maior visibilidade e pressão social para as propostas discutidas. Particularmente nos casos avaliados, será discutido como o valor-notícia (SILVA, 2005) da repercussão internacional de personalidades midiáticas brasileiras – como a sua liderança política ou seus principais escritores – acaba por trazer ao palco do debate midiático propostas que procuram regular os próprios mecanismos de comunicação.

Assim, esse artigo adota metodologia partindo do conceito habermasiano de “tematização” para avaliar como os processos de regulação da mídia são trazidos para o espaço público em discursos oficiais, encontros internacionais, propostas legislativas, debates judiciários e pela mídia, avaliando como a diferente resposta social à cobertura do discurso presidencial na ONU sobre os ataques virtuais à privacidade e das palestras dos escritores brasileiros em Frankfurt sobre os limites impostos na publicação de biografias impactaram diretamente no processo de aprovação do Marco Civil da Internet e do atual debate sobre a Lei das Biografias. Para Habermas (1987, vol. I, p. 145) o pano de fundo tomado como ponto pacífico e ignorado na vida cotidiana permanece “aprobémático”, e somente parte dele é “tematizado”, ou seja, colocado como objeto nas falas. Entretanto, em momentos de conflito, os próprios pressupostos coletivos podem ser foco de dissenso e, como nenhum participante pode clamar deter o “monopólio interpretativo” (HABERMAS, 1987, vol. I, p. 145) sobre o que pode ser verdadeiro, justo ou legítimo, é necessário incluir em suas interpretações o ponto de vista alheio sobre seu mundo compartilhado. Assim, parte essencial do processo discursivo de entendimento passa por “tematizar a pretensão de validade que se mostrou problemática” (HABERMAS, 1987, vol. I, p. 47). Em casos de controle comunicativo, como os avaliados a seguir, essa tematização é particularmente reveladora por apontar para os pressupostos de funcionamento dos próprios canais, linguagens, temas e discursos que estão na cena midiática – não só revelando seus bastidores para o público, mas também dando abertura para a influência sobre os processos de aprovação de normas legais.

Regulação os direitos civis na internet: discurso presidencial na ONU

Após a abertura de seu discurso anual na abertura da Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, a ex-presidenta do Brasil Dilma Rousseff apresentou o repúdio brasileiro aos recentes atentados terroristas em Nairóbi, no Quênia, frisando que “o terrorismo, onde quer que ocorra e venha de onde vier, merecerá sempre nossa condenação inequívoca e nossa firme determinação em combatê-lo” (ROUSSEFF, 2013). Após frisar que “jamais transigiremos com a barbárie” (ROUSSEFF, 2013), Dilma introduz então o ponto principal de seu discurso em Nova York: a resposta brasileira – e global – às recentes revelações do ex-técnico da Agência de Segurança Nacional dos EUA (NSA), Edward Snowden, de que o governo norte-americano teria acesso a informações privadas de mensagens trocadas entre cidadãos de diversos países por meio de redes sociais, e-mails e telefonemas. Essas revelações tocaram particularmente o Brasil pois, em primeiro lugar, o jornalista britânico do Guardian que revelou a denúncia de Snowden, Glenn Greenwald, residia no país quando foi procurado pelo delator norte-americano. E, em segundo lugar, além de cidadãos comuns, foi revelado que a espionagem também atingia autoridades do alto escalão governamental do Brasil, Alemanha e México, entre outros – tradicionais parceiros dos EUA que se surpreenderam com a revelação da espionagem e cobraram uma resposta do presidente norte-americano, Barack Obama, e da comunidade internacional (PASSARINHO, 2013). Dessa forma, a Dilma Rousseff aproveitou a oportunidade de seu discurso na ONU para criticar os atos norte-americanos e propor uma nova regulação global de direitos dos usuários das redes:

[...] Recentes revelações sobre as atividades de uma rede global de espionagem eletrônica provocaram indignação e repúdio em amplos setores da opinião pública mundial.

No Brasil, a situação foi ainda mais grave, pois aparecemos como alvo dessa intrusão. Dados pessoais de cidadãos foram indiscriminadamente objeto de interceptação. Informações empresariais – muitas vezes, de alto valor econômico e mesmo estratégico – estiveram na mira da espionagem. Também representações di-

plomáticas brasileiras, entre elas a Missão Permanente junto às Nações Unidas e a própria Presidência da República, tiveram suas comunicações interceptadas.

Imiscuir-se dessa forma na vida de outros países fere o Direito Internacional e afronta os princípios que devem reger as relações entre eles, sobretudo, entre nações amigas. Jamais pode uma soberania firmar-se em detrimento de outra soberania. Jamais pode o direito à segurança dos cidadãos de um país ser garantido mediante a violação de direitos humanos e civis fundamentais dos cidadãos de outro país.

Pior ainda quando empresas privadas estão sustentando essa espionagem.

Não se sustentam argumentos de que a interceptação ilegal de informações e dados destina-se a proteger as nações contra o terrorismo.

O Brasil, senhor presidente, sabe proteger-se. Repudia, combate e não dá abrigo a grupos terroristas [...] (ROUSSEFF, 2013).

Após apresentar sua crítica à espionagem e frisar a ausência de ameaça brasileira de terrorismo, Dilma apresentou as propostas que posteriormente seriam defendidas por seu governo em dois fóruns distintos: a aprovação do Marco Civil da Internet pelo Congresso Nacional Brasileiro, realizada no início do ano seguinte, e a criação de mecanismos transnacionais de proteção dos países em relação aos ataques e espionagem de outras nações, na Organização das Nações Unidas:

O Brasil, senhor presidente, redobrar os esforços para dotar-se de legislação, tecnologias e mecanismos que nos protejam da interceptação ilegal de comunicações e dados.

Meu governo fará tudo que estiver a seu alcance para defender os direitos humanos de todos os brasileiros e de todos os cidadãos do mundo e proteger os frutos da engenhosidade de nossos trabalhadores e de nossas empresas.

O problema, porém, transcende o relacionamento bilateral de dois

países. Afeta a própria comunidade internacional e dela exige resposta. As tecnologias de telecomunicação e informação não podem ser o novo campo de batalha entre os Estados. Este é o momento de criarmos as condições para evitar que o espaço cibernético seja instrumentalizado como arma de guerra, por meio da espionagem, da sabotagem, dos ataques contra sistemas e infraestrutura de outros países.

A ONU deve desempenhar um papel de liderança no esforço de regular o comportamento dos Estados frente a essas tecnologias e a importância da internet, dessa rede social, para construção da democracia no mundo.

Por essa razão, o Brasil apresentará propostas para o estabelecimento de um marco civil multilateral para a governança e uso da internet e de medidas que garantam uma efetiva proteção dos dados que por ela trafegam.

Precisamos estabelecer para a rede mundial mecanismos multilaterais capazes de garantir princípios como:

1 - Da liberdade de expressão, privacidade do indivíduo e respeito aos direitos humanos.

2 - Da Governança democrática, multilateral e aberta, exercida com transparência, estimulando a criação coletiva e a participação da sociedade, dos governos e do setor privado.

3 - Da universalidade que assegura o desenvolvimento social e humano e a construção de sociedades inclusivas e não discriminatórias.

4 - Da diversidade cultural, sem imposição de crenças, costumes e valores.

5 - Da neutralidade da rede, ao respeitar apenas critérios técnicos e éticos, tornando inadmissível restrições por motivos políticos, comerciais, religiosos ou de qualquer outra natureza.

O aproveitamento do pleno potencial da internet passa, assim, por uma regulação responsável, que garanta ao mesmo tempo liberdade de expressão, segurança e respeito aos direitos humanos [...] (ROUSSEFF, 2013).

Seguindo os cinco pontos dessa proposta da presidente Rousseff, posteriormente o Brasil apresentou, com o apoio da Alemanha – outra nação cuja liderança política e diplomática também foi alvo de espionagem norte-americana (BBC, 2013) –, uma proposta sobre privacidade na rede em contraposição às políticas governamentais e empresariais de vigilância e rastreamento. Essa resolução, de número 68/167, foi aprovada em 18 de dezembro de 2013 (VEJA, 2013) e titula-se “The right to privacy in the digital age” (o direito à privacidade na era digital) (UN, 2013). A resolução defende que os mesmos direitos que as pessoas tenham off-line devem ser protegidos online, e critica a vigilância, o rastreamento e a espionagem de Estados estrangeiros e a coleta massiva de dados pessoais, apontando o prejuízo dessas práticas para os direitos humanos. Por fim, defende que os procedimentos das entidades que realizam a coleta e a vigilância de dados de usuários da rede passem por revisões independentes que garantam a transparência desses processos e a proteção dos direitos dos cidadãos afetados.

Como toda resolução da Assembleia Geral da ONU, a resolução 68/167 não obriga os países a adotar suas práticas, mas sua aprovação apresenta uma pressão política significativa e certamente contribuiu para a revisão dos processos da NSA pelos EUA no mês seguinte, em janeiro de 2014 (HOLLAND et al., 2014).

Apesar da aprovação da resolução brasileira e alemã na ONU, a primeira proposta da então presidenta brasileira ainda tardou em ser cumprida: apesar da urgência na sua tramitação, o projeto de lei do Marco Civil da Internet no Brasil só foi aprovado na véspera do encontro NETmundial – Global Multistakeholder Meeting on the Future of Internet Governance – em São Paulo, na última semana de abril³. Com o objetivo de garantir os direitos e deveres de usuários, entidades e empresas na rede, defendendo os direitos de acesso, inclusão digital, privacidade e liberdade de expressão, o Marco Civil da Internet (PL 2126/2011)⁴ foi criado e aprimorado a partir da participação de internautas pelo fórum de debate Cultura Digital⁵, precedendo o debate sobre a espionagem virtual dos EUA. Um dos principais empecilhos que atrasou

3 Página do evento: <http://netmundial.br/pt>

4 Ver: Página do Projeto de Lei do Marco Civil da Internet (PL 2126/2011) no site da Câmara dos Deputados, que permite acessar sua tramitação e seu conteúdo. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=517255>

5 Página do Cultura Digital: <http://culturadigital.br/marcocivil>

sua aprovação envolveu justamente a “neutralidade da rede”, mencionada no quinto e último ponto do discurso da presidente Rousseff (2013): definido como o respeito a “critérios técnicos e éticos”, o discurso presidencial acabou indiretamente por confundir o debate conduzido sobre o conceito da neutralidade da rede. Essa proposta foi um dos tópicos mais polêmicos do projeto (que colaboram para atrasar sua aprovação devido à resistência de produtores culturais e de provedores da internet) e soma-se ao incentivo à produção e utilização de software nacional livre e a defesa da reforma das leis de direitos autorais (PAGANOTTI, 2014). A garantia da neutralidade, sancionando operadoras e provedores que restringirem o acesso de usuários a determinados dados ou serviços, pode comprometer o lucro de servidores da internet que pretendam oferecer pacotes diferenciados com velocidade maior para certos serviços ou limites para acesso a outros produtos que concorram com os seus, como a telefonia pela rede ou o acesso a conteúdo audiovisual sob demanda.

Lei das Biografias: debate literário em Frankfurt e jurídico em Brasília

Poucos dias depois do discurso da presidenta brasileira na ONU, o país ocupou novo palco internacional para expiar seus problemas domésticos em foros estrangeiros. Homenageado do ano na Feira de Livros de Frankfurt de 9 a 13 de outubro de 2013, o Brasil enviou à Alemanha alguns de seus mais significativos autores contemporâneos para proferir leituras, palestras e entrevistas⁶. Durante o evento, diversas falas apresentaram um mal-estar dos autores nacionais em relação aos limites impostos por personalidades públicas para a publicação de obras que tratem de suas trajetórias. Atualmente, o Código Civil Brasileiro de 2002 apresenta três artigos (17, 18 e 20) que acabaram por criar empecilhos para a publicação de biografias ou de outras obras que tratem de informações e dados pessoais de figuras públicas brasileiras (MATTOS, 2005, p. 20):

Art. 17. O nome da pessoa não pode ser empregado por outrem em publicações ou representações que a exponham ao desprezo público, ainda quando não haja intenção difamatória.

Art. 18. Sem autorização, não se pode usar o nome alheio em propaganda comercial.

[...]

Art. 20. Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais.

Parágrafo único. Em se tratando de morto ou de ausente, são partes legítimas para requerer essa proteção o cônjuge, os ascendentes ou os descendentes.

Art. 21. A vida privada da pessoa natural é inviolável, e o juiz, a requerimento do interessado, adotará as providências necessárias para impedir ou fazer cessar ato contrário a esta norma.⁷

Um dos casos recentes da utilização desses artigos para banir publicações sem autorização foi a proibição da venda da biografia “Roberto Carlos em detalhes”, do historiador Paulo César Araújo, publicada em 2006 pela Editora Planeta. Como alguns trechos revisitavam histórias da vida privada que o cantor não queria rever em discussão pública, Roberto Carlos conseguiu a retirada do livro de circulação, sob a ameaça de processos civis e criminais contra a editora e seu autor. No resultado da conciliação judicial, não se questiona o fato de todas as informações já terem sido divulgadas previamente em outros meios de comunicação e serem de conhecimento público; ainda se determina que o autor “Paulo César de Araújo, de outro turno, se absterá, doravante, da publicação, total ou parcial, por qualquer outra editora, da obra em discussão, e, em entrevistas, não tecerá comentários acerca do conteúdo

7 Lei n. 10.406, de 10 de janeiro de 2002 - Institui o Código Civil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10406.htm

da obra no respeitante à vida íntima do Querelante [Roberto Carlos]”⁸. Ainda que as informações já fossem conhecidas e tratassem de uma “pessoa dotada de notoriedade”, ainda foi preservado seu direito à privacidade, considerando que seria inapropriado publicar essas informações privadas (BITTAR, 1989, p. 104), mesmo que ao custo da expressão passada e futura do autor, que nem mais pode comentar o caso.

Diversos autores passaram recentemente por constrangimento semelhante, inviabilizando a publicação de biografias de personalidades brasileiras como Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa (BRANT, 2013). A divergência fez com que autores como Laurentino Gomes decidissem utilizar o espaço na feira alemã para criticar o que consideram como censura:

Convidado para fazer uma palestra a respeito de biografias no estande brasileiro da Feira do Livro de Frankfurt, Laurentino Gomes acreditava que seria um debate como vários outros em que já participou. “As notícias que chegam do Brasil, no entanto, fizeram com que eu mudasse de ideia e, ao invés de falar sobre meus livros, decidi tratar da ameaça que os biógrafos sofremos agora”, disse ele, na tarde de ontem.

De fato, com o surgimento de um grupo chamado Procure Saber, a discussão se polarizou. De um lado, o Procure Saber, pilotado pela empresária Paula Lavigne e formado por músicos como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil e que lutam contra a modificação no Código Civil, ou seja, que continue sob vigilância qualquer tentativa de se biografar alguma personalidade sem prévia autorização.

De outro, o grupo dos biógrafos, formado por Fernando Morais, Ruy Castro, Lira Neto, Paulo César de Oliveira e o próprio Laurentino Gomes que, apesar de não organizados sob uma mesma entidade, defendem o pleno direito de se escrever sobre a vida pública de personalidades.

“O Brasil é hoje um [dos] raros casos de país democrático que impõe dificuldade ou mesmo censura ao trabalho dos biógrafos”, disse Laurentino. “Essa situação ameaça transformar o Brasil no paraíso da

8 Termo de Conciliação nº 74/07, resultado de audiência presidida pelo juiz Tercio Pires, titular da 20ª Vara Criminal de São Paulo, em de 27 de abril de 2007.

biografia chapa-branca, aquela que só é publicada mediante autorização prévia do próprio biografado ou de seus familiares e representantes legais” (BRASIL, 2013).

A associação de músicos “Procure Saber”, mencionada acima, foi criada para resistir às propostas de alteração nos artigos do Código Civil que protegem celebridades – como os músicos e outros artistas – da publicação de informações privadas em biografias. A primeira tentativa de alteração desses artigos do Código Civil foi feita no legislativo por meio do Projeto de Lei 393/2011, do deputado Newton Lima (PT-SP), que propõe alterar o artigo 20 para permitir a “divulgação de imagens e informações biográficas sobre pessoas de notoriedade pública, cuja trajetória pessoal tenha dimensão pública ou cuja vida esteja inserida em acontecimentos de interesse da coletividade”⁹. O tema já era controverso desde a reformulação do Código Civil Brasileiro na virada do milênio (CHINELLATO, 2008, p. 238); sua discussão pública tem trazido à luz os limites conflitantes entre os direitos à imagem e à liberdade de expressão – que, no caso brasileiro, tende a receber particular influência da doutrina jurídica germânica de sacrifício da expressão ante a proteção da privacidade (MENDES, 1994), como discutido anteriormente.

Como a força das associações dos músicos tem conseguido barrar ou atrasar propostas de alteração legislativa no Congresso como o projeto de lei mencionado anteriormente – que só foi aprovado na Câmara no começo de maio de 2014, pouco depois da polêmica em Frankfurt, mas acabou finalmente arquivado no Senado –, a Associação Nacional dos Editores de Livros (ANEL) apresentou à instância máxima do judiciário brasileiro, o Supremo Tribunal Federal (STF), a Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4815, que defende a anulação dos artigos 20 e 21 do Código Civil¹⁰. Ecoando as críticas dos autores em Frankfurt, a relatora do processo no STF, a ministra Cármen Lúcia, re-

9 A tramitação e o inteiro teor do PL 393/2011 estão disponíveis no site da Câmara de Deputados: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao.jsessionid=95477DA411E0853AE80364CE8DEE520B.node2?idProposicao=491955&ord=0>

10 A tramitação da ADI 4815 no Supremo Tribunal Federal (STF) está disponível em <http://www.stf.jus.br/portal/processo/verProcessoAndamento.asp?numero=4815&classe=ADI&origem=AP&recurso=0&tipoJulgamento=M> – seu inteiro teor está disponível em: <http://redir.stf.jus.br/estfvisualizadorpub/jsp/consultarprocessoeletronico/ConsultarProcessoEletronico.jsf?seqobjetoincidente=4271057>

alizou, no final de 2013 – poucos dias depois da discussão em Frankfurt –, uma série de audiências públicas com associações que defendessem ou criticassem a proposta de inconstitucionalidade desses artigos:

O representante da Associação Eduardo Banks, Ralph Anzolin Lichote, expôs tese contrária à liberdade das biografias. Para ele, é necessária a autorização prévia da família ou do biografado para a publicação de biografias. “Uma pessoa não pode ser avaliada pelo seu passado, mas sim por suas obras”, destacou. [...]

Ronaldo Lemos se pronunciou pelo Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional. [...] “A vida humana é um fenômeno complexo, posto que inserida na história”, disse. Desse modo, ele avaliou que “quanto mais relatos a respeito da trajetória de uma personalidade pública, maior será a precisão alcançada no entendimento daquela trajetória e também menor será a repercussão de alegações infundadas que acabam se diluindo em trabalhos mais bem pesquisados e formulados”. “Más biografias devem ser respondidas com boas biografias”, finalizou (STF, 2013a).

Entre os 17 especialistas e representantes convidados para apresentar seus posicionamentos sobre a inconstitucionalidade desses artigos do Código Civil¹¹, somente dois deles apresentaram um posicionamento frontalmente contrário à ADI – o representante da Associação Eduardo Banks citado no trecho acima ¹² e o deputado federal Marcos Rogério (PDT-RO) (STF, 2013b). Entre os posicionamentos mais ponderados, o também deputado federal Ronaldo Caiado (DEM-GO) apontou a necessidade da revisão legislativa dos artigos em disputa ¹³, e a professora titular da Faculdade de

11 A lista dos expositores está disponível em: http://www.stf.jus.br/arquivo/cms/audienciasPublicas/anexo/LISTA_DOS_EXPOSITORES_biografiaNaoAutorizada2011_sem_email.pdf – é interessante destacar a ausência da própria autora da ação de inconstitucionalidade (a Associação Nacional dos Editores de Livros – Anel) e da polêmica associação dos músicos contrários às biografias sem autorização (a Procure Saber) entre as partes consultadas.

12 A fala contrária do representante da Associação Eduardo Banks, assim como todas as outras falas dos expositores, está disponível no canal do STF: <http://www.youtube.com/watch?v=-GyPz73dx4RU>

13 A fala dos deputados citados está disponível no canal do STF: <http://www.youtube.com/watch?v=PRav-l6RVOM>

Direito da Universidade de São Paulo e representante da Comissão de Direito Autoral da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) Silmara Chinellato ¹⁴ apresentou uma exposição que frisou a inexistência de liberdades públicas sem limitações e defendeu a interpretação dos artigos do Código Civil em disputa sob a luz da Constituição de 1988.

Representando a Comissão de Direito Autoral da Ordem dos Advogados do Brasil da seccional de São Paulo (OAB/SP) na audiência pública sobre biografias não autorizadas, a professora universitária e advogada Silmara Chinellato [sic] defendeu que não há hierarquia entre os princípios constitucionais da liberdade de expressão e o direito à vida privada. Segundo ela, o próprio Supremo Tribunal Federal (STF) tem decidido hora em favor da prevalência de um princípio, ora em favor de outro, de acordo com cada caso.

A professora lembrou dois julgamentos de grande repercussão em que o STF teria decidido de forma diversa, de acordo com o caso concreto, ao citar a chamada ADI do Humor nas Eleições (ADI 4451). Ao julgar essa ação, o Supremo suspendeu dispositivos da Lei Eleitoral que proibiam a veiculação de charges e humor com candidatos em emissoras de rádio e de televisão.

Em sentido diferente, Chinellato citou o julgamento do Habeas Corpus (HC) 82424, em que Siegfried Ellwanger pretendia reverter uma condenação pelo crime de racismo, por promover em livros escritos, editados e vendidos por ele, ideias antissemitas contra judeus. Nesse julgamento, o STF, por maioria, manteve a condenação.

Para a professora, o Código Civil de 2002 é uma conquista em defesa da pessoa. Ela acrescentou que não há relação de causa e efeito entre liberdade de expressão e direito à vida privada, de forma que se distinga também o que é interesse público e o que é curiosidade do público.

Para a representante da OAB, “a liberdade de expressão não é absoluta e as liberdades públicas não são incondicionais”, de forma que

14 A ponderação da representante da OAB também está disponível no canal do STF: <http://www.youtube.com/watch?v=W9EydVOTsck>

“a responsabilidade existirá sempre, em tese, com ou sem consentimento do biografado”, acrescentando, por outro lado, que “o biografado não é detentor de direito autoral”.

Segundo ela, a interpretação do artigo 20 e 21 do Código Civil à luz da Constituição Federal “dispensa a autorização, mas não afasta a responsabilidade civil se houver dano patrimonial ou moral”, ao defender que não há hierarquia entre os dois princípios constitucionais: o da liberdade de expressão e o da privacidade (STF, 2013c).

Ao defender que os artigos dispensariam a autorização prévia para a publicação, mas não a responsabilidade em caso de dano, Chinellato procurava diferenciar a ponderação de direitos na democracia da prática anterior da censura que marcou traumáticamente a sociedade brasileira em períodos autoritários. Ainda assim, os outros expositores – representantes de entidades como a Academia Brasileira de Letras, a União Brasileira de Escritores, a Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão, o Sindicato Nacional dos Editores de Livros, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional e a Associação Paulista de Imprensa – tenderam a defender a demanda da ADI durante a consulta pública no STF. Por fim, esse debate com representantes do público acabou por influenciar o resultado do julgamento da ação: por unanimidade, todos os ministros do STF seguiram a relatora e descartaram a necessidade de autorização prévia para a publicação de biografias (STF, 2015).

Considerações finais

A resposta brasileira à denúncia de espionagem norte-americana, anos atrás, é reveladora das prioridades das autoridades nacionais: o caso só encontrou reação mais enfática da liderança política do país a partir do momento em que a presidência, seus assessores e lideranças de estatais estratégicas, como a Petrobras, foram diretamente afetadas. Com isso, percebe-se uma tutela governamental, e não civil, para a proteção contra espionagem internacional nas duas propostas de proteção de direitos de usuários – tanto a aprovada na ONU quanto a em debate no Brasil. Trata-se de mais uma

evidência de perpetuação do autoritarismo da sociedade brasileira, visto que o caso mostra como a garantia de direitos persiste a ser condicionada em relação à intervenção da liderança estatal (CHAUI, 2013b, p. 224), e não como um direito que emane das garantias institucionais ou da vontade popular.

Os dois casos mencionados acima destacam também uma infeliz dependência brasileira da atenção estrangeira para resolver seus problemas domésticos: a garantia de direitos básicos (privacidade dos usuários da internet, no primeiro caso, e liberdade de expressão para biógrafos e direito à informação para seus públicos, no segundo) dependem também da pressão de espaços de debate internacionais (ONU e Frankfurt, respectivamente) e de notícias que atraíam o público (a denúncia de espionagem e os embates entre biógrafos e músicos). Sem a tematização desses direitos em foros de alto valor noticioso, os desafios locais para a construção de regulação midiática e políticas públicas de comunicação tendem a ser deixados para os bastidores, emergindo em momentos de crise como os evidenciados pelos dois casos de tensão envolvendo o reposicionamento da privacidade em novas e antigas mídias.

Por fim, ambos os casos avaliados mostram também que as transformações propostas no legislativo ainda enfrentam a morosidade no Congresso brasileiro e seu temor em contrariar interesses de grupos influentes (como empresas de telefonia, provedores de internet, músicos e artistas em geral), criando a necessidade de escoar o debate travado no fórum legislativo brasileiro para novos espaços públicos – como a ONU e o STF – para garantir a pressão e a aprovação das propostas – já realizada pelo legislativo, no caso do Marco Civil, ou acatada pelo judiciário, no caso da decisão do STF que descarta a obrigatoriedade de autorização prévia para biografias de figuras públicas (ainda que, vale frisar, o Senado tenha arquivado a proposta da Lei das Biografias que havia sido aprovada na Câmara dos Deputados no ano seguinte ao evento literário alemão). Com isso, o espaço público nacional parece ainda continuar subordinado a esferas superiores ou exteriores ao público brasileiro – que, com isso, se mantém distante das decisões que afetam os seus próprios direitos e depende da possibilidade de encontrar espaços externos para extravasar suas demandas e, por fim, encontrar alianças estratégicas para pressão política sobre nosso legislativo ou judiciário.

Referências

BARROSO, L. R. Colisão entre liberdade de expressão e direitos da personalidade: Critérios de ponderação, interpretação constitucionalmente adequada do Código Civil e da Lei da Imprensa. *Revista Trimestral de Direito Público*, n. 36, pp. 24-53, 2001.

BBC. The UN General Assembly adopts anti-spy resolution. *BBC*, 18/12/2013. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-25441408>. Acesso em: 10 dez. 2020.

BITTAR, C. A. *Os direitos da personalidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANT, A. C. Movimento de censura de biografias publicadas no Brasil causa polêmica em Frankfurt. *Divirta-se*, 10/10/2013. Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/10/10/noticia_arte_e_livros,147251/movimento-apoia-censura-de-biografias-publicadas-no-brasil.shtml. Acesso em: 10 dez. 2020.

BRASIL, U. Em Frankfurt, Laurentino Gomes critica “ameaça” a biógrafos. *O Estado de S. Paulo*, 09/10/2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,em-frankfurt-laurentino-gomes-critica-ameaca-a-biografos,1083758,0.htm>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CHAUI, M. *Contra a servidão voluntária*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013a.

CHAUI, M. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013b.

CHINELLATO, S. J. A. *Direito de autor e direitos da personalidade: reflexões à luz do código civil [tese para titularidade de Direito Civil – FD-USP]*. São Paulo: Faculdade de Direito da USP, 2008.

CRUZ, D. R. “A imprensa no exílio”. In: CARNEIRO, M. L. T. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002.

DIREITO, C. A. M. Os direitos da personalidade e a liberdade de informação. *Revista Forense*, v. 363, pp. 29-37, 2002.

GODOY, C. L. B. *A liberdade de imprensa e os direitos da personalidade*. São Paulo: Atlas, 2008.

HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa: racionalidad de la acción y racionalización social* (2 vols.). Madrid: Taurus, 1987.

HOLLAND, S.; HOSENBALL, M.; MASON, J. Obama bans spying on leaders of U.S. allies, scales back NSA program. *Reuters*, 17/01/2014. Disponível em: <http://www.reuters.com/article/2014/01/17/us-usa-security-obama-idUSBREA0GoJI20140117>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LESSIG, L. *Code 2.0*. New York: Basic Books, 2006. Disponível em: <http://codev2.cc>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LIMA, V. A. *Regulação das comunicações: história, poder e direitos*. São Paulo: Paulus, 2011.

MATTOS, S. *Mídia Controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

MENDES, G. F. “Colisão de direitos fundamentais: liberdade de expressão e de comunicação e direito à honra e à imagem”. *Revista de Informação Legislativa*, n. 122, pp. 297-301, 1994.

PAGANOTTI, I. Pressão virtual e regulamentação digital brasileira: análise comparativa entre o Marco Civil da Internet e a Lei Azeredo. *Eptic* (UFS), v. 16, n. 2, p. 139-156, 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/2171>. Acesso em: 10 dez. 2020.

PAGANOTTI, I. *Ecos do silêncio: liberdade de expressão e reflexos da censura no Brasil pós-abertura democrática* [tese]. São Paulo: ECA-USP, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-26062015-163043/pt-br.php>. Acesso em: 10 dez. 2020.

PASSARINHO, N. Dilma diz na ONU que espionagem fere soberania e direito internacional. *G1*, 24/09/2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/09/dilma-diz-na-onu-que-espionagem-fere-soberania-e-direito-internacional.html>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ROUSSEFF, D. *Discurso da Presidenta da República, Dilma Rousseff, na abertura do Debate Geral da 68ª Assembleia-Geral das Nações Unidas. Nova York, EUA, 24/09/2013*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores do Brasil (Itamaraty), 2013. Disponível em: <http://www2.planalto.gov.br/acompanhe-o-planalto/discursos/discursos-da-presidenta/discurso-da-presidenta-da-republica-dilma-rousseff-na-abertura-do-debate-geral-da-68a-assembleia-geral-das-nacoes-unidas-nova-iorque-eua>. Acesso em: 10 dez. 2020.

SILVA, G. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/%25x>. Acesso em: 10 dez. 2020.

STF. Últimos expositores da audiência pública sobre biografias se manifestam. *STF*, 21/11/2013a. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=254064>. Acesso em: 12 dez. 2020.

STF. Parlamentares e pesquisadores debatem regras para publicação de biografias. *STF*, 21/11/2013b. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=254008>. Acesso em: 10 dez. 2020.

STF. Biografias: participantes defendem liberdade de expressão com responsabilidade. *STF*, 21/11/2013c. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=253997>. Acesso em: 10 dez. 2020.

STF. “STF afasta exigência prévia de autorização para biografias”. *STF*, 10/06/2015. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=293336>. Acesso em: 10 dez. 2020.

UN – General Assembly of the United Nations. *Resolution adopted by the General Assembly on 18 December 2013 - 68/167: The right to privacy in the digital age*. New York: UN, 2013. Disponível em: http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/68/167. Acesso em: 10 dez. 2020.

VEJA. Assembleia da ONU aprova proposta contra espionagem. *Veja*, 18/12/2013. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/assembleia-da-onu-aprova-proposta-contras-espionagem>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz¹ e Sheila Schvarzman²

Resumo

Entre 1977 e 1979, a aparição de enigmáticas pichações é alvo de ampla repercussão na imprensa. Gesto até então incomum, as inscrições feitas por um grupo de jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro garantem a deglutição espetacular e o consumo. Os filmes *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) e *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo) desviam o espetáculo e restabelecem a insurreição. Tendo como referencial teórico Mahomed Bamba (2002) e Jean Baudrillard (1996), o artigo estuda a mídiatização desse evento que vai da palavra no muro às mídias, à tela insurgente, baseando-se em documentação do período, entrevistas inéditas e na análise dos filmes.

Palavras-chave: Texto na Tela; Cinema de Invenção; Pichação; Abertura Política; Insurreição.

Abstract

Between 1977 and 1979, the “appearance” of enigmatic graffiti guarantees wide repercussion in the press. Until then, an unusual gesture, the inscriptions made by a group of young people from of Rio de Janeiro guarantee spectacular swallowing and consumption. The films *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) and *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo) divert the spectacle and restore the insurrection. The article studies the mediatization of this event that goes from the word on the wall to the media, to the insurgent cinema screen, based on period documentation, unpublished interviews and analysis of the films, from Mahomed Bamba (2002) and Jean Baudrillard (1996).

Keywords: Text on Screen; Invention Cinema; Graffiti; Political Opening; Insurrection.

1 Pesquisador de cinema brasileiro e Mestre pelo Programa de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

2 Pós doutora em Multimeios e Doutora em História Social pela Unicamp. É professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi - SP. Entre outros, organizou com Fernão Pessoa Ramos a *Nova História do Cinema Brasileiro* (Editora Senac, 2018). E-mail: sheilas1000@outlook.com.

O presente artigo irá se debruçar sobre a figuração das pichações “Lerfá Mú” (criada por Guilherme Jardim e Rogério Fornari) e “Celacanto Provoca Maremoto” (de Carlos Alberto Teixeira) que foram levadas às telas no curta Lerfá Mú! (1979, Carlos Frederico) e no longa Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979, Pedro Camargo), obras que – por meio de expedientes ficcionalizantes – tomam como ponto de partida um olhar para essas expressões criadas por um grupo de jovens secundaristas e universitários da Zona Sul que, em meio a Abertura Política, marcam a paisagem carioca no fim da década de 1970. Estes pichadores, ao usarem expressões não facilmente codificáveis, atraem grande atenção midiática, sendo inclusive apropriadas em campanhas publicitárias, à revelia de seus autores, e se popularizam de forma a se tornarem expressões populares, fato que atrai a atenção dos referidos realizadores em dois filmes realizados no mesmo ano.

A partir de uma investigação sobre as distintas camadas de midiaticização que envolveram a forma de narrar de Carlos Frederico e Pedro Camargo na concepção de seus projetos, faremos um retrospecto dos procedimentos que estes utilizaram para subverter os códigos a partir da figuração da pichação no cinema, tendo em vista como, em um momento em que os movimentos populares de resistência ganham as ruas na luta pela Redemocratização, no qual as pichações de palavras de ordem estavam cada vez mais presentes no espaço urbano, há um outro caminho, igualmente subversivo, de autores que, anonimamente e sabendo dos riscos que corriam, se dedicaram a grafar um incontável número de frases que instigassem o passante a decodificá-las, o que pressupunha a apropriação do espaço urbano enquanto um lugar do compartilhamento de significações.

Nesta direção, os filmes Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! se apropriam das frases destes pichadores e, partindo de um olhar para a forma como se deu a repercussão midiática das intervenções no espaço público, se utilizam de distintos expedientes de forma a jogar com as camadas de ficcionalização envolvidas no caso e com os ruídos de comunicação dos episódios relatados, o que fazem a partir de um olhar para a linguagem envolvida no

gesto contestador presente nas intervenções. Tais procedimentos desviantes são incorporados na sintaxe fílmica como um elemento de “desconstrução e de assimilação dos discursos anteriores referidos” (BAMBA, 2002, p. 192) em uma “operação de intertextualidade desconstrutiva” (BAMBA, 2002, p. 192) que toma como ponto de partida a descontinuidade de caráter gráfico para jogar com os usos narrativos, enunciativos, discursivos ou disruptivos do texto, os quais, por vezes, como veremos no filme de Carlos Frederico, ecoam em uma “intervenção marcada do sujeito do discurso” (BAMBA, 2002, p. 189).

Tendo em vista como esta questão reverbera em distintas obras produzidas naquele contexto nas quais a pichação “invade” a cena – que serão aqui tratadas em retrospecto –, retomaremos uma reflexão mais ampla desenvolvida durante a pesquisa de mestrado³, em que, tendo em vista como os processos históricos, políticos e culturais impactaram a produção cinematográfica do período entre 1964 e 1985, investigamos a experimentação com os usos do texto na tela, por meio de intertítulos, pichações, cartelas de textos, legendas e grafismos em geral, a partir de um olhar para as funções da palavra escrita no cinema, refletindo sobre seu uso na obra de determinados cineastas fortemente impactados pelos rumos do país no contexto de 1968, momento em que diversos deles realizam seus filmes de estreia, e as reverberações de tais procedimentos em suas filmografias até o momento da Abertura Política.

As distintas figurações da pichação na diegese fílmica ao longo da Ditadura Militar: do gesto disruptivo aos experientes alegóricos

De que maneira a busca libertária de novas formas de linguagem é um ato político? Em meio a um regime político de exceção, sem garantias mínimas à liberdade, à integridade física e à livre expressão, como o que se viveu durante a Ditadura Civil Militar brasileira (1964-1985), quais recursos, subvertendo as lógicas da censura, possibilitaram dizer o que não podia ser dito? Ao longo de inúmeros filmes produzidos no contexto do fim de década de 1960 e início dos anos 1980, a figuração de inscrições de texto pichadas nos muros apare-

3 “Texto na tela: experimentação e invenção no cinema brasileiro durante a Ditadura Militar (1964-1985)”, PPGCOMUAM 2020, com orientação da Prof^a Dr^a Sheila Schvarzman.

cem nas telas de distintas formas, o que inclui “a presença de inúmeras figuras de grafismos (...) no meio da estrutura narrativa fragmentada” (BAMBA, 2002, p. 215), caso de obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), ou mesmo exemplos de filmes militantes que registram pichações de conotação política feitas na calada da noite ⁴, caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (ou *Os Anos Passaram*, 1968-1969, Peter Overbeck), no qual a pichação é um ato de resistência exibido ao olhar do espectador. Mas o que a história das artes urbanas enquanto fenômeno de resistência cultural e política tem a nos revelar? Quando surgem as pichações? Haveria um marco inicial com a disseminação da tinta spray ou as inserções gráficas de texto na paisagem urbana que se misturam de tal forma com a história das cidades que tornam tal narrativa fragmentária? Como o cinema pode indicar leituras para tais processos? No presente artigo, portanto, foi preciso traçar um olhar transversal sobre as diferentes reflexões ao longo das décadas que se debruçaram sobre as expressões gráficas urbanas, com o intuito de que suas reverberações na sintaxe fílmica pudessem ser entendidas em sua complexidade e diversidade, da arte de rua à intervenção urbana, das manifestações políticas às mais variadas formas de expressão dos coletivos de pichadores radicados nos grandes centros.



As pichações na calada da noite em *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1969, Peter Overbeck)

Independentemente de situarmos marcos iniciais mais robustos, há que se destacar como a partir da segunda metade da década de 1960 estas práticas ganham forte impacto, tanto nos protestos de maio de 1968 pelo mundo, quanto em torno do surgimento de grupos que incorporam tal gesto de resistência cultural, como comentado por Jean Baudrillard (1996⁵) em *Kool Killer* ou a *Insurreição pelos Signos* e revisitada por Celso Gitahy (1999), William

4 Lê-se frases como “boicote à (...)”, “o povo organizado derruba a ditadura”, “(...) dedudurismo”, “UNE”, “não aceitamos o regulamento opressor”, “mais salário menos lucro”, “abaixo MEC-USAID” e “universidade para o povo”.

5 Originalmente publicado em 1976.

da Silva-e-silva (2011), Célia Maria Antonacci Ramos (1994) e David da Costa Aguiar de Souza (2017). A popularização da lata de tinta spray é parte deste processo, já que permite que o pichador possa, de forma muito veloz, deixar sua marca, caso dos pioneiros da prática no início dos anos 1960 em Filadélfia (EUA) e, especialmente, nos exemplos de maio de 1968, quando o “spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade” (GITHAY, 1999, p. 21).

Portanto, enquanto podemos pensar em um espaço das grandes metrópoles frequentemente refletido como “um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao mesmo tempo, é o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, (...) de enclausuramento, da (...) destruição simbólica das relações sociais” (BAUDRILLARD, 1996, p. 107) no qual, cada vez mais, a “matriz do urbano não é mais a da realização de uma força (a força de trabalho), mas a da realização de uma diferença (a operação do signo)” (BAUDRILLARD, 1996, p. 107), as pichações surgem como ações afirmativas de ocupação do espaço urbano de grupos silenciados pelas instâncias de poder. Da mesma forma que o espaço urbano na década de 1960 se transfigura em um “polígono dos signos, das mídias, do código” (BAUDRILLARD, 1996, p. 107), não abandona uma lógica da diferença e da segregação, que exclui determinados códigos das instituições e os marginaliza. Ao contrário dos códigos da publicidade, caracterizados por sua *leiturabilidade*, nesse caso muitas vezes a lógica é contrariada por optar pelo *indecodificável*.

A autoafirmação por meio da pichação (mesmo sem identidade, por meio de “codinomes” e pseudônimos codificados, sejam eles individuais, sejam coletivos) torna-se um ato de resistência na qual os sujeitos se permitem um gesto de afirmação da liberdade individual, “como um grito, como interjeição, como antidiscurso, como recusa de toda elaboração sintática, poética, política como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado” (BAUDRILLARD, 1996, p. 107), e nasce, justamente, da repressão aos meios de expressão, trazendo à tona um imaginário de desobediência civil e insubmissão às estruturas de poder. Tais expedientes que se utilizam da pichação passam logo a figurar na cena artística (teatral⁶, cinematográfica etc.) em obras que reverberam os horizontes de certa cultura visual urbana das grandes capitais, seja em referências diretas a fatos

6 Caso da cenografia de Na Selva das Cidades, 1969, do Teatro Oficina (direção de José Celso Martinez Corrêa) que incorpora a pichação na proposta cenográfica de Lina Bo Bardi.

políticos ou reivindicações, seja em exemplos nos quais a subversão dos códigos apropriados de outras fontes adquire um caráter lúdico baseado no desvio espacial no qual as frases citadas são deslocadas de forma a reiterar os ruídos de comunicação.

A figuração da pichação no cinema brasileiro: um breve retrospecto

Em meio a este contexto da segunda metade dos anos 1960, exemplos muito díspares mostram-se pontos chave nesta reflexão, o que tentaremos fazer a seguir tendo em vista um olhar transversal para alguns expedientes presentes em filmes brasileiros produzidos ao longo do contexto pós-1968 até a Redemocratização. Neste recorte, porém, para além da questão das intervenções urbanas, teremos o objetivo de rastrear reverberações deste contexto que ganham menção direta nos procedimentos do texto, algo que será essencial para os estudos de caso que virão a seguir a partir dos referidos filmes de Carlos Frederico e Pedro Camargo.

Há que ressaltar de antemão que, para discutirmos a figuração da pichação no cinema, é preciso partir de uma indefinição metodológica, já que a intervenção gráfica da palavra nos muros nos leva a pensar em um processo anterior à consolidação de um debate sobre a pichação⁷. Se circunscrevermos nosso recorte a tais inscrições com tinta spray, os primeiros exemplos significativos podem ser pensados em obras realizadas no contexto de 1968, o que inclui a frase “o povo no poder” em *Gamal, o delírio do sexo* (1969, João Batista de Andrade), que dialoga diretamente como uma resposta ao momento político repressivo no contexto próximo da decretação do AI-5 – em cena na qual o personagem, em praça pública, conclama uma reação. Ou mesmo no muro pichado com a frase “nosso protesto não morreu” no curta catarinense *Novelo*⁸ (1968, Gilberto Gerlash e Pedro Paulo de Souza) exibido após uma sequência de imagens de lâminas de barbear. Neste caso, um procedimento

7 Entre os quais somam-se sequências onde sua figuração aparece através de situações diversas, caso de *Esquina da Ilusão* (1953, Ruggero Jacobbi), de *Simão, o Caolho* (1962, Alberto Cavalcanti) e nas paredes das celas em *A Derrota* (1966, Mario Fiorani) e *O Homem que Comprou o Mundo* (1968, Eduardo Coutinho).

8 Exibido no Festival JB/Mesbla de 1968, foi realizado pelo Grupo Universitário de Cinema Amador (GUCA).

de desvio da postura niilista que figura em todo o filme no qual se apresenta um indicativo de saída, de reação aos rumos autoritários do país que ecoa diretamente o contexto da luta política de 1968 marcado pela frequente repressão policial, cada vez mais violenta, em resposta às mobilizações⁹ organizadas durante aquele ano e, posteriormente, silenciadas com a promulgação do Ato Institucional n. 5 em dezembro. Outro exemplo, já no contexto pós-AI-5, pode ser visto no curta *Meio-Dia* (1970, Helena Solberg), onde se lê a pichação “a Ditadura é foda” no muro de uma escola, inscrição que será recorrente ao longo do filme e será central no jogo entre as

(...) várias polaridades que organizarão seu fluxo de imagens e sons: entre o espaço da instituição escolar e o mundo das ruas, entre a expressão tutelada e a expressão livre, entre o discurso dos pais e a rebelião dos filhos, entre a contenção e o extravasamento irruptivo (ARAÚJO; SOUTO, 2018, p. 265).



Pichação “A Ditadura é Foda” em *Meio-Dia* (1970, Helena Solberg)

No mesmo período, obras como o episódio *A Loucura*, de Maurice Capovilla, em *Vozes do Medo* (1972), projeto coletivo em dezesseis episódios sobre o “medo”, não deixam de reverberar o momento político por meio de tais inscrições, caso da figuração da expressão utilizada pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), organização paramilitar de extrema-direita bastante ativa na virada dos anos 1960: “arte sim, pornografia não”¹⁰, escrita dentro de um espaço cênico, no qual, com uma jaula ao centro, duas atrizes invertem seu papel entre aquela que está presa e a que a encarcera. Tal gesto permite discutir os sistemas de repressão, já que, segun-

9 Em maio de 1968, os estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina foram às ruas em Greve Geral contra o acordo MEC-USAID (a UFSC já era bastante afetada pelo modelo) e o contingenciamento de verbas pelo governo federal, sendo recebidos por forte repressão policial.

10 Ou ainda “faça l'amore e non la guerra” a qual, alternando termos em português e italiano, faz menção a um horizonte da contracultura.

do o realizador, “despir a carcereira significava retirar-lhe o poder. Mediante esse gesto, a torturada transferia o [seu] status (...) para a outra” (CAPOVILLA apud MATTOS, 2006, p. 224). A mesma frase “apropriada” e “recriada” no espaço cênico em *A Loucura* também aparece captada no espaço urbano em *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz, exibido no Brasil em 2003). O mesmo pode se dizer das pichações de tom reacionário, que ecoam em *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan): “abaixo canalhas comunistas (por favor não apagar)”, onde há um contraste entre a violência do tratamento e a cordialidade de “por favor” do trecho endereçado às forças de repressão.



“Abaixo canalha comunista” em *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan)

As ambiguidades e os ruídos de sentido com o pensamento reacionário também estão presentes em *Vida Nova por Acaso*, episódio do longa-metragem gaúcho *Um É Pouco, Dois É Bom* (1970, Odilon Lopez), na qual um conjunto de pichações, feitas por um grupo de jovens da elite que vão ao litoral passar o fim de semana, reafirmam, de maneira sarcástica, discursos repletos de chavões com explícitas contradições que, de forma dialética, reverberam o horizonte político do país no contexto de 1970: o ufanismo (“o Brasil espera que você compre sem dever”, o que pressupõe um diálogo com “cumprir o dever”, *slogan* adaptado para um horizonte do consumo), a política de Estado ligada às pílulas anticoncepcionais (“pílula grátis”) e o contexto repressivo/autoritário e à perseguição a grupos e partidos de esquerda (“morte aos comun(...),” referência acompanhada por uma suástica). Trata-se do gesto oposto dos jovens da cena inicial de *Estranho Triângulo* (1970, Pedro Camargo) no qual o contexto político é aludido por meio de inscrições nos muros com os termos “Calabouço”, restaurante carioca conhecido como local de reunião do movimento estudantil onde Edson Luís foi morto em março de 1968, da figuração da palavra “abaixo” seguida pela letra “D” (cujo contexto

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schwarzman

faz supor tratar-se “ditadura”) e as letras “Vie” (referência ao “Vietnã”) em alternância com enxertos de imagens documentais de protestos estudantis.



Inscrições de texto alternadas a levantes populares em Estranho Triângulo (1970, Pedro Camargo)

Para além de tais exemplos em que a pichação aparece no contexto de manifestações políticas (ou o pastiche delas), há casos de procedimentos desviantes, nos quais outra forma de figuração da pichação aparece na relação com o espaço da cena. Entre elas, destacam-se exemplos nos quais as inscrições do texto fazem referência também – com certa ambiguidade – a um espaço do imaginário do personagem, como se atentassem para sua forma de estruturação do pensamento, como veremos a seguir no caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)¹¹.

Neste, a figuração fragmentária das pichações em distintas cenas – com destaque para o quarto onde o personagem habita – faz menção diretamente a como o “Bandido” é representado, de forma a destacar um “descentramento do sujeito do discurso e da narração que surge a partir de várias perspectivas que não se unificam em um personagem e na sua transparência” (DIAS, 2017,

11 Esse procedimento reverbera em *Prata Palomares* (1970-1971, André Faria Jr.) no qual, inscrições feitas em vermelho sobre uma parede branca (“Eu não vim trazer a paz, mas a guerra”, “Eles querem minha CABEÇA”) aparecem pichadas no cenário.

p. 18). Esta “auto-imagem através da mídia” (CRUZ, 2005, p. 46) que o afeta e é por ele afetada acaba por reiterar, portanto, uma “subjetividade desarticulada do ego Marginal” (RAMOS, 2018, p. 188): o “Bandido” é ao mesmo tempo um “personagem de cinema” que se vê diante do espelho como tal e um sujeito social que evidencia um panorama mais amplo de questões (“EU”), um “marginal” sanguinário e um Robin Hood do Terceiro Mundo. No filme, portanto, as pichações são incorporadas como expedientes que reiteram tais ambigüidades, de forma a ressaltar ao mesmo tempo um universo simbólico de certa marginalidade urbana, assim como não deixam de aparecer como figuras de exasperação, já que as paredes em questão estão saturadas de grafismos que se relacionam com o caótico universo do protagonista. Em meio a colagens de jornais nas paredes, fotos de modelos rasgadas (com intervenções a tinta) e um espelho com a inscrição “eu”, a questão da identidade torna-se tema central das inscrições, ainda que em meio a uma ambientação que explora as ambigüidades de uma iconicidade midiática.

Para além destes casos próximos ao contexto de 1968, procedimentos correlatos irão reverberar em um conjunto de obras, criadas no momento da Abertura Política, que articulam procedimentos de citações de frases apropriadas desviadas de sentido na relação com o espaço urbano, com destaque para filmes que trazem a pichação como tema, produzidos na virada dos anos 1970 para os 1980. Entre os exemplos, para além de *Lerfá Mú!* e *Celacanto Provoca Lerfá Mú!*, objetos de estudo do presente artigo, cabe menção aos curtas em *Super-8 Espaço Marginal* (1982, Luis Carlos Sales), do Piauí e *Pixando* (1980, Pola Ribeiro e Ana Nossa), da Bahia, “um elogio ao gesto ‘pichador’ (...) sob uma trilha sonora caótica de várias vozes” (CAMPOS; MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 158), assim como *Graffiti* (1982, Paulo Bruscky), filmado pelo artista pernambucano em Nova Iorque, e o curta de ficção gaúcho em 35mm *Grafite* (1984, Antonio Carlos Textor). Em comum, uma especial atenção pela relação texto, corpo e espaço público, assim como a exploração do lugar do pichador enquanto um personagem anônimo e subversivo¹².

12 Pichações aparecem em curtas em super-8 como no pernambucano *Censura Livre* (1980, Ivan Cordeiro), nas palavras de ordem do carioca *Trabalhadores do Brasil* (1981, Antonio Garcia) e do maranhense *Meia-passage* (1979, de Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto) e no emblemático “Acorda Glauber Eles Enlouqueceram” (referência a frase utilizada pelos manifestantes na Primavera de Praga em 1968) pichado por Jomard Muniz de Britto em *O Coração do Cinema* (1983, Geneton Moraes Neto).

Lerfá Mú! Celacanto Provoca Maremoto! Intertextualidade e jogo a partir da midiaticização das pichações

Entre 1977 e 1979, a “aparição” de estranhas pichações com frases a princípio enigmáticas ou ininteligíveis cuja leitura imediatamente remetia a uma linguagem cifrada mobiliza grande atenção da imprensa carioca. Os primeiros registros datam de maio de 1978, e destacam o que chamam de um “Enigma mural – Aparece cada vez mais intenso nos muros da cidade e poucos ousam atribuir algum significado mais preciso à ‘celacanto provoca maremoto’. Pode-se pensar até em um exercício de anarquismo poético” (O Globo, 11 mai. 1978, p. 44). Nas semanas seguintes, todos os principais jornais e revistas cariocas noticiam o surgimento da “misteriosa” frase, o que reforça o quanto um gesto como aquele era pouco usual. As críticas ao gesto dos pichadores não tardam a surgir:

O Piche é livre – Paredes e muros da cidade andam cheios de inscrições misteriosas, feitas a spray. (...) Na Zona Sul, por exemplo, surgiu ‘Celacanto provoca maremoto’ (...) Enquanto não se esclarecem esses mistérios, há quem tome suas precauções contra eles. Como a agência bancária que está se instalando (...) no Leblon, que encomendou uma fachada de concreto, cheia de canaletas, capaz, ao menos, de dificultar essa pichação sem pé nem cabeça (O GLOBO, 25 mai. 1978, p. 40).

As “hipóteses” em torno da autoria logo passam a mobilizar a atenção – muitas vezes com a tendência criminalizar seus atos, o que se dá em um momento em que surgem outras pichações também anônimas, como a destacada na seguinte manchete: “As frases continuam – As paredes, muros e tapumes cariocas continuam apresentando frases cada vez mais delirantes. Ipanema e Leblon, anteontem, apareceram literalmente tomados pela palavra ‘rabisco’” (O Globo, 07 jun.1978, p. 4). Pouco depois, com tom mais crítico, as inscrições ganham destaque em extensa matéria de O Dia:

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lurfá Mú! e Celacanto Provoca Lurfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schwarzman

Inscrições misteriosas surgem na Zona Sul – Lurfá-Mú, Puch-78 e O Único, além de dezenas de outras igualmente estranhas, são algumas das curiosas mensagens que de uns tempos para cá estão aparecendo nos tapumes, bancas de jornais, muros, orelhões e banheiros de escolas e faculdades da Zona Sul. Segundo um professor da PUC, as mensagens podem ser um disfarce, inclusive, de comunicação em código entre traficantes de tóxicos (O DIA, 12 jun.1978, p. 1).

Pouco depois, O Globo voltaria a tais ilações em uma extensa matéria intitulada “Nas paredes da Zona Sul, enigmas por explicar”:

O que querem dizer essas estranhas palavras? Dizem que é código de traficantes de tóxicos, outros que é coisa de cabeludos, outros ainda que se trata de gírias de surfistas. Há também pessoas que falam em algum movimento subversivo. Quem escreve? Dizem que é um menino de 11, uma menina de uniforme escolar ou as ‘cocotas’ na saída das discotecas. Enquanto se quebra a cabeça pensando o que acontecerá com celacantos, maremotos e lurfá mus, os muros da cidade continuam à disposição das brincadeiras desses ‘filósofos da molecagem’ (O GLOBO, 25 jun.1978, p. 5).

A passagem dos pichadores para o espaço urbano é, inclusive lida com ironia na reportagem, criminalizando seu gesto:

No início, o pichador fantasma da Zona Sul escrevia timidamente com uma caneta hidrocor nos mármore de edifícios e banheiros de lanchonetes. Depois, foi a vez dos muros de casas, paredes de edifícios e bancas de jornais. A moda pegou e as pichações ganharam novos adeptos. O tal Celacanto, atacado por Perdigoto foi salvo por Wackapaow, que matou perdigoto. Ao Celacanto, com igual intensidade, juntaram-se Lurfá Mú e Rabisco. Nenhuma providência foi até agora tomada e novos adeptos e novas palavras surgiram. (...) Na delegacia do Leblon, o comissário de serviço nada sabe sobre as paredes pichadas. – O que significa isso? Deve ser coisa de subversivo. Procure o DOPS. No DGIE, do Dops, nada consta na pasta de identificações.

– Não deve ser nada importante. Se fosse já estaria aqui (O GLOBO, 25 jun. 1978, p. 5).

O tom alarmista contido na manchete, porém, destoa do conteúdo da matéria em si, na qual outras suposições são levantadas:

O professor de Sociologia da PUC, Aluísio Alves Filho, disse ontem, que o aparecimento de misteriosas inscrições nos banheiros daquela Universidade (...) pode ser obra de estudantes (...) com o objetivo de fazer experimentação (...) Uma outra opinião é de que as inscrições são obra de ‘seres de outros planetas’, que estariam marcando sua passagem pela Terra. Um popular, comentando as frases, disse que no futuro quem ler as inscrições, no mínimo, vai achar graça com a herança cultural deixada pelo Homem (O DIA, 12 jun.1978, p. 4).

A abordagem de reportagens condenando o gesto dos jovens prossegue em inúmeras matérias, algumas de tom investigativo como a coluna de Carlos Swann n’O Globo:

Basta! – O que em princípio parecia engraçado, tornou-se hoje um crime contra cidade: o Rio está sendo mais e mais emporcalhado por irresponsáveis, que passaram a escrever bobagens seguidas em todos os muros e paredes, num desrespeito ao direito alheio. Já houve caso de justiça sumária: apanhados em flagrante, os pichadores acabaram sendo lambuzados pelas vítimas com a arma do crime sprays ou pincéis hidrográficos (O GLOBO, 13 set. 1978, p. 4).

A incompreensão do fenômeno cultural expresso por meio das intervenções urbanas dos pichadores, porém, é manifestada também em setores progressistas, como no texto de Jorge Aquino Filho “Celacantos e lerfa mus - Nos muros, a agonia esquizofrenizante da ditadura”:

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schwarzman

Os muros, historicamente, sempre serviram aos reclames das mais diversas populações em épocas de grande insatisfação e de transitoriedade de regimes políticos. Temos para ilustrar, o exemplo da Revolução dos Cravos (...) e, se quisermos voltar um pouco atrás, os nossos próprios muros da fase pré-1969. (...) O fenômeno que se dá no momento (...) no Rio de Janeiro (...) onde foram substituídas (ou esquecidas?) as palavras mais adequadas por inscrições aparentemente ininteligível revela (...) que os 14 anos de profundo obscurantismo marcaram efetiva e apaticamente esta geração (...) “- Uma pichação sem nexos como esta que agora em pleno andamento do processo de Abertura aparece nos muros do Rio de Janeiro, sem nenhuma correlação com a realidade, não leva a nada — explica o deputado Francisco Amaral, MDB-RJ. (...) “Se são grupos políticos, não encontram um nível de consciência adequado para a participação dentro do contexto político atual” (...) O psicólogo Eduardo Mascarenhas define as frases aparentemente inexplicáveis escritas com spray “como a própria esquizofrenização sociedade depois de longos anos de ensimesmamento, decorrentes de um regime autocrático”. (...) Numa sociedade onde o acesso (...) à realidade, é dificultado por um sistema eminentemente ditatorial, as manifestações coletivas (...) são marcadas por preocupações míticas, especulativas, abstratas e principalmente desengajadas do contexto social concreto, da política (...), dando margem a que “celacantos” tomem o lugar, por exemplo, de “abaixo a ditadura”. (Tribuna da Imprensa, 03 jul. 1978, p. 9).

As pichações com conteúdo político, porém, não tardam a reverberar com mais força na imprensa no mesmo período, o que inclui, com frequência, reprodução nos jornais das frases vistas nas ruas que muito nos revelam sobre o contexto da Abertura Política no qual, em meio à recessão econômica e à pressão das organizações de classe que marcam o fim do Governo Geisel (1974-1979), as mobilizações da sociedade civil contra o governo autoritário em vigor ganham corpo. Neste contexto, a repressão às intervenções no espaço urbano ganha as manchetes, coordenadas pelo prefeito Marcos Tamoyo (1975-1979):

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schvarzman

Boas medidas – Ontem, o Prefeito (...) mandou equipar dois caminhões da Comlurb com tintas de várias cores para borrar as pichações que assolam a cidade. Tanto as pichações comuns (Lerfá Mu, Celacanto, etc.), quanto as políticas (Abaixo a Ditadura, Por um Governo Popular, etc.). (Jornal do Brasil, 2 dez. 1978, p. 6).

Ainda que o anúncio das “boas medidas” da prefeitura contidos na reportagem não as diferencie, há um abismo entre as pichações de tom assumidamente político e aquelas nos quais o gesto que predomina é a subversão do discurso através da apropriação, entre o *nonsense* e o deboche com as estruturas de poder, jogando com os ruídos de comunicação. Ainda mais em um momento da Abertura Política em que as pichações de palavras de ordem se faziam cada vez mais presentes, há aqui outro caminho, também contestador. Independentemente do pioneirismo de cada um dos caminhos, há que se destacar como as estratégias comunicacionais são também opostas, já que enquanto as inscrições contestadoras de conteúdo político atentam para a clareza da mensagem, aqui a direção é oposta. Mesmo assim, frases como “Celacanto Provoca Maremoto” e “Lerfá Mú” não demoram a se espalhar pela cidade, o que se deve também a uma particularidade da ação dos pichadores, pois estes dedicavam-se exclusivamente a uma frase, fazendo com que fossem, invariavelmente, vistas por muita gente, em especial na Zona Sul, foco de suas intervenções. Carlos Alberto Teixeira, o “criador” de Celacanto, comenta¹³:

O Celacanto nasceu em uma sala de aula do Colégio Rio de Janeiro, na rua Nascimento e Silva em Ipanema. Pichei a parede toda de uma sala do último andar. Foi ali que eu fiz pela primeira vez aquele grafismo, com uma moldura em volta, uma seta embaixo e uma gotinha. Aí eu comecei a expandir para outros lugares do bairro, à noite a pé. Passei a fazer esse trajeto de bicicleta e meu raio aumentou para a região toda: o bairro do Leblon e, do outro lado, de Copacabana. Comecei a chamar uns amigos para me ajudarem e passei a usar carro também, o que ampliou demais o raio. E como eu dava a dica do traço, começou a muita gente fazer em outros estados, Belo Horizonte, Goiânia, São Paulo... E alguns amigos, quando viajavam para o exterior, faziam também e me mandavam as fotos. Teve Celacanto em Paris, em Berlim. Chegou a ter umas 25 pessoas fazendo, pelo mundo a fora (TEIXEIRA, informação verbal).

Sua identidade seria revelada apenas pela imprensa, em um momento em que tanto as forças policiais quanto a população em geral estavam mobilizadas para encontrá-lo:

Quando comecei a fazer o Celacanto com 17 anos, em 1977, era totalmente alienado politicamente. Naquela idade, queria saber só de praia, namorada e de estudar. Claro, eu acompanhava todo o processo da Abertura, mas não tinha envolvimento direto com nada. Só depois eu comecei a descobrir que isso poderia ter uma conotação política por causa do próprio verbo “provocar”, em função da luta política que havia na época, contra a Ditadura. E o problema foi que ao mesmo tempo acharam que poderia haver uma codificação de pontos de encontros para tráfico de drogas nos lugares onde havia o Celacanto. Aí meus pais, o meu pai, principalmente, que era jornalista, sabendo que não era nada disso, começou a ficar preocupado. Nesse meio tempo, ele ouviu na redação do Jornal do Brasil, onde ele trabalhava, que uma jornalista ¹⁴ estava com uma pauta de procurar quem era o autor do Celacanto e veio falar comigo: acho que é a sua chance, de você se expor, ser entrevistado, e dizer quem você é. Aí eu topei, ela veio até a minha casa, fez a entrevista e saiu na primeira página do caderno B, em 1978, quando já tinha um tempo que eu estava pichando por aí. Foi importante, até porque na época, o prefeito do Rio, o Marcos Tamoyo, tava querendo pegar um pichador pra aplicar uma multa, botar preso, pra dar de exemplo (TEIXEIRA, 2020, informação verbal).

Em meio às disputas com a prefeitura, há grande mobilização, expressa na publicação de um “manifesto” assinado pelos editores da revista alternativa Gandaia¹⁵ que, entre outros, seria publicado n’O Pasquim:

14 É Joelle Rouchou, “Celacanto revela identidade - Tem 17 anos, estuda física e vai à praia em Ipanema” (JORNAL DO BRASIL, 20 jul.1978, p. 35).

15 Assinado com a data de 28 de dezembro de 1978 por Angela Castello Branco, César Cardoso, Cosmo Campanha, Lino Machado, Luís Fernando Pereira, Maira Parulla, Paulo Custódio e Rubens Figueiredo. A Tribuna da Imprensa o publicaria em 04 jan. 1979 (p. 2).

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e
Sheila Schwarzman

O DIREITO DE PICHAR - A Comlurb (...) e as autoridades querem que pais e professores conscientizem a juventude da necessidade de zelar pelo patrimônio público, mantendo a cidade “limpa”. Nós (...) protestamos contra estes fatos, pois achamos que eles são um ataque à liberdade de manifestação e expressão. As pichações, aparentemente, são de 2 tipos: as políticas (anistia, por um Governo popular etc.) que reapareceram nas eleições, e as de brincadeira (lerfa mú, rabisco, celacanto etc.). No entanto, achamos que esta diferença é superficial. As pichações contra a ditadura militar têm um claro objetivo político. Quanto às outras, nos dizem que não se trata de política, mas de brincadeira de garotos, como se a brincadeira num mundo onde nos obrigam à seriedade 24 horas por dia não fosse uma posição política. Como se desrespeitar a regra repressiva “vamos manter nossa cidade limpa” também não o fosse. A juventude é acusada de alienação e falta de opinião. Pode um cara de 15 ou 17 anos dar livremente sua opinião em nosso país? Pode ele, por exemplo, dizer o que pensa nas escolas, sem correr o risco de reprovação? O que vemos hoje nos muros da cidade são pessoas exigindo e praticando a liberdade de expressão seja com slogans diretamente políticos, seja com a bandeira da imaginação e da criatividade (inclusive visual, basta olhar). E não é à toa que as autoridades querem apelar pra família e escola, visando reprimir esta prática. O que é uma cidade limpa? Aquela em que seus habitantes só podem dizer o que pensam se forem donos de empresas jornalísticas, de redes de TV? Aquela em que muros estão limpinhos, mas somos invadidos por uma enxurrada de luminosos e outdoors vendendo desde cigarros até a própria “felicidade”? A imprensa brasileira, de um modo geral e de acordo com seus interesses diversos, tem lutado pela liberdade de manifestação e expressão. É hora de garanti-la também aos que não têm veículos de informação. Spray na mão e uma idéia na cabeça / Pela liberdade de manifestação e expressão (O PASQUIM, 19 jan. 1979, p. 21).

Em meio ao debate, há que se ressaltar um segundo gesto de subversão, não mencionado nos textos da época, quando, para além das pichações semelhantes que aparecem fora do controle do autor, as frases são apropriadas em

anúncios¹⁶, como os filmes irão mostrar, e até em músicas (*Celacanto e Lerfá-Mú!*, do grupo Bendegó, 1979). Segundo Teixeira (2020, informação verbal), para além do caráter “enigmático”, a repercussão se deve a como

a frase tinha essa diferença com as outras pichações que começaram no Rio naquela época, especialmente na Zona Sul, a parte mais abonada da cidade, porque era composta por um período completo: tinha sujeito e predicado. As outras marcas eram grafismos, palavras soltas ou nomes. Baseados no *Celacanto*, começaram a aparecer frases parecidas, como o “A Lua Vai Cair” e o “Perdigoto Ameaça *Celacanto*”, feitas por amigos. E surgiu o “*Lerfá Mú!*” também que, à primeira vista, não faz sentido, mas, para as pessoas que faziam, criptograficamente, significava “puxar um baseado”, acender um cigarro de maconha. Era um anagrama, uma forma de brincar com esse significado oculto para quem não sabia o sentido.

Tal aspecto, que de alguma maneira aparece em *O Globo*, “Enquanto *Celacanto* e *Maremoto* trocam desafios nas paredes e orelhões (...), *Lerfá Mú!* não provoca ninguém. É auto-suficiente. Assim como *A Lua Caiu*” (*O Globo*, 28 mai. 1978, p. 4), mostra-se central na maneira como o longa *Lerfá Mú!* e o curta *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* se apropriam da linguagem das pichações. Lançados em 1979, no ano seguinte à ampla repercussão das frases na imprensa carioca, os filmes apostam no jogo com os ruídos de comunicação e a midiaticização dos gestos dos pichadores nas diversas mídias e no debate público da cidade do Rio de Janeiro – que parecem ser o ponto central de interesse dos dois cineastas, ainda que estes recorram a distintos procedimentos e formas de narrar.

16 A frase foi estampada no anúncio das Lojas Bemoreira, da agência de publicidade carioca Pubblicitá, do Spa Piscinas, “SPA Piscinas provoca maremoto” (*JORNAL DO BRASIL*, 30 jun. 1990, p. 2) e da Inega, “o jeans de Ipanema”. Em 1978, uma loja de roupas na Praça Saens Pena, 45 receberia o nome de *Celacanto*, assim anunciada: “A Garotada adere ao *Celacanto* - A palavra do momento é o clima das roupas infanto-juvenis (cheias de bossa) da *Celacanto*” (*JORNAL DO BRASIL*, 22 dez. 1978). Nos anos 1990, a frase daria nome a uma livraria na Zona Sul e, em 2008, a uma obra de Adriana Varejão exibida atualmente no Inhotim.

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schwarzman

Do muro à tela

O curta de Pedro Camargo, cineasta já citado pelo seu uso da pichação em *Estranho Encontro* (1970), trabalha a questão a partir de um jogo entre o registro documental das inscrições no espaço urbano e uma incorporação dos desvios de sentido das frases a partir da apropriação de fragmentos textuais heterogêneos. Ainda que o registro documental se faça presente, está inserido numa densa camada intertextual e autorreferencial, que brinca com o espectador, a ponto de fazer com que o referencial de onde as frases foram captadas se perca completamente.



Pichações e demais *inserts* gráficos em *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo)

Sem revelar a identidade de nenhum dos pichadores, a obra cria algumas delas diante das câmeras¹⁷, destacando a relação com o espaço urbano e os ruídos criados entre o sentido aludido pelas frases e o local onde estão inseridas. A pichação “Rabisco...”, por exemplo, brinca com o caráter improvisado e de grafia marcada por um gesto rasurado das pichações e, ao mesmo tempo,

17 Rogério Fornari, criador do Lerfá Mú relata que ter convivido “com Pedro Camargo ao longo das filmagens, dando um suporte sobre a filosofia da atividade ‘subversiva’ de grafitar, já que era meio novidade. Nos encontramos um dia na faculdade, ele perguntou o que achávamos e, claro, topamos (FORNARI, 2020). Carlos Alberto Texeira, criador do Celacanto, conta não ter qualquer envolvimento, mas teria assistido uma exibição.

alude a um lugar-comum dito sobre os pichadores enquanto uma “rasura” ininteligível. Outras têm suas fontes reveladas quando o filme opta por exibir, em close, o local em que palavras que são acrescentadas ao vocábulo dos pichadores estavam originalmente inscritas, sejam eles nomes de produtos, expressões populares, materiais de arquivo ou anúncios, caso de “Celacanto Provoca Maremoto”, apropriada de um diálogo da série National Kid¹⁸. Esta, além disso, aparece na publicidade de uma loja (“Celacanto provoca maremoto de preços baixos”), ou seja, aquela que seria uma forma de expressão marginal e subversiva é logo incorporada e mais uma vez desviada do seu sentido:

Era de uma loja de departamento de uma rede chamada Bemoreira. Teve propaganda veiculada em jornal impresso, no rádio e em TV, uma chamada com um ruído que parecia um terremoto e aparecia um sujeito, correndo assustado, que dizia: Celacanto provoca maremoto de preços baixos na [loja] Bemoreira, veja nossas ofertas... (...) Além dessa, tiveram muitas outras e, na verdade, essa abordagem foi bem oportunista. Uma vez estava no ônibus com alguns amigos e um advogado ouviu a conversa e me deu o cartão dizendo que eu deveria registrar, porque iam usar sem o meu consentimento, à revelia. Eu não tinha maior interesse, então joguei o cartão fora, mas hoje vejo que poderia ter ganhado algum troco (TEIXEIRA, 2020, informação verbal).



Apropriação e desvio nas referências às pichações em *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979)

18 Segundo Teixeira, “A frase veio de um diálogo dito pelo Dr. Sanada, no National Kid. Eu assistia aquilo compulsivamente, decorava as falas. Eram quatro partes e a frase do Celacanto era da parte dos Seres Abissais. Não sei por que aquele troço ficou na cabeça, como foi esse momento da criação, mas foi assim” (TEIXEIRA, 2020, informação verbal).

Distante dos expedientes documentais que se alternam em meio à montagem do curta de Pedro Camargo, o longa *Lerfá Mú* do cineasta de invenção (FERREIRA, 1986) – ou “marginalizado”¹⁹, como o próprio se define em *Cinema Marginalizado* (FREDERICO, 1978, p. 22) – Carlos Frederico²⁰ radicaliza a ficcionalização da história dos pichadores, que aparecem em meio a múltiplas camadas intertextuais apropriadas de todo um horizonte da cultura cinematográfica, da chanchada à ficção científica, do filme de espionagem à narrativa seriada das matinês, dos musicais ao policial.

No enredo do filme, a aparição das pichações na cidade do Rio ganha uma dimensão maior e, aos poucos, frequenta as manchetes de todo o mundo, o que leva a investigações várias sobre autoria das frases, o que não é nunca revelado. A cidade midiaticizada invadida pelos sons radiofônicos, televisivos e slogans publicitários na banda sonora é ambientada, contraditoriamente, no espaço da ruína, em descompasso com as frenéticas inserções sonoras disruptivas. As cenas se desenrolam em lugares decadentes, imersos em inscrições gráficas e pichações onde uma constelação de curiosos personagens-tipo orbitam, esvaziados de qualquer complexidade psicológica em uma teia intertextual recheada de citações.

Trata-se de uma obra bastante livre, de curtição, recheada de menções autorreferenciais, com uma incorporação diversa, e contraditória, de diversos regimes de imagem, que envolve desde um fragmentário painel de vozes, cartelas de texto, pichações, cartazes e intertítulos de caráter gráfico. Através do desvio de sentido das imagens apropriadas, materiais de arquivo, propagandas, outdoors, a obra brinca com o fato dos espectadores conhecerem de antemão²¹ o debate em torno daquelas pichações, em especial como pauta jornalística, o que soma camadas de compreensão aos jogos propostos em torno da figuração deste episódio na narrativa.

As referências à pichação têm início já nos créditos – exibidos ao som de uma música (de autoria de Arthur Omar e Carlos Frederico) que repete os

19 O realizador, por sua vez, o define como um

20 Nascido em Manaus, o cineasta (1945-1994) radicado no Rio de Janeiro estréia em 1965 com o curta *Garoto da Calçada* (1965). Realizou o longa *A Possuída dos Mil Demônios* (1970-1971) e curtas como *Ukririma Krinkin* (1974) e *O Mundo a Seus Pés* (1987).

21 Carlos Alberto Teixeira e Rogério Fornari relatam não ter nenhuma participação. Em entrevista após assisti-lo pela primeira vez em 2020, Teixeira comenta que a obra, “irreverente e fora da curva”, captou um espírito “livre, debochado, sem compromisso com nada” (TEIXEIRA, 2020, informação verbal) que estava presente quando o “Celacanto” foi pensado.

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em Lerfá Mú! e Celacanto Provoca Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schwarzman

versos “Lerfá Mú Celacanto Maremoto” – seguidos de uma longa sequência



Registros documentais das pichações em Lerfá Mú! (1979, Carlos Frederico)

Pouco depois, depoimentos de “especialistas” irão – por meio da ficcionalização da cobertura sensacionalista da imprensa sobre as “estranhas pichações” –, esbrachar com a figura do intelectual de gabinete no documentário (forma fílmica parodiada). O primeiro deles, definido como um “opinólogo”, comenta as pichações (“trata-se de uma tomada de consciência da criatividade reprimida a se desrecalcar nos muros, paredes e tapumes da cidade”) por meio de uma fala ininteligível, com supostos “termos técnicos” que se apropriam das palavras utilizadas pelo grupo de pichadores (“aspen”, “megalodon” “celacanto”, “maremoto”, “lerfá mú”) inseridas como elucubrações intelectuais que ficcionalizam o referencial (visto que parte significativa do público estava familiarizado com aqueles termos que, além de espalhados por toda a cidade, ocuparam tanto tempo as páginas dos jornais):

Eu, como estudioso, vejo uma força muito positiva no Lerfá Mú. (...) Há um enorme valor social na transmutação celacântica que atinge a maremótica e ataca a perdigótica. Embora também mereça nossa atenção especial o problema da megalodônica que é um verdadeiro desafio à imaginação aspeniana. Contudo, porém, um fato é um fato: existe uma profícua tendência megalodônica lerfamureense.

Há aqui um gesto de “curtição” com o referencial apropriado, tanto do gesto subversivo dos pichadores quanto de todo um vocabulário por eles utilizado que, por sua vez, já era derivado de outras fontes. Em seguida, é a vez de os populares emitirem a sua opinião, ironicamente cheia de preconceitos e ruídos de informação: “dizem que é coisa de disco voador, mas eu não acredito não! É pura anarquia”. Não há, portanto, redenção para “o povo” e nem para os “intelectuais”, representados de forma grotesca, o que ecoa uma desilusão com o debate público no processo de Abertura Política que perpassa o filme.

Por fim, uma voz radiofônica diz que foi encontrado o autor das frases e que estaria prestando depoimento. O espaço onde o personagem está preso é identificado através de placas no cenário como a “Delegacia de Maus Costumes” – termo que ironiza os órgãos de repressão do regime militar –, situada no “Departamento de Lerfá Mú”, É primeira vez que o termo é desviado do seu sentido original, não mais referido à pichação, o que voltará a ocorrer ao longo do filme. Há aqui um gesto radical, já que, ao mesmo tempo em que o ponto central da narrativa do filme gira em torno da descoberta do sentido do termo “Lerfá Mú”, este aparece referido como algo já assimilado pelos personagens.

A figuração da midiaticização do caso volta à tona em seguida na forma de uma paródia com a cobertura jornalística da “prisão” do infrator por meio de entrevista com a mãe, o delegado (ironicamente chamado de Biritta da Silva, o “detetive de Maus Costumes”) e o acusado, que se afirma inocente e será torturado por Biritta para assumir a autoria das pichações – “acho melhor você dizer a verdade senão vai se arrepender”, “melhor você confessar, senão isso vai ficar *kafkaniano* demais” (sic) etc. Quando o garoto é liberado, a legenda que identificava a mãe (“a gostosa Maringosa”) é substituída por “a agora desgostosa Maringosa”, jogo de palavras que reitera o ato de violência ali perpetrado.

A partir do desfecho repressivo deste bloco inicial, o filme é estruturado em uma série de sequências que ficcionalizam variações da situação aqui descrita em torno da “investigação” do significado de “Lerfá Mú”. O gesto do pichador é constantemente desviado, de forma a frequentemente afastar-se²² do referencial originalmente apropriado: será pano de fundo de uma coreografia, nome de cidade, “código” entre espões, apelido carinhoso de um

22 Tal jogo inclui a inserção disruptiva de uma cartela de comentário (“E o Lerfá Mú?”), enxertada em inserts rápidos, que alerta que o filme estava se desviando do tema.

Dos muros para as telas: rebeldia, subversão e apropriações de pichações durante Abertura Política em *Lerfá Mú!* e *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979)

Felipe Abramovictz e Sheila Schwarzman

casal. Ou mesmo se transformam em versões “cênicas” da pichação original, elementos cenográficos, já que não mais captadas no espaço urbano, em gesto de desvio entre o referente real e o lugar da ficção, aqui assumido.



As pichações em *Lerfá Mú!* (1979) como parte da cena: ruína e deambulação

Conclusões

Em meio aos mais distintos procedimentos que envolvem a figuração das inserções de texto por meio de pichações, nota-se que os estudos de caso aqui referidos a partir dos filmes de Carlos Frederico e Pedro Camargo – realizados no mesmo ano, tendo como ponto de partida o mesmo contexto –, têm muito a nos revelar sobre a arte urbana carioca estabelecida entre os anos de 1977 e 1978 quando, em meio à Abertura Política, um grupo de pioneiros pichadores chama a atenção da mídia. Em um contexto no qual prenunciava um novo horizonte para o país a ser experimentado, estes jovens apropriam-se do espaço urbano enquanto espaços de liberdade e é desta fruição inventiva e contestadora que partem as obras, as quais, se permitindo todo tipo de experimentação formal, continuamente jogam com a midiaticização por que passaram as inscrições “Lerfá Mú” e “Celacanto Provoca Maremoto”. Estas, mesmo distantes da clareza e objetividade das palavras de ordem que passam

a se fazer mais presentes na cidade pouco tempo depois, com a distensão do Regime Militar dada em especial em razão da crescente organização dos movimentos estudantis, sindicais e políticos²³, não deixam de ter um caráter de subversão da linguagem.

Tal gesto radical e lúdico de caráter gráfico das inserções e de um olhar para a linguagem envolvida no *gestus* contestador presente nas pichações é apropriado pelos filmes quando estes colocam em evidência a midiaticização de um evento singular durante o período da Abertura Política “lenta e gradual” – em que a liberdade parece possível, mas é ainda criminalizada e expurgada da cidadania e nos espaços da cidade, como se pode observar pelos comentários da própria imprensa. A contestação e a rebeldia de pichações a princípio sem caráter político expresso, são reiteradamente lidas e diferentemente apropriadas, até o limiar da deglutição do consumo em propagandas, no espetáculo das imagens. Os filmes focalizados não só retomaram o evento no que poderia ter sido uma reportagem sensacionalista ou um documentário tradicional. Ao contrário disso, e acompanhando o gesto disruptivo e contestador do período que ecoa nas intervenções urbanas dos pichadores, desfazem das formas midiáticas e de seus porta-vozes, mas também da própria forma documentária e de seus supostos protagonistas, vozes de verdade. Tomam o acontecimento urbano e midiático múltiplo e embaralham uma vez mais o seu sentido que não pode se perder na explicação empobrecedora que a midiaticização operou. Ao contrário disso, aproveitam oportunamente os eventos midiáticos, subvertendo sua compreensão esvaziada pela mídia e reiteram a partir no foco das palavras enigmáticas no muro e na tela, o papel do cinema como o lugar do gesto da rebeldia artística e política, somando-se aos “misteriosos” eventos da Zona Sul carioca em 1978.

Referências

ARAÚJO, Mateus. SOUTO, Mariana. Um 1968 mirim? Notas sobre Meio-dia, de Helena Solberg. *Revista Eco Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2018, p. 263-276.

23 A eleição indireta de 1978, por exemplo, é marcada por inúmeras intervenções de movimentos políticos dos mais diversos por meio de pichações, as quais, porém, se farão muito mais presentes nas eleições de 1982.

BAMBA, Mahomed. *Letireiros e grafismos nos processos filmicos: funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica*. 2002. Tese (Doutorado), PPGCC-ECA-USP, São Paulo.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos signos. In: *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

CAMPOS, Marina da Costa. MACHADO JÚNIOR, Rubens. Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *O super-8 na Bahia: história e análise*. 2005. Dissertação Mestrado MPA, ECA-USP. São Paulo.

DIAS, Rafael Mendonça. Procura-se Meteorango Kid vivo ou morto: um mapa da resistência contracultural. *Ayvu: Revista de Psicologia*, v. 4, n. 1, p. 04-25, 2017.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonard, 1986.

FREDERICO, Carlos. Cinema Marginalizado. *Jornal Beijo*, n. 6, mai. de 1978, p. 22-24.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: edições de 20 jul.1978, 02 dez. 1978 e 22 dez. 1978.

MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla, a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

O DIA. Rio de Janeiro: edição de 12 jun.1978.

O GLOBO. Rio de Janeiro: edições de 11 mai. 1978, 25 mai. 1978, 28 mai. 1978, 07 jun.1978 e 25 jun.1978.

O PASQUIM. Rio de Janeiro: edição de 19 jan. 1979.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema novo / cinema marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.).

Dos muros para
as telas: rebeldia,
subversão e
apropriações de
pichações durante
Abertura Política
em Lerfá Mú! e
Celacanto Provoca
Lerfá Mú! (1979)

Felipe Abramovictz e
Sheila Schvarzman

Nova História do Cinema Brasileiro, v.2. São Paulo: edições Sesc, 2018, p. 116-201.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973)*, a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SILVA-E-SILVA, William da. *Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas*. São Paulo: Annablume, 2011.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. *O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil*. 2017. 211 p. Tese (mestrado), PPGS-UERJ.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro: edições de 03 jul. 1978 e 04 jan. 1979.

O paredão dos mortos-vivos: o reality show como estratégia narrativa em Reality Z¹

Max Milliano Melo²

Resumo

Este artigo analisa como produtos audiovisuais ficcionais podem incorporar elementos característicos dos reality shows em suas estratégias narrativas. Tendo como recorte empírico a série de horror Reality Z (Netflix), observamos que as estéticas do real e a valorização do homem comum e do cotidiano – marcantes nos realities –, quando acionadas na ficção, provocam um reposicionamento do espectador e adensamento da mobilização empática causada pela obra televisiva. Por fim, observamos como as demandas de uma sociedade midiaticizada apresentam-se como terreno fértil para a construção de uma narrativa de horror.

Palavras-chave: ficção seriada; midiaticização; cotidiano; reality show; horror.

Abstract

This article analyzes how fictional audiovisual products can incorporate typical reality show elements in their narrative strategies. Having the horror series Reality Z (Netflix) as an object of study, we observe that the aesthetics of the real and the valorization of the common man and the daily life, remarkable in reality shows, when triggered in fiction, provoke a repositioning of the viewer and a thickening of empathic mobilization caused by television narratives. Finally, we observe how the demands of a mediatized society present themselves as fertile ground for the construction of a horror narrative.

Keywords: serial fiction; mediatization; daily; reality show; horror.

1 Uma versão deste trabalho foi apresentada no GP Ficção Seriada, no 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).

2 Doutorando e mestre em Mídia e Cotidiano (PPGMC) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em Jornalismo pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: max.milliano.melo@gmail.com.

Brazilian horror story

Presente desde os primórdios do audiovisual, o gênero horror parece ter ganhado novo impulso nos últimos anos na TV, a partir do desenvolvimento de séries/antologias como *American Horror Story*, *A Maldição da Residência Hill* e *The Walking Dead*. Assim, a estreia de *Reality Z*, na plataforma de streaming Netflix, parece não ser um ponto fora da curva, mas se insere dentro do que pode ser uma tendência de produção e consumo audiovisual na atualidade. Com dez episódios de cerca de meia hora, a série, criada por Cláudio Torres e produzida pela Conspiração, é inspirada em *Dead Set*, premiada minissérie britânica de 2008, originalmente exibida em quatro capítulos.

Tanto a versão brasileira quanto a europeia têm a mesma premissa: um apocalipse zumbi se inicia na mesma noite em que um popular *reality show* exibe a eliminação de um dos participantes. Configurando uma trama que se aproxima do modelo de narração teleológico proposto por Machado (2000), ou seja, em que os episódios se encadeiam a fim de compor um arco narrativo amplo, que dura toda a temporada, a série flerta com o humor e assume o subgênero do terror *slasher*, incorporando ainda uma narrativa politizada, que apresenta problemáticas nacionais como o racismo, a homofobia, a violência policial, a corrupção política e a formação de milícias.

Tão *nacionais* quanto estes problemas é a centralidade dos *reality shows* na cultura televisiva brasileira das últimas décadas. Em um país que tem as telenovelas como seu carro-chefe da produção televisiva, este novo gênero parece assumir um lugar de destaque, tanto na TV aberta (*Big Brother Brasil*, da Globo, *A Fazenda*, da Record, e *Masterchef*, da Band, são exemplos de *reality shows* que se transformaram em carros-chefe da programação de suas emissoras) quanto em canais de TV a cabo e plataformas de *streaming* (*De Férias com o Ex* e *The Circle*, para citar alguns).

Assim, a estratégia narrativa de *Reality Z* pareceu-nos particularmente interessante, uma vez que esta incorpora tal gênero televisivo, ligado à não

ficção e à TV de realidade, à sua narrativa de horror com zumbis, gênero este que, por sua vez, parece localizar-se em espectro oposto: geralmente ligado à ficção e ao fantástico. Neste sentido, a série se filia a uma tendência da televisão, desde os anos 1980, de complexificação dos gêneros, a partir de misturas e hibridismos. Conforme destaca Esquenazi (2010), a ampliação do público da TV e o modo compartilhado de consumo da programação da tela pequena (pessoas de diferentes perfis e interesses assistem TV juntos) contribuíram para que criadores passassem a repensar as fórmulas e gêneros dentro da programação.

Ainda que o cenário de consumo televisivo/televisual tenha se modificado com a inserção das redes, ampliação de acesso à TV à cabo e sua programação altamente segmentada e, mais recentemente, o surgimento das plataformas de conteúdo digital, nos parece que essas mudanças contribuíram para o aprofundamento do fenômeno captado pelo autor, não para seu abandono. Portanto, a proposta deste artigo insere-se numa busca de compreender como as narrativas dos *reality shows* podem extrapolar as fronteiras da não ficção, sintonizando dilemas (e medos, já que analisaremos aqui uma série de horror) de uma sociedade profundamente midiaticizada.

Em nossa análise de *Reality Z* detectamos uma produção marcadamente dividida em duas fases. Nos primeiros cinco episódios, que distinguimos como uma espécie de primeira parte da série, três arcos narrativos se desenvolvem em paralelo. O primeiro se passa na produtora onde é filmado Olimpo, um *reality show* de confinamento no qual cada participante representa uma divindade da mitologia grega. A noite de eliminação de um dos participantes é afetada pelo apocalipse zumbi. Técnicos e produtores são atacados e transformados em mortos-vivos, enquanto o elenco do programa permanece alheio ao massacre. É apenas quando Nina (Ana Hartman), uma das produtoras, consegue refugiar-se na casa-cenário, que os competidores descobrem o que acontece e resistem à invasão zumbi, enquanto continuam a ser *vigiados* por câmeras.

O segundo arco da primeira parte gira em torno da trajetória de Ana (Carla Ribas), a antiga diretora do Olimpo, e seu filho, Léo (Ravel Andrade). Demitida do programa, a mulher também permanece alheia aos primeiros momentos da invasão dos zumbis, sob efeito de antidepressivos. Assim como a produtora interrompe a alienação dos participantes a respeito dos monstros

famintos por carne fresca, é o filho da diretora quem lhe retira do torpor dos medicamentos para trazê-la à aterrorizante realidade do apocalipse zumbi. Por fim, o terceiro arco é centrado na figura de Alberto Levi (Emílio de Mello), um deputado estadual que consegue fugir da Assembleia Legislativa tomada por zumbis junto de sua assessora, Cristiana (Julia Ianina). Os dois subornam uma dupla de policiais corruptos que prendiam a manifestante Teresa (Luellem de Castro), que filmava um episódio de violência policial. Os cinco, deputado, assessora, policiais e manifestante presa, rodam ao esmo pelo Rio de Janeiro em busca de proteção.

Estas três histórias se encontram no quinto episódio, dando origem a uma nova trama, que entendemos apresentar-se como uma segunda parte da história: os sobreviventes destes três grupos distintos refugiam-se no Olimpo onde tentam estabelecer comunicação com o mundo exterior e, sem sucesso, planejam construir uma colônia de resistência. Observamos, e isso será melhor discutido adiante, que as duas partes incorporam a estrutura do *reality show* de forma marcadamente diferente. Antes de nossa análise, contudo, consideramos relevante recuperarmos alguns conceitos relacionados aos *reality shows*.

Stranger (reality) things

A noção do que definiria um *reality show* não parece ser terra sem disputas. Quando observamos a programação televisiva atual, encontramos uma miscelânea de programas com formatos profundamente diversos entre si se autointitulando realities. Desde aqueles associados a formas de se fazer TV tão antigos quanto o próprio dispositivo, como é o caso dos programas de calouros *The Voice* (Globo) e *Qual o Seu Talento?* (SBT), que pouco se diferenciam daqueles promovidos por Silvio Santos ou Chacrinha, até os programas de confinamento monitorado, que se proliferaram na programação nas últimas duas décadas, a exemplo dos longevos *BBB* e *A Fazenda*.

Na academia, o estabelecimento de um conceito que unifique todos esses programas também é fonte de embates e disputas. Uma das noções frequentemente citadas, é a proposta de Bazo (2009, p.121), que define os *reality shows* como “espectáculos de convivência entre atores não profissionais que

reagem de forma espontânea, tentando superar e sobreviver a seus oponentes mediante uma competição permanente e expostos ao olhar de câmeras localizadas de maneira estratégica”³. Ou seja, a concepção do autor se sustentaria em torno de três características fundamentais: 1) o espetáculo; 2) a convivência de atores não profissionais; 3) a espontaneidade; e 4) a competição.

Dois aspectos da definição proposta por Bazo (2009) parecem não ser completamente incorporados por todas as produções do gênero, em uma rápida (e superficial) análise da questão. Nem todos os *reality show* se estruturam como uma competição, como aqueles centrados no dia a dia de pessoas famosas. O que também coloca em xeque a noção de que os programas apresentam sempre atores não profissionais. Esta dimensão parece escamoteada pela perspectiva de que embora alguns programas foquem em pessoas célebres, como os *reality shows* *Keeping Up With The Kardashians* ou a *Dança dos Famosos*, os programas frequentemente lançam um olhar para a vida privada, menos conhecida e, portanto, comum, de tais personagens. Ou seja, no lado “não célebre” das celebridades. Os conflitos domésticos e familiares do clã Kardashian-Jenner são o elemento central do primeiro, enquanto atrizes e humoristas são tratados como dançarinos amadores, no segundo.

Já Garcia, Vieira e Pires (2006) fazem uma historiografia do gênero tendo como eixo os programas de confinamento, que surgem na MTV estadunidense no início dos anos 1990. “Nestes shows de realidade, as pessoas são confinadas em casas ou isoladas em ilhas ou barcos e submetidas à vigilância permanente, competindo entre si e eliminando um participante por semana. Neste contexto, o termo realidade significa ‘sem roteiro’” (GARCIA; VIEIRA; PIRES, 2006, p. 2)⁴. Percebemos que a dimensão do isolamento – nem sempre uma regra dentro dos *reality shows* – e da competição – idem – voltam a ser citadas, junto com a noção da ausência de roteiro. Observamos que tanto as autoras quanto o já citado trabalho de Bazo (2009) se aproximam na medida que tratam da espontaneidade – ou a vida de improviso – como um dos aspectos fundamentais dos realities.

3 Do original em espanhol: “Como espectáculos de convivencia entre actores no profesionales que reaccionan de forma espontánea, intentando superar y sobrevivir a sus oponentes mediante una competencia permanente y expuestos ante la mirada de unas cámaras ubicadas de manera estratégica”. Tradução nossa.

4 Com frequência, assim como trabalham as autoras, o marco inicial desse tipo de programa tem sido o *The Real World*, que chegou à MTV dos EUA em 1992 e foi reproduzido na filial brasileira do canal como *Na Real*.

Ainda neste sentido, Mateus (2012) analisa os *reality shows* na busca de seus elementos constitutivos destacando o trio Escopofilia/Emancipação do Espectador/Cotidiano. Sobre a escopofilia, definida como o fetiche por observar o outro, o autor escreve:

Sem dúvida nenhuma, um atributo definidor deste género televisivo é a oportunidade que dá, aos espectadores, de verem por si próprios. Não apenas esta “observação-participante” da interacção social mediada pela televisão constitui um factor de sucesso de audiências, como a própria mobilização visual induzida pelas imagens permite obter uma identificação ligada às experiências sociais que outros géneros (como a ficção) não conseguem obter de forma tão intuitiva e empática. (MATEUS, 2012, p. 240).⁵

Desta forma, concordando com o autor, observamos que, independentemente do formato, algo que parece frequente nos programas é a possibilidade de oferecer uma janela para observarmos nossa própria vida a partir da vida do outro. A já citada tendência dos programas por privilegiar pessoas comuns (ou os aspectos comuns das pessoas célebres) se estrutura num sentido de dar mais visibilidade às narrativas de maior identificação. Haveria, assim, uma valorização de experiências sociais, ou seja, temas mais universais, como afetividade, o espaço da vida privada e os relacionamentos interpessoais. Assim, o autor associa o sucesso dos *reality shows* à forma como estes se estruturam como um espelho de nós mesmos. O espectador veria a vida comum dos participantes, na busca de referências do seu próprio eu.

Tal questão estaria diretamente relacionada a outro elemento destacado pelo autor: a emancipação do espectador. Deste modo, o que se tem é uma televisão feita não apenas *para* o espectador, mas também *pelo/com* o espectador – que, das mais diversas maneiras, torna-se protagonista da sua própria televisão. “O espectador participa nos programas televisivos de realidade como emissor de opiniões, protagonista principal, objecto sobre o qual a escopofilia assenta, ou, ainda, como actor-principal da sua própria vida quotidiana” (MATEUS, 2012, p. 241).

5 A noção de que as narrativas dos reality shows produzem maior mobilização no espectador do que a ficção é discutível. Compreendemos que muitas formas narrativas ficcionais, inclusive e especialmente as de horror, trabalham com uma mobilização intensa do espectador. Contudo, dado o limitado espaço de discussão deste trabalho, não é possível debruçar-se apropriadamente sobre tal questão.

Finalmente, Mateus (2012) discute a hegemonia do cotidiano na estruturação dos realities. Ressalta-se que ainda que alguns sejam estruturados a partir de situações artificialmente construídas, ou seja, que estão fora do dia a dia dos representados – a própria ideia de ir a um estúdio de TV não está dentro do que poderíamos considerar cotidiano para a maioria das pessoas. Outras vezes os programas se constituem a partir de situações particulares, como viagens de férias e festas de aniversário, também considerados fora da cotidianidade – observa-se, por um lado, uma tentativa de se construir um novo cotidiano, a partir da situação dada, ou mesmo de observar como esta perturbação afeta o cotidiano dos representados.

Deste modo, podemos observar que algumas características se sobressaem de forma comum no pensamento de Bazo (2009), Garcia, Vieira e Pires (2006) e Matheus (2012): há, em geral, a construção de uma cotidianidade, seja a partir da observação de um cotidiano midiaticizado dos personagens do *reality*, em que a câmera acompanha o objeto (de forma discreta ou não) na busca de uma realidade preexistente à câmera, seja a partir da estruturação de um cotidiano, no qual a realidade existe por causa da câmera – caso dos realities de confinamento, por exemplo, estruturados em redor de um jogo midiaticizado⁶, em que a sobrevivência e a convivência definem os vencedores. Aqui destacamos que a sobrevivência ganha um sentido midiático, já que não se espera que os participantes de fato morram durante a gravação do programa. Morte significa eliminação do jogo e, por consequência, apagamento da tela.

Outro aspecto que sobressai nas três perspectivas é o reposicionamento do espectador, que sai da condição de receptor passivo da programação, para alguém que, em diferentes níveis, interfere em sua estrutura, a partir da interatividade ou mesmo na participação direta, como as pessoas comuns objeto central dos realities. Aqui aparece ainda alguma forma de espontaneidade e improvisação, elemento que consideramos transversal às dimensões de cotidiano e espectador reposicionado que discutimos. Assim como a vida comum das pessoas *comuns* não tem roteiro, tal dinâmica seria incorporada nos *realities*.

6 Tal perspectiva parece se aproximar da noção de midiaticização proposta por Hjarvard (2015), que compreende que o avanço das redes sociais leva a sociedade a incorporar a dinâmica midiática em sua estrutura social. Tal conceito será discutido ainda neste trabalho.

Night of living dead

Reality Z não é a primeira empreitada nacional a misturar horror e *reality show*. Em 2016 estreou na TV Globo e na plataforma de streaming Globo-play Supermax, uma série que, pelo menos nos primeiros dos 12 episódios, buscava construir uma espécie de *pseudoreality show*. O então apresentador do *Big Brother Brasil (BBB)*, Pedro Bial, apresentava a atração fictícia: um grupo de pessoas comuns (algumas interpretadas por atores famosos, como Cleo Pires e Mariana Ximenes) seria confinado em uma prisão abandonada em plena floresta amazônica, numa mistura de *Big Brother* e *No Limite*. O programa, inicialmente, apresenta uma estrutura de montagem e captura de imagens próxima da dos realities, com a presença do referido apresentador e um formato familiar ao espectador – no qual, em VTs fragmentados, os personagens apresentam sua vida como pessoas comuns e suas expectativas em torno do programa. Aos poucos, contudo, a série vai abandonando o formato e assumindo uma estrutura mais próxima da ficção seriada convencional, na qual o dispositivo não é tão presente.

Reality Z, por outro lado, parece flertar menos com a tentativa de criação de um *pseudoreality*. Embora alguns elementos estejam presentes, como a presença de celebridades originárias desse tipo de programa – a apresentadora do Olimpo é Sabrina Sato, participante da terceira edição do *BBB* – e de uma série de referências a situações celebrizadas pelo programa da TV Globo, a série de zumbis se assume como ficção desde o início, tanto em sua montagem, que mostra tanto o que se passa na casa do programa, quanto fora dela, quanto nos diálogos e situações apresentados.

Numa busca por compreender o gênero horror, Carroll (1999) identifica que enquanto alguns gêneros são determinados por características internas da obra, como o cenário (o oeste americano, nos filmes de Western, por exemplo) ou estratégias narrativas (a musicalidade, nos musicais), o gênero horror é caracterizado pela sua relação com a plateia, mais especificamente, por uma busca intensa de afetação no estado emocional do espectador.

A palavra “horror” deriva do latim “horrere” - ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo “orror” - eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé

quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida. (CARROLL, 1999, p. 41)

Ou seja, as obras de horror são aquelas feitas para horrorizar quem as consome. Portanto, na estruturação de uma narrativa de horror, é fundamental pensar na relação da obra com o espectador e nos seus efeitos diante da audiência. Neste sentido, o cruzamento de uma narrativa de horror com os *reality shows* parece interessante, já que nos realities, como já discutido, um elemento fundamental é justamente uma emancipação do espectador e sua escopofilia (MATHEUS, 2012). O fetiche de observar o outro como uma janela para observarmos a nós mesmos seria, portanto, utilizado em *Reality Z* como uma estratégia para enfatizar o horror causado no espectador.

Assim, uma narrativa a partir dos *reality shows* se apropriaria do intenso efeito de real causado em quem assiste. O espectador seria, portanto, colocado diante de uma história que não se passa em uma realidade diegética distante, mas em um formato em que ele próprio tem a primazia: são pessoas comuns, vivendo de improviso. Haveria aí um efeito de identificação entre espectador e obra em um nível diferente de outras formas de ficção. Neste sentido, ressaltamos ainda o caráter particular da televisão na relação entre o real e o ficcional. Conforme discute Rondelli (1997), na televisão, assim, como na literatura e no cinema, por exemplo, os modelos socioculturais a respeito do que seria ou não realidade se cruzam e se embaralham.

Entretanto, se a literatura e o cinema são entendidos como pertencentes à ordem do discurso ficcional, apesar de vez ou outra produzirem alguns desvios como romances históricos, biográficos, ou filmes documentários, a televisão, por ser sobretudo um meio de transmissão que comporta vários níveis e estilos de linguagem, aparece como o lugar, por excelência, do cruzamento e da interação cotidiana, entre várias coisas, da realidade e da ficção. (RONDELLI, 1997, p. 151)

Assim, para a autora, a estratégia da televisão de construir um constante diálogo com o real, a realidade e os potenciais receptores, que a um toque no controle remoto migram instantaneamente de um telejornal a uma telenovela, por exemplo, cria uma dinâmica em que realidade e ficção convivem e se inter-relacionam. Tal questão não seria tão marcante em outros meios, nos quais os domínios do real e do ficcional apresentam-se em territórios mais evidentemente distintos. Aqui ressaltamos, contudo, que não se trata de assumir a literatura e o cinema como universos em que o real e o ficcional são imiscíveis, mas compreender uma tendência mais forte de embaralhamento destes dois domínios quando se trata da TV.

Tal diagnóstico parece estar em consonância com Hamburger (2005), para quem a forma como a ficção televisiva se construiu no Brasil – sobretudo a partir de meados dos anos 1960, quando o chamado modelo realista de teledramaturgia se impõe na programação brasileira – fez com que os domínios do real e ficcional passassem a se complexificar em processos de hibridismo nos quais a TV de ficção tem um papel importante na construção da identidade nacional e na interpretação da realidade brasileira. Se a televisão ocupou historicamente no país o papel de mostrar o Brasil aos brasileiros, tal empreitada só foi possível a partir da incorporação de elementos da realidade em suas tramas ficcionais.

Nessa estratégia, *Reality Z* lança mão de diversos elementos da sintaxe audiovisual realista aos quais o espectador está familiarizado, em um processo metalinguístico. O cenário e a dinâmica dos personagens/participantes são os mesmos daqueles cristalizados em formatos como o *BBB* e *A Fazenda* (na versão original, *Dead Set*, foi utilizado inclusive o mesmo cenário de gravações do *Big Brother* do Reino Unido). Expressões como “noivo de Taubaté” e “ir para o edredom” são exemplos de elementos conhecidos do público que acompanha esse tipo de programa e que são incorporados na série.

Assim, o efeito de contaminação emocional, causado pelo *reality show* e fundamental para o horror, é incorporado na narrativa da série a partir da introdução da figura do monstro (neste caso, os zumbis), um dos elementos fundamentais do horror como definido por Carroll (1999). Observamos nos cinco primeiros capítulos do programa de TV o que poderia ser, portanto, o

7 A expressão se popularizou no *BBB* tal. Já ir para o edredom se refere a estratégia que participantes eventualmente adotam para ter relações sexuais dentro do programa.

desenvolvimento de um arco narrativo no qual a interrupção do reality Olimpo, a partir da invasão zumbi, não interrompe a competição entre os participantes, mas a modifica para incorporar o horror.

O prêmio passa a ser a sobrevivência, a “prova da comida” se transforma em uma luta mortal para conseguir alimentos em um supermercado próximo, e as eliminações passam a ser literais: assim como o público eliminava os participantes do programa, agora este mesmo público, transformado em zumbi, elimina (neste caso, mata) um a um todos os participantes. A capacidade política em formar alianças e a resistência emocional, que esse tipo de programa exige, passam a ser fundamentais para a sobrevivência ao ataque do público transformado em monstro.

Tal perspectiva aparece de forma marcada no quinto episódio quando, após a eliminação/morte de todos os demais participantes, a produtora Nina (Ana Hartman) se dirige (via câmera) a Jéssica (Hanna Romanazzi), última concorrente viva do programa:

[Nina] Jessica, você... você ainda tá aí?

[Jéssica] Tô aqui... A Veronica? Marcos? Eu sinto muito.

[Nina] Eu também.

[Jéssica] Eu odeio esse programa.

[Nina] Eu também.

[Jéssica] Eu acho que esse jogo não era pra mim.

[Nina] Você foi a última deusa, você ganhou o jogo.⁸

Uma trilha sonora marcada e uma sequência de grandes planos acentuam a dramaticidade da cena, que marca o desfecho da primeira parte da série. A “final girl” típica dos filmes de horror, ou seja, a garota que sobrevive aos ataques dos monstros, e vê seus amigos e família mortos (CLOVER, 1987), reconfigura-se na vencedora do *reality show*, que vê seus concorrentes serem eliminados semana após semana, colocando em paralelo questões como so-

8 Reality Z, Temporada 1, Episódio 05.

brevivência/vitória, morte/eliminação e monstro/público e reforçando o papel central do espectador como o detentor do poder e, portanto, responsável pelo desfecho das personagens.

House of wax

Após o desfecho da primeira fase da história, a casa vazia do reality Olimpo recebe novos moradores. Como numa segunda temporada do *reality show*, na qual novos competidores participam de uma nova disputa, os cinco episódios finais de *Reality Z* parecem apresentar uma reconfiguração na aproximação com os realities. Os novos participantes agora são os personagens dos outros dois arcos narrativos da primeira fase: o político corrupto e seus companheiros de fuga e a mãe ex-diretora do Olimpo com seu filho.

Cientes da impossibilidade de receberem ajuda, os sobreviventes se apropriam da estrutura da casa para na busca pela construção de uma colônia de sobreviventes. As antenas da produtora são utilizadas para transmitir um sinal para o restante da cidade, convocando pessoas que ainda estivessem vivas a se juntar ao grupo, tendo como ponto de encontro um prédio ao lado da produtora. Assim como os apresentadores do *BBB* “convocam” o público a se inscrever na próxima edição, o político Levi grava um vídeo convocando os sobreviventes a se juntarem a eles.

Nas sequências seguintes, o que se observa é o desenvolvimento de um novo *reality show* dentro da série, que tem como aspirantes a participantes os sobreviventes que atendem ao chamado midiático de Levi. Assim, se, na primeira parte de *Reality Z*, a dinâmica de paredão/eliminação é o que guia a narrativa, agora a experiência de seleção dos participantes de um *reality show* é que marca a narrativa que, acreditamos, desenvolve-se a partir de um processo de midiaticização.

Gomes (2017) considera que a midiaticização é um processo recente, que reconfigura a própria relação do homem com o mundo. “Noutras palavras, a midiaticização é a chave hermenêutica para a compreensão e a interpretação da realidade. A sociedade percebe e se percebe a partir do fenômeno da mídia, agora alargado para além dos dispositivos tecnológicos tradicionais” (GO-

MES, 2017, p. 78). Isso significaria dizer que, se nos processos de tradicionais de mediação os meios de comunicação se tornariam a ponte que nos permitiriam nos relacionar com a cultura, agora a própria cultura assumiria a dinâmica midiática, em sua linguagem, ritmo e modo de operação, por exemplo.

A mídia co-estrutura a comunicação e a interação (isto é, o nível da mediação), mas a midiatização ocorre através da institucionalização de padrões de interação particulares (regras formais e informais) e alocação dos recursos interacionais no interior de uma instituição social ou esfera cultural em particular. A mídia não deve ser considerada um fator externo à interação social ou às instituições sociais mas, ao contrário, tem se tornado parte integrante da estruturação de ambas (HJARVARD, 2015, p. 54).

Stig Hjarvard explica ainda que, no processo de midiatização, a mídia assume um duplo papel em sua posição diante da sociedade. Por um lado, está fora, na medida em que continua a ser uma estrutura de poder, institucionalmente organizada, com força, linguagem e dinâmica próprias. Ao mesmo tempo, está dentro, uma vez que é incorporada ao cotidiano. Ou seja, “os vários formatos de mídia tornam-se integrados às práticas cotidianas de outras instituições sociais e esferas culturais, e ao mesmo tempo adquirem o status de uma instituição semi-independente em si mesmos” (HJARVARD, 2015, p. 53).

Conforme lembra Luiz Mauro Sá Martino, em análise do pensamento de Hjarvard, não se trata de um processo simples, monodirecional, em que a sociedade é “engolida” pela mídia. Assim como um político precisa adaptar-se (em termos de linguagem, vestuário e práticas, por exemplo) ao eleitor durante o processo político-eleitoral, a própria mídia também se adapta à sociedade em suas dinâmicas e linguagens, o que rompe com qualquer possibilidade de uma relação verticalizada e de simples dominação, ou uma relação behaviorista de ação e reação. “O conceito de mediaticização não trabalha em uma perspectiva causal, como ‘o que a mídia faz com as pessoas’, mas a partir de um ponto de vista relacional, no sentido de ‘como as pessoas relacionam suas práticas cotidianas com as possibilidades abertas pelas mídias’, em um processo contínuo, sem começo nem final, que possam ser facilmente estabelecidos” (MARTINO, 2014, p. 240).

Deste modo, ao analisarmos *Reality Z*, observamos a dinâmica que se estabelece entre os dois grupos se aproxima do que talvez possa ser entendido como uma midiaticização da sobrevivência. O grupo que controla o acesso à casa assumiria um duplo papel: o de Big Boss, ou seja, aquele responsável por selecionar os participantes e controlar o jogo. Por outro lado, o contato entre os dois grupos se daria apenas de forma midiaticizada: ou seja, não apenas o vídeo é o meio pelo qual os dois grupos se comunicam, como também há uma adoção das lógicas midiáticas nessa relação, quando aqueles que almejam se refugiar na casa buscam demonstrar não apenas características úteis à colônia de resistência aos zumbis, mas também características esperadas de um participante de *reality show*.

Tal dimensão ficaria, portanto, evidente na estratégia dos dois primeiros participantes que são aceitos na casa: um casal formado por um médico e uma pequeno empresária. A dupla é admitida porque “parecem pessoas de bem”, no julgamento midiático promovido por aqueles que controlam a entrada na casa. O fato de um deles ser médico também pesa na decisão. Mais tarde se descobre que os dois não são um casal, mas adotaram tal discurso pois “casal sempre tem mais chance”. Da mesma maneira, um pedreiro tem sua entrada dificultada, já que não parecia ser de boa índole, embora parecesse forte para o trabalho na colônia de resistência.

Tais considerações talvez possam estar ligadas à perspectiva relacional entre indivíduos e mídia no processo de midiaticização, aqui já discutida. Os aspirantes a entrar na casa buscam expressar características físicas e sociais que os aproximem de uma cosmética midiática e de uma sintaxe televisiva compartilhada pelo público (como na estratégia de apresentar-se como um casal ser algo positivo, enquanto ter uma aparência ligada ao popular é algo considerado negativo). A tentativa de performar uma estética midiática influencia, mas não é o único fator avaliado pelo *Big Boss*.

Em trilha semelhante, nas sequências seguintes observamos que o grupo que controla a entrada na casa, ao se deparar com um número maior de aspirantes, decide adotar uma estratégia recorrente em *reality shows* na seleção e seus participantes: submetê-los a uma prova de sobrevivência sob pressão. Como estamos falando de uma série de zumbis, a morte é o elemento que substitui a mera eliminação da tela, que os realities normalmente trazem. Assim

como em experiências como a Casa de Vidro do *BBB*⁹, para entrar no Olimpo, é preciso resistir a uma situação de convivência em condições extremas que, neste caso, significa escolher um dentre eles pra ser eliminado/morrer. Ao longo desta prova, a série incorpora elementos culturais além da mídia – como questões de classe e raciais e idadismo – enquanto trabalha elementos próprios da mídia, como o formato de votação – que remete ao confessionário do *BBB* – e as justificativas dadas por alguns dos participantes, referenciados naquilo que comumente se ouve nesse tipo de votação em um *reality show*.

Assim, se, em uma sociedade midiaticizada, a mídia assume, como já discutido a partir de Hjarvard (2015), um papel híbrido perante a sociedade, como instituição semi-independente e, concomitantemente, incorporada na cultura e nas dinâmicas sociais, a sociedade que brevemente existe em Reality Z tem na mídia uma instituição que influencia de forma marcante os comportamentos do pequeno grupo de pessoas envolvidas naquele jogo, mas, ao mesmo tempo, mantém sua limitada autonomia, na medida que é incapaz de captar e disciplinar todas as relações que se constroem entre os sobreviventes do apocalipse zumbi. Não à toa, quando, já nos últimos episódios, surge a figura do miliciano, fortemente armado, a figura do político Levi, em grande parte associada ao seu poder de comunicação midiática e controle das câmeras e demais aparatos do estúdio, perde força frente ao poderio bélico do paramilitar, expondo os limites do poder midiático.

Considerações finais

Ainda que as escolhas narrativas assumidas em *Reality Z* tenham resultado em um produto que não agradou uma parte expressiva da audiência, observamos que a estratégia dos realizadores em incorporar na série uma dinâmica típica do *reality show* sem com isso criar um *pseudoreality* (ou um *mockreality*, tomando emprestada a noção de *mockumentary*) reforçou a tendência atual de embaralhamento de gêneros, não apenas quando pensamos na forma de fazer ficção, mas incorporando aqui as narrativas de realidade.

9 Tal experiência consiste em confinar um pequeno grupo de aspirantes a participantes do reality show em uma casa onde as paredes são substituídas por placas de vidro, permitindo que o público acompanhe ao vivo (quase) todas as ações dos participantes. Quem conquista maior simpatia do público, é aceito no Big Brother.

Neste sentido, mais do que simplesmente repensar a fórmula, a série incorpora o processo de espetacularização da vida íntima descrito por Beatriz Jaguaribe (2007), no qual as narrativas do eu ganham potência como mobilizadoras de uma audiência cada vez mais interessada nas estéticas do real.

Nesses territórios do cotidiano, a validade da ficção enquanto tal perde sua força mobilizadora, na medida em que se busca compreender uma experiência intensificada do real e ter acesso a ela. [...] Estas pessoas banais atuando em ambientes vigiados por aparelhos ópticos oferecem o espetáculo supraexposto de algo que já nos acontece rotineiramente na medida em que passamos diariamente por câmeras de vigilância, scanners de identidade e mecanismos de controle (JAGUARIBE, 2007, p 155).

Neste sentido, destacamos a estratégia da série de apropriar-se de um gênero profundamente ligado à identificação do público com os personagens da TV como uma forma de reposicionar o espectador frente ao (sub)gênero terror *slasher*. Se *Reality Z* não permite a interatividade marcante dos realities, ao associar o público do programa aos monstros que atacam os personagens/participantes, o programa coloca o espectador no centro da narrativa em uma dupla posição: há uma identificação com os personagens do reality, construídos como “pessoas comuns”, mas também há um reforço do papel do público como os zumbis. Assim, a audiência é colocada como mocinho e vilão dentro da mesma obra.

Também nos parece relevante a autocrítica que a série faz, em torno do papel social da mídia. Longe dos ufanismos, que atribuem ao aparato midiático uma função de entretenimento inofensivo, ou de pedagogia das massas, *Reality Z* questiona como a midiaticização pode ser danosa, quando a cosmética da mídia hegemônica amplifica o cinismo dos poderosos e silencia a luta dos oprimidos. Enquanto o corrupto Levi conquista poder a partir do controle da produtora de TV, a manifestante Teresa (Luellem de Castro) – negra e pobre – tenta, sem sucesso, usar seu aparelho de celular como um contraponto ao discurso hegemônico do deputado.

Por fim, ressaltamos a capacidade que a TV de realidade e do horror sangrento – gêneros frequentemente localizados como inferiores pela crítica cultural que, por muito tempo, classificou esse tipo de produção como “B” – tem

de construir narrativas inovadoras e capazes de despertar reflexões sociais e estéticas em uma audiência ampliada.

Referências

BAZO, Francisco Perales. La realidad mediatizada: el *reality show*. *Comunicación – Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, v. 1, n. 9, p. 120-131. Sevilla, 2009.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CLOVER, Carol. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations*, n. 20, p 187-228, Califórnia, outono, 1987.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As Séries Televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

GARCIA, Deomara Cristina Damasceno; VIEIRA, Antoniella Santos; PIRES, Cristiane Carneiro. A explosão do fenômeno: reality show. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Covilhã, 2006.

GOMES, Pedro Gilberto. *Dos Meios à Midiatização: um conceito em evolução*. São Leopoldo: Unisinos, 2017.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: A sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HJARVARD, Stig. Da mediação à midiatização: A institucionalização das novas mídias. *Revista Parágrafo*, v.3, n.2, 2015.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. 4 ed. São Paulo: Senac, 2000.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Mediação e mediatização da sociedade. In: *Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes e redes*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MATEUS, Samuel. Reality Show: Uma análise de Género, Revista Comunicando, v. 1, ed. 1, Porto, dez. 2012.

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e Ficção nos Discursos Televisivos. Letras, n. 48, Curitiba, 1997.

Reportagens: o ambiente do diálogo com as fontes e da ressignificação da realidade¹

Jaqueline Lemos²

Resumo

Este artigo traz parte dos resultados de uma pesquisa desenvolvida para a tese de doutorado *O autor e o narrador nas tessituras da reportagem* (MARTINS, 2016). A partir da experiência de dez repórteres, mergulhamos nos procedimentos e regras que balizam as rotinas de trabalho desde o momento da pauta até a apuração e a elaboração do produto final. Por meio do método de análise cultural de reportagem, observamos o *modus operandi* de cada repórter, estabelecemos conexões da arquitetura do fazer no texto jornalístico e verificamos elementos de dialogia e de polifonia que as reportagens explicitam a partir dos diálogos estabelecidos com as fontes, apontando limites e potenciais de ressignificação da realidade.

Palavras-chave: reportagem; repórter; dialogia; polifonia.

Abstract

This article presents part of the results of a research developed for the doctoral thesis *The author and the narrator in the weaving of reporting* (MARTINS, 2016). Through the experience of ten reporters, we immerse ourselves in the procedures and rules that guide the work routines of reporting, from production to the in-field reporting work and preparation of the final product. Through the method of cultural analysis of reporting, we observe the *modus operandi* of each reporter, establish connections of the architecture of fabrication of the journalistic text and verify elements of dialogue and polyphony that the reports show bases on the dialogues established with the sources, pointing out limits and potentials for redefining reality.

Keywords: reporting; reporter; dialogic; polyphony.

1 Este artigo é uma versão atualizada de um trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, (Intercom), realizado em Belém (PA) de 2 a 7 de setembro de 2019.

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e jornalista. Foi professora e coordenadora de cursos na Universidade São Judas Tadeu. E-mail: 67jaquelemos@gmail.com.

Texto nobre do jornalismo, a reportagem é o espaço da dialogia e da polifonia na busca pela ressignificação da realidade no mundo contemporâneo. Ainda que a imprensa na sua forma impressa tenha mais de meio milênio de história no mundo ocidental (informes manuscritos têm registros de mais longa data), o repórter e a reportagem – sujeito e obra – se fazem presentes somente como uma faceta um tanto mais contemporânea no campo jornalístico.

É desnecessário um tom genesisista que, ingenuamente, busque cravar uma data fundante para o nascimento da reportagem. Pouco provável que pesquisadores possam ter tal capacidade. Entretanto, se fitarmos o olhar para terras brasileiras, sem alargar os horizontes para outras fronteiras, vale ter o contexto histórico dos primeiros anos do século XX como uma referência a ser observada.

Vamos a um sujeito-repórter emblemático. João do Rio, nascido João Paulo Alberto Coelho Barreto em 1881, na rua do Hospício, 284, na cidade do Rio de Janeiro, filho de um matemático positivista. Menino mestiço, homossexual, desejoso de trilhar uma carreira na diplomacia, segue mesmo o mundo das letras nos jornais. Em 1904, na *Gazeta de Notícias*, publica uma série de textos posteriormente editados em livro com o título *As religiões no Rio*³. Pelo menos cinco anos antes, João do Rio publicava na imprensa carioca. Entretanto, a série *As religiões no Rio* expõe o olhar do autor para o campo da observação e inaugura seu método etnográfico de ir às ruas. Ou seja, revela o repórter e a reportagem.

“Como jornalista que era, João do Rio, particularmente, desenvolveu uma sensibilidade etnográfica que lhe permitiu captar vários mundos pelos quais transitava no Rio de Janeiro de sua época” (2008, p.02). É o que escreve o antropólogo Gilberto Velho, no prefácio da obra *De olho na rua: a cidade de João do Rio*, cuja origem é a dissertação de mestrado de Julia O’Donnell, defendida no programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao trazer João do Rio para o centro de suas reflexões para pensar os aspectos da antropologia urbana, a pesquisadora apresenta-nos o jornalista:

3 A primeira edição da obra, publicada pela livraria Garnier, em 1904, tornou-se um *best-seller*, com tiragem de 10 mil exemplares. De acordo com João Carlos Rodrigues, na apresentação da reedição da obra pela José Olympio (2015), há certa coincidência e semelhança de abordagem nos textos de João do Rio e de Jules de Bois, autor de uma série intitulada *Les petites religions de Paris*, publicada no jornal *Le Figaro*, em 1898.

João do Rio tinha no jornalismo sua profissão, o que o diferenciava da esmagadora maioria de seus predecessores (como Machado de Assis, Aloísio de Azevedo, Olavo Bilac e tantos outros) que viam as redações como um complemento financeiro às suas atividades principais [...]. Imerso com encantamento e crítica no processo de crescimento da cidade no período, o autor nos oferece uma visão dos aspectos mais sensíveis (e por isso mesmo menos acessíveis) da urbanização do espaço da cidade e de seus habitantes. A minúcia com que são bordados detalhes referentes a essa temática revela, nesse autor, o que denomino como um temperamento etnográfico. [...] As peculiaridades do olhar lançado por João do Rio ao seu redor mostram um aguçado senso de percepção das relações sincrônicas, tão caro à epistemologia do trabalho etnográfico (O'DONNELL, 2008, p.7-9).

O repórter João do Rio fez aquilo que a tradição scholar exalta como essência da prática da reportagem: “sujar os sapatos”; “colocar o pé na lama”; “ir às ruas”. Atitudes raríssimas naqueles tempos de um jornalismo ainda ensimesmado em priorizar artigos de fundo que exaltavam autores e suas ideias. As páginas dos jornais e revistas não eram espaço de destaque da reportagem. Os textos ainda não revelavam um fazer jornalístico que abarcasse o traquejo do olhar o outro, perceber o outro, sentir o outro e, especialmente, dialogar com o outro.

Os textos de João do Rio publicados na *Gazeta de Notícias* têm alguns dos traços com os quais vamos alinhar as reportagens selecionadas para este artigo. Em uma conferência que posteriormente foi publicada na *Gazeta de Notícias*, em 29 de novembro de 1905, sob o título “A rua”, João do Rio explicita a importância dela como espaço de observação da dinâmica social na modernidade:

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres [...]. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas (RIO, 1997, p.48).

Ele continua:

Oh! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 1997, p.55-56)

As reportagens de João do Rio articulam alguns dos princípios que Cremilda Medina traça como recomendação para uma narrativa densa no jornalismo. Destacamos: o aprofundamento do contexto; a humanização do fato/protagonismo; as raízes do acontecimento; e os diagnósticos e prognósticos de fontes especializadas.

Vamos a um segundo sujeito-repórter emblemático de outrora. Eugênia Brandão⁴, nascida em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1898. Neta de um barão, de família abastada, a menina Eugênia, entretanto, viveu o luxo e a educação primorosa apenas na infância. Com o pai falecido, mãe e filha saem de Minas rumo ao Rio de Janeiro. E lá, Eugênia, depois de alguns empregos, chega à redação de um jornal recém-inaugurado, “A Rua” (ei-la aqui novamente), cuja sede funcionava na Rua do Ouvidor. A narrativa dessa história pode ser lida em *Eugênia Brandão, a primeira repórter do Brasil*:

4 As referências sobre a história desta personagem são escassas na literatura nacional. Um dos trabalhos de pesquisa que traz um levantamento rico em detalhes da vida da repórter Eugênia Brandão é o TCC, no formato de livro-biografia – *Eugênia Brandão, a primeira repórter do Brasil* – elaborado por Lara Monique Oliveira Almeida, nas Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, em Guaratinguetá. A autora consultou o acervo do jornal “A Rua”, na Biblioteca Nacional/RJ, e entrevistou os familiares da jornalista Eugênia, que faleceu em 1948.

[...] Na redação do jornal A Rua chega alguém. O rosto ainda é desconhecido pela maioria. Chapéu de feltro, mãos descobertas, sapato bico fino bem lustrado, gravata um pouco solta no colarinho, calça e paletó tão largos que caberiam ali duas delas. É Eugênia Brandão. Com passos lentos ela se aproxima e causa um misto de espanto e admiração. (ALMEIDA, 2007, p. 67).

Pouco afeita às convenções sociais, emprega-se no jornal como repórter (função que não existia para mulheres na época). A irreverência e ousadia do jornal são o ambiente propício para que Eugênia protagonizasse uma experiência de reportagem de imersão em um asilo carioca.

Para investigar detalhes de um episódio que havia chocado o Rio de Janeiro, o crime da Rua Januzzi, Eugênia interna-se, em maio de 1914, no Asylo Bom Pastor, instituição que abrigava moças. Ficou lá por pouco mais de 48 horas, até ser descoberta sua condição de repórter. Não conseguiu desvendar a história que foi buscar, entretanto, a breve convivência com as outras jovens asiladas resultou em uma série de reportagens assinada por Eugênia Brandão sobre as condições de vida no Asylo, publicada entre os dias 15 e 20 de maio de 1914.

A sensibilidade dos textos e o ineditismo da imersão de uma repórter mulher transformaram Eugênia e suas reportagens em assunto recorrente nas rodas boêmias de intelectuais do Rio de Janeiro. Vejamos um pequeno trecho da reportagem *48 horas no Asylo Bom Pastor*, publicada no dia 19 de maio de 1914⁵:

[...] Arrumados os dormitórios cada uma foi tratar da sua tarefa. Algumas foram para o tanque lavar. Outras seguiram para a cozinha, outras foram engomar os paramentos da capella. Muitas ficaram na sala de aulas entregues aos seus bordados, às suas costuras, [...]. Era uma pequena colmeia [...] agora alegrada pelos sons suaves de uma piano, o único, parece, que existe na casa, e que era tocado com um certo sentimento por uma pequena morena, de lindo cabelo amarelado, e de uns olhos pretos extraordinários. Essa criatura levava

uma vida aparte das outras asyladas. Estudava piano, tinha uns modos profundamente distintos, e era de um temperamento arredio. Que fazia ali? Como se chamava? Parece-me que a chamavam pelo nome de Helena. Helena de que? Qual era sua história e a sua origem? Parecia inteligente e nervosa [...] (BRANDÃO, 1914, "A Rua").

Os textos de João do Rio e de Eugênia Brandão são emblemáticos de uma forma de narrar o mundo, a reportagem. Quando Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro buscaram, em esforço conjunto⁶, esmiuçar a reportagem no campo empírico da produção impressa, eles estabeleceram um laço entre três pensadores – Nietzsche, Marx e Freud – com o intento de pensar a narrativa da reportagem como um ponto luminoso de resistência cultural, pautado pela experiência da rua e que experimenta desvendar, em comunhão, a realidade presente.

João do Rio. Eugênia Brandão. Os repórteres abordados nessa pesquisa⁷. Todos eles e mais centenas de outros apresentam algumas das facetas mais emblemáticas da elaboração de uma reportagem, um texto singular da prática jornalística. Um texto que exige a articulação de quatro elementos essenciais: 1 – observação atenta e sensível dos fatos e personagens; 2 – experiência *in loco* (isto é, ir aos acontecimentos); 3 – diálogo com distintas fontes de informação/personagens; 4 – costura de visões/opiniões/vozes na elaboração do texto. É na junção destes quatro elementos que se dá a densidade da reportagem.

6 Esta reflexão está em **A arte de tecer o presente**, publicado em 1973, com uma edição "artesanal", como costuma mencionar uma das autoras, Cremilda Medina. O livro condensa uma reveladora perspectiva de olhar sobre o texto da reportagem no Brasil dos anos 1970.

7 Este artigo apresenta parte do resultado da pesquisa desenvolvida na tese de doutorado *O autor e o narrador nas tessituras da reportagem*, defendida pela autora deste artigo, em 2016, na ECA/USP. O trabalho de campo da pesquisa incluiu entrevistar dez jornalistas e analisar um total de vinte reportagens. São eles: Bernardo Esteves, reportagens selecionadas: *Cooperação conturbada* e *Os seixos da discórdia* (revista Piauí). César Dassie, reportagens selecionadas: *As parteiras do campo* e *Nelson da Rabeca* (programa Globo Rural, TV Globo). Christian Carvalho Cruz, reportagens selecionadas: *Crônica de uma morte à toa* e *Fóssil à deriva* (O Estado de S. Paulo). Fabíola Cidral, reportagens selecionadas: *Taxistas: histórias dos bastidores da vida* e *Vivência de olhos vendados* (rádio CBN). Juliana Carpanez, reportagens selecionadas: *A nova bolha* e *Quer que eu desenhe?* (TAB UOL). Luiza Villaméa, reportagens selecionadas: *Quando meninos são fichados como terroristas* e *Como um passarinho* (revista Brasileiros). Marilu Cabañas, reportagens selecionadas: *Essas crianças tão especiais* (rádio Cultura) e *Cantoria dos idosos* (rádio Brasil Atual). Neide Duarte, reportagens selecionadas: *Quase o peso de um passarinho* e *Quase o peso de um passarinho – dois anos depois* (Caminhos&Parcerias, TV Cultura). Ricardo Brandt, reportagens selecionadas: *Crack – a geografia da droga, um desafio sem dimensão* (Estadão, multimídia) e *Crack: a geografia do vício* (Estadão, impresso). Tom Cardoso, reportagens selecionadas: *O fruto proibido* (revista Alfa) e *O escritor e seu duplo* (Valor Econômico).

Em qualquer dos elementos (observação/experiência/ diálogo/costura), o repórter é instigado a ir ao outro em busca de percepções, relatos e análises que procuram dar pistas da história do presente por meio de múltiplas vozes, múltiplos olhares. A rigor, a reportagem jamais poderia prescindir da dialogia⁸ e da polifonia⁹. Tal como nos aponta Cremilda Medina, o repórter é um “relacionador de vozes e gestos” que busca partilhar no texto uma “construção social dos sentidos”:

A construção social dos sentidos acontece na rua, no cotidiano e na oratura cujas marcas de estilo revelam a poesia dos cantadores anônimos. Ao relacionador de vozes e gestos cabe coletar esses textos, ligá-los e os sentidos da produção intertextual. Que faz o poeta que se consagra no registro? Toma de empréstimo o imaginário coletivo porque o carrega colado à consciência literária, num afloramento constante do vulcão inconsciente. (MEDINA. 2003, p. 74).

Repórter e reportagem são indissociáveis. Sujeito e obra. Ambos estão circunscritos em um rol de procedimentos, regras e normatizações que balizam a proposição do tema (pauta), o processo de apuração e a feitura do texto. O *modus operandi* utilizado para a elaboração de uma reportagem alinhava-se também com o veículo, com uma política editorial, com as condições de apuração. É a arquitetura do fazer.

Arquitetura do fazer, o nascer da reportagem

Como nasce uma reportagem? A proposição da pauta é o momento que dá início ao processo que culminará no texto final. Das 20 reportagens selecionadas para esmiuçarmos nesta pesquisa, temos um amplo leque de possibilidades de *start* da pauta que nos permite inferir uma rica dinamicidade e múltiplas possibilidades de elementos que podem ser disparadores de postas de pautas.

8 Em Buber, a dialogia consiste em um movimento básico que é “voltar-se-para-o-outro”.

9 Em Bakhtin, a polifonia é a capacidade de articulação interativa de pontos de vista no texto.

Uma observação prosaica do cotidiano, uma cena que salta aos olhos, uma sugestão de leitor/telespectador/ouvinte atento, uma curiosidade... A pauta nasce de modos mil. Nasce também alinhavada com um importante fio: de onde estou falando (qual é o veículo de comunicação e qual é a sua política editorial). Pautas são impulsionadas por perguntas, por indagações, por estranhamentos. Aqui começam a ser estabelecidas as primeiras conexões que, muitas vezes, permitem-nos compreender as escolhas e as estratégias narrativas adotadas *a posteriori*.

Vejamos o que nos dizem alguns dos repórteres sobre a forma como surgiram algumas das propostas de pauta observadas para essa pesquisa.

César Dassie, repórter do Globo Rural, fala à autora sobre *As parteiras do campo*:

Bom, a reportagem das parteiras surgiu assim: eu vi uma matéria da Neide Duarte [...] na TV Cultura. Gostei do tema e fiquei uns cinco anos tentando desenvolver a pauta. Comecei a apurar alguma coisa aqui, outra ali. E o tempo foi passando. Até que chegou um dia, meu chefe falou: “você vai viajar, não sei para onde ainda”. Eu falei: “eu já sei para onde! Posso começar a produzir?” Ele disse: “Pode!” Foi aí que, efetivamente, eu liguei para as parteiras... Enfim, comecei a levantar, de verdade, o material.

Christian Carvalho Cruz, do jornal O Estado de S.Paulo, relembra em entrevista à autora os o surgimento da reportagem *Fóssil à deriva*:

A reportagem nasceu de uma matéria pequena, que tinha saído na versão online do Estadão e também saiu no papel. Era um texto do José Maria Tomazela, que é de Sorocaba. É um repórter muito bom para identificar histórias assim, mas nunca dão espaço para ele fazer direito. Quando eu li, fiquei intrigado: “quem é o cara que descobriu o batelão?” Aí sugeri a pauta. No Aliás, acho que temos a sorte de ter bons chefes que bancam este tipo de coisa. Eu já tive chefe ruim de olhar e falar: “não, você vai fazer uma página inteira disso? De um anônimo que descobriu um batelão?”.

Fabiola Cidral, da rádio CBN, também nos conta como nasceu a proposta da reportagem *Taxistas: histórias dos bastidores da vida*:

A série dos taxistas foi uma pauta sugerida pela minha diretora. Ela queria algo especial que a gente pudesse concorrer no prêmio CNT. Propôs que fosse uma série de reportagens e disse: “pode criar o que você quiser.” Pensei: “que desafio, não é? Pô, taxista tem muita história de vida. Vou trazer nessa reportagem as narrativas que os taxistas têm para contar, porque eles são os maiores ouvidores de histórias”.

Neide Duarte lembra a nós como surgiu a ideia da pauta de *Quase o peso de um passarinho para o Caminhos&Parcerias*, na TV Cultura.

Essa pauta surgiu com uma matéria que tinha saído na Folha de S.Paulo falando de São José da Tapera, que tinha o menor IDH do Brasil, naquele momento, em 1999. Era o menor IDH e com maior índice de mortalidade infantil do país. Era brutal, coisa de um país em guerra civil. O programa buscava encontrar uma situação de dificuldade e que tivesse alguém realizando algum tipo de trabalho. Lá havia a ONG Visão Mundial fazendo a multi-mistura para combater a desnutrição infantil. Daí, a produção entrou em contato com a ONG e fomos. Eu considero este programa o ponto alto do Caminhos&Parcerias. Foi o máximo que a gente atingiu.

Luiza Vilaméa também detalha como foi pensada a série *Filhos do Brasil* para a revista *Brasileiros*.

Eu estava em casa, no comecinho de 2013, conversando com um amigo jornalista, tomando um vinho. Comentei que queria fazer uma série para chegar ao final do ano e não ter apenas um monte de reportagens esparsas. Conversando, pensando alto... Aí eu disse, já fiz centenas de reportagens sobre episódios da ditadura militar no Brasil, sobre os mais variados personagens, mas nunca pensei nas

crianças afetadas. [...] nós jornalistas esquecemos do impacto da ditadura na vida das crianças e adolescentes. Os adultos sempre foram os principais protagonistas. Então, pensei: “vou fazer as crianças”. Peguei um papel e fiz uma lista na hora mesmo. Eu me recordava de uns 14 casos. Os netos da Tercina, que foi a costureira da Lamarca... Fui listando, de memória mesmo.

Marilu Cabañas observou uma situação incomum para chegar à pauta da reportagem *Cantoria dos idosos*, veiculada na Rádio Brasil Atual.

Eu caminhava no Parque da Água Branca. Saio para andar pelas ruas do meu bairro e quando dava um tempinho eu ia para o Parque. Eu estava passando e vi alguém cantando, com um violão. Falei assim: “nossa, que interessante...” [...]. Fiquei parada. Adoro música e fiquei ali. [...] Fiquei fuçando a história, mas com ar de curiosa somente. Até que chegou um ponto que eu falei: “ah, sou repórter e queria fazer uma matéria com vocês, posso?”.

Ricardo Brandt, por sua vez, conta o processo de elaboração da pauta para o especial multimídia *Crack – A geografia da droga*, um desafio sem dimensão, veiculado no portal do Estadão.

A pauta dessa reportagem surgiu assim: o Bovo [Luis Fernando] tinha acabado de votar de Ibitinga, no interior de São Paulo, me ligou e falou: “cara, é surreal o que está rolando lá. Atrás do cemitério é um bairro que ninguém vai, tem uma cracolândia. Só se fala nisso na cidade. Precisamos fazer um especial sobre o crack no interior”. Isso foi no início de 2014. Como ele era o diretor-executivo do Portal Estadão, a proposta era fazermos um especial multimídia. Até aquele momento, a gente não tinha ideia do tamanho do projeto, nem dos custos, nada. Começamos assim. Fiz uma primeira triagem, averigui se a pauta ia render mesmo. Fiz levantamentos e tal.

A pauta de uma reportagem tem o dinamismo da vida cotidiana. É possível captar este dinamismo quando verificamos os caminhos trilhados em cada situação citada. Por vezes, um tema pode ficar “na gaveta” por meses ou anos até que surja um gancho atual que reinsira o assunto nas questões do momento. O olhar atento e cuidadoso do repórter é um dos principais ingredientes para que o cotidiano “salte aos olhos”. Cremilda Medina (2008) considera que esta é uma busca por decifrar “a complexidade dos acontecimentos”, aliando “nexos histórico-culturais” com o “protagonismo social” e as “vozes de especialistas”. São os passos que o repórter pode dar rumo à “poética da interpretação”, característica da reportagem.

Em consonância com a razão sensível, como sugere Cremilda Medina, a pauta transita no binômio da objetividade e da subjetividade do tema. No campo da objetividade, temos elementos como linha editorial do veículo/programa, condições concretas para apurar o tema, acesso às fontes de informações e aos locais onde foram protagonizados os fatos/acometimentos. No campo da subjetividade, temos elementos como: olhar sensível e atento do repórter para perceber todas as nuances da pauta e seu dinamismo, uma sintonia entre equipe de reportagem e editor.

A pauta é um mapa de apuração, um guia que conduz, inicialmente, o repórter rumo aos personagens/fontes que ajudarão a desvendar e compreender aquele fragmento do cotidiano. É o fio que conduz o repórter ao encontro com o outro.

Arquitetura do fazer, diálogos com o outro

Ir ao outro de forma intensa é sair de si. É lançar-se na aventura humana com todo o desprendimento que isso carrega. O repórter vai ao encontro dos protagonistas dos acontecimentos com o intuito de ver, observar, ouvir, sentir. É uma atitude que pode desencadear um diálogo efetivo ou apenas promover um encontro superficial, monológico e pautado por mecanicismos. Impulsionado pelas indagações e questionamentos que foram propostos na pauta, o repórter lança-se em busca de possíveis respostas e procura encontrá-las articulando um conjunto de fontes de informação.

O pesquisador Raul Osório Vargas, na sua dissertação de mestrado de-

fendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), fala sobre o reconhecimento do outro como elemento vinculante na construção da narrativa na reportagem.

No fundo, a filosofia que corresponde à procura da realidade na reportagem, para fazer dela uma narrativa [...], está vinculada ao reconhecimento do outro, que pode acontecer de mil maneiras a partir do cotidiano, da atualidade, dos contextos sociais e culturais, da história dos fatos e do subjetivo Ser Humano, porque este último também forma parte da vida real (VARGAS, 1999, p. 22).

Recorremos aos jornalistas entrevistados e verificamos que a observação, a escuta e o diálogo exigem tato, mediação, maestria, sensibilidade. Do conjunto da amostra de textos analisados em nosso trajeto de pesquisa, temos um leque variado de situações nas quais podemos compreender os caminhos rumo ao outro na apuração das reportagens. A busca pelo diálogo requer “desempenho e toque humano”; é o que propõe Cremilda Medina.

A entrevista jornalística, entre o momento da definição da pauta e sua consecução, passa por quatro níveis. Como se fossem quatro ampliações de propósitos – explícitos ou implícitos – do comunicador social. Primeiro pesa o suporte delimitado pelo estágio histórico da técnica comunicacional. Segundo, o nível de interação social almejado pelo entrevistador. Terceiro, suas possibilidades de criação e de ruptura com as rotinas empobrecedoras das empresas ou instituições comunicacionais. Quarto, um propósito que ultrapassa os limites da técnica imediatista, ou seja, a tentativa de desvendamento do real – uma atitude profunda de especulação acerca da pauta (MEDINA, 2001, p. 27).

Attingir os propósitos de *criação e desvendamento do real* significa caminhar rumo à dialogia e contribuir para que a narrativa da reportagem ganhe fôlego e densidade. Mas este caminho não é tranquilo nem simples.

Vamos destacar três elementos de análise para perceberemos algumas diversidades no conjunto de 20 reportagens selecionadas:

1 – Quanto ao número de entrevistados. Uma reportagem pode ter apenas um entrevistado, como é o caso do perfil *O escritor e seu duplo*, de Tom Cardoso, que fala do escritor João Ubaldo Ribeiro. Pode buscar um amplo leque de falas, das quais se almeja uma representatividade, como é o caso da reportagem *As parteiras do campo*, de César Dassie, com mais de 40 parteiras entrevistadas; e da reportagem *Taxistas: histórias dos bastidores da vida*, de Fabíola Cidral, com quase uma centena de taxistas entrevistados. Já na reportagem *A nova bolha*, de Juliana Carpaneze, há nove entrevistados.

2 – Quanto ao ponto dos entrevistados. Uma reportagem pode estabelecer conexões entre diferentes pontos de vista ou perspectivas de olhar. Os pontos de vista podem ser conflitantes ou complementares. As perspectivas podem indicar um olhar técnico, histórico ou de vivência real do problema. Por exemplo, a reportagem *Os seixos da discórdia*, de Bernardo Esteves, caminha pari passu com um embate de duas correntes teóricas, e os entrevistados são todos do mundo da pesquisa acadêmica. Um segundo exemplo é a reportagem *Crack – A geografia da droga, um desafio sem dimensão*, de Ricardo Brandt, na qual a pauta é explorada com algum nível de conflito (entre as políticas públicas federal e estadual) e muitas perspectivas (saúde, usuários, familiares, gestão pública etc.).

3 – Quanto ao tipo de entrevistado. Uma reportagem pode lidar com fontes institucionais, fontes anônimas (desconhecidas ou pouco conhecidas do público). A fala de uma pessoa que ocupa um cargo relevante não pode ser dissociada do lugar institucional no qual ela está inserida. Ao mesmo tempo, o anônimo é um cidadão que pode ter na reportagem uma rara oportunidade de visibilidade das suas vivências/necessidades. Na reportagem *Essas crianças tão especiais*, Marilu Cabañas lidou com esta dicotomia: as fontes oficiais (gestores públicos) e as crianças/professores que viviam a experiência da educação inclusiva. Na reportagem *Quase o peso de um passarinho*, de Neide Duarte, as mães dos desnutridos e as crianças – fontes anônimas – ganham protagonismo na narrativa.

4 – Quanto à receptividade dos entrevistados. Um dos elementos mais sutis da busca pelo diálogo envolve empatia, momento oportuno, capacidade do repórter em administrar uma tensão. Na reportagem *Crônica de uma morte à toa*, de Christian Carvalho Cruz, há o delicado processo de se

aproximar de uma família em luto. Já na reportagem *Quando meninos são fichados como terroristas*, Luiza Villaméa tem a árdua tarefa de dialogar com as lembranças longínquas e sofridas de crianças que foram torturadas.

O encontro e o diálogo com as fontes e os personagens das reportagens colocam o repórter diante de situações variadas. A cada pauta, a cada encontro, um novo processo. Se nos detivermos em trechos das entrevistas de Christian Carvalho Cruz, Neide Duarte, César Dassie e Luiza Villaméa, podemos perceber algumas conexões do caminho que eles percorreram rumo ao outro na entrevista. As metáforas do diálogo surgem nas falas dos repórteres.

Eu sempre vou quase “vazio” para esses encontros. Estou interessado, realmente, nessas pessoas, quero saber o que elas têm para contar, não é só o meu interesse jornalístico. É o meu interesse de vida, [...] me deixa contaminar. Acho que é daí que eu vou tirar o jeito de escrever. (Christian Carvalho Cruz)

Tenho muito isso de me identificar com a pessoa que está contando uma coisa, de sentir meio o que ela está sentindo, sabe? [...] Essa identificação me dá uma luz. Me mostra como pensam as pessoas ali. A partir dali, eu tenho que fazer minha reportagem. É o olhar delas. É claro que eu sei o caminho que eu quero levar. Então, vou tentando levar para o meu caminho. (Neide Duarte)

Estabelecer o diálogo não é uma coisa fácil. A ideia é estabelecer um diálogo, antes que ele se torne um produto, antes dele se tornar a reportagem. Tentamos deixar a reportagem o mais natural possível. E aí a gente tenta fazer uma conversa e não uma entrevista. Eu acho que isso faz a diferença. E as pessoas entendem. Por mais que não entendam de televisão, entendem de conversa, de pessoas. Aí quando elas se desligam do aparato tecnológico, a coisa flui. (César Dassie)

Para fazer reportagem é preciso gostar de gente, tem que gostar de gente, gostar de história, gostar de ouvir as pessoas. Tem que saber ouvir estas pessoas e tem que gostar de compartilhar as histórias das pessoas, sejam elas boas ou ruins. (Luiza Villaméa)

Os caminhos em busca do outro conduzem os repórteres a possíveis tensões, acasos e contatos refratários. O encontro com as fontes pode explicitar a necessidade de rever o caminho da pauta ou aprofundar um caminho já trilhado:

A ideia inicial era mostrar que emoji poderia deixar o nosso vocabulário cada vez mais pobre. “O emoji está deixando a gente mais burro”, foi o caminho. Comecei a falar com algumas pessoas, e aí todos derubavam essa ideia. Eu voltei para o Tozzi [Daniel Tozzi, editor] e falei: “não é nada do que a gente estava pensando”. Aí a gente repensou o foco, mas não era o caso de derrubar a matéria. (Juliana Carpanez)

Como eu tive o tempo de um mês para ler, para estudar, quando tive contato efetivo com as fontes, já tinha claro o que queria saber, qual a importância dela nesse cenário. A abordagem da matéria tinha muitas interfaces: saúde, segurança pública, gestão pública – estadual e federal, pesquisa acadêmica. Acho que a rua, o pé no chão, deu liga, porque eu estabeleci essa ordem: primeiro estudar e depois partir para a imersão in loco, para construir a amarração com o empírico. (Ricardo Brandt)

Cientes de todas as possíveis nuances que a busca do diálogo com o outro encontra no caminho da elaboração de reportagens, recorreremos a Martin Buber com o intuito de alinhar as premissas de uma “conversação genuína”, como ele define:

O principal pressuposto para o surgimento de uma conversação genuína é que cada um veja seu parceiro como este homem, como precisamente este homem é. Eu tomo conhecimento íntimo dele, tomo conhecimento íntimo do fato que ele é outro [...]. Tomar conhecimento íntimo de uma coisa ou de um ser significa, em geral, experienciá-lo como uma totalidade e, contudo, e, ao mesmo tempo, sem abstrações que o reduzem, experienciá-lo em toda sua concretude (BUBER, 2014, p. 58).

Entre o momento no qual a pauta é definida, a apuração é feita e a reportagem é elaborada, temos um percurso de escutas múltiplas. Nossa pesquisa indica o quanto a escuta sensível e a busca genuína pelo diálogo potencializam narrativas densas que impulsionam a “construção social dos sentidos” (MEDINA, 2003) que tornam a reportagem um texto ímpar na resignificação da realidade.

Referências

ALMEIDA, Lara Monique O. *Eugênia Brandão: A primeira repórter do Brasil*. [Trabalho de Conclusão de Curso/livro-biografia]. Guaratinguetá/SP: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 2007.

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. 10^a ed., 5^a reimpressão, São Paulo: Centauro, 2013.

CRUZ, Christian Carvalho. *Entretanto, foi assim que aconteceu: quando a notícia é só o começo de uma boa história*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2011.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista: o diálogo possível*. 4^a ed., São Paulo: Ática, 2001.

_____. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.

_____. *O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. *Atravessagem – reflexos e reflexões na memória de repórter*. São Paulo: Summus, 2014.

MEDINA, Cremilda; LEANDRO, Paulo Roberto. *A arte de tecer o presente: jornalismo interpretativo*. São Paulo: Média, 1973.

MARTINS, Jaqueline Lemos. *O autor e o narrador nas tessituras da reportagem*. [Tese de Doutorado]. São Paulo: ECA/USP, 2016.

_____. *Estratégias Narrativas em Reportagens: da Emanci-*

pação Autoral às Múltiplas Facetas dos Narradores. São Paulo: Intercom, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

MARTINEZ, Monica. *Jornalismo Literário – tradição e inovação*. Série Jornalismo a Rigor. V.10. Florianópolis: Insular: 2016.

O'DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio* [edição digital] Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

VARGAS, Raul Hernando Osorio. *A reportagem literária no limiar do século 21*. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo: ECA/USP, 1998.

_____. *O lugar da fala na pesquisa da reportagensaio: o homem das areias, um flagrante do diálogo oratura-escritura*. [Tese de Doutorado]. São Paulo: ECA/USP, 2003.

Reportagens analisadas

BRANDT, Ricardo. Crack – A geografia da droga, um desafio sem dimensão, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 01 de jun. 2010. [multimídia]

_____. Crack – A geografia do vício, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: Caderno Metrópole, 02-04 de jun. 2014. [jornal]

CABAÑAS, Marilu. Essas crianças tão especiais, *Atenção Brasil*, Cultura, São Paulo: out. de 2004. [rádio]

_____. Cantoria dos idosos, *Brasil Atual*, São Paulo: 11 de jun. de 2013. [rádio]

CARPANEZ, Juliana. A nova bolha, *TAB UOL*, UOL, São Paulo: 24 de nov. de 2014. [multimídia]

_____. Quer que eu desenhe?, *TAB UOL*, UOL, São Paulo: 02 de fev. de 2015. [multimídia]

CARDOSO, Tom. O fruto proibido, *Alfa*, São Paulo: p.100-105, dez. 2012. [revista]

_____. O escritor e seu duplo, *Valor Economico*, Valor&Fim de Semana, São Paulo: p.20-23, de 07-09 de fev. 2014. [jornal]

CIDRAL, Fabíola. Taxistas: Histórias dos bastidores da vida, *Rádio CBN*, Jornal da CBN, São Paulo: 06-10 de out. de 2006. [rádio]

CIDRAL, Fabíola; CHAVES, Pétria. Vivência de olhos vendados, *Rádio CBN*, Caminhos Alternativos, São Paulo: 7 de mar. de 2009. [rádio]

CRUZ, Christian Carvalho. Crônica de uma morte à toa, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo; Caderno Aliás, p.J8, 6 de set. 2009. [jornal]

_____. Fóssil à deriva, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: Caderno Aliás, p.J8, 19 de set. 2010. [jornal]

DASSIE, César. As parteiras do campo, *Globo Rural*, TV Globo, São Paulo: 20 de set. de 2009. [TV]

_____. Nelson da Rabeca, *Globo Rural*, TV Globo, São Paulo: 21 de nov. de 2010. [TV]

DUARTE, Neide. Quase o peso de um passarinho, *Caminhos&Parcerias*, TV Cultura, São Paulo: 01 de jan. de 2000. [TV]

_____. Quase o peso de um passarinho – dois anos depois, *Caminhos&Parcerias*, TV Cultura, São Paulo: 09 de dez. de 2001. [TV]

ESTEVEVES, Bernardo. Cooperação conturbada, *Piauí*, Rio de Janeiro: p.42-47, jul. 2012. [revista]

_____. Os seixos da discórdia, *Piauí*, Rio de Janeiro: p.32-37, jan. 2014. [revista]

VILLAMÉA, Luiza. Quando meninos são fichados como terroristas, *Brasileiros*, São Paulo: p.54-65, mar. 2013. [revista]

_____. Como um passarinho, *Brasileiros*, São Paulo: p.66-75, mai. 2013. [revista]

A representação da criança estigmatizada no cinema estrangeiro contemporâneo: análise do filme Tomboy¹

Lilia Nogueira Calcagno Horta²

Resumo

Este artigo pretende abordar, por meio do filme francês Tomboy, dirigido por Celine Sciamma, a representação de uma criança estigmatizada para compreender a complexidade que implica a vida em sociedade. Uma análise transdisciplinar se mostrou necessária para que as situações vividas pelas personagens fossem mais bem compreendidas, à luz dos estudos sobre a infância, o consumo e a alteridade. A ambiguidade da relação eu-outro que percorre toda a trama é o enfoque principal deste trabalho.

Palavras-chave: Infância; Estigma; Alteridade; Consumo.

Resumo

This article intends to approach, through the French film Tomboy, directed Celine Sciamma, the representation of a stigmatized child to understand the complexity that implies life in society. A transdisciplinary analysis proved to be necessary so that the situations experienced by the characters were better understood, in the light of studies on childhood, consumption and alterity. The ambiguity of the me-other relationship that runs through the entire plot is the main focus of this work.

Palavras-chave: Childhood; Stigma; Alterity; Consumption.

1 Esta é a versão de um trabalho apresentado no Congresso Comunicon 2015.

2 Mestre e doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pelo Programa de Pós-graduação da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Professora da Universidade São Judas e publicitária com atuação na área de direção de arte. E-mail: lilia@liliahorta.com.br.

Introdução

O filme *Tomboy* retrata uma situação peculiar na vida de Laure, uma criança de dez anos que acaba de se mudar com a sua família para uma outra cidade. Em seu novo condomínio, ela encontra Lisa – uma garota da sua idade – que, ao analisar sua aparência, a confunde com um garoto. Laure reflete e hesita em responder seu nome, mas decide inventar um, Michael, iniciando a partir daí os conflitos da trama da história.

A diretora e roteirista Celine Sciamma apresenta um tema ao público que tem pouca visibilidade na mídia, alertando-nos para a questão de que minorias e pessoas sujeitas a processos de estigmatização são constantemente deixadas de lado. O método com que a diretora aborda os conflitos e seus desdobramentos nos oferece a oportunidade de refletir sobre as relações entre o eu e o outro em um universo de contatos restritos.

Os tópicos a seguir abordam uma análise transdisciplinar sobre os aspectos que envolvem a vida em sociedade por meio das cenas do filme. O enfoque principal do trabalho envolve as questões da representação da infância, do sujeito estigmatizado e suas relações com o outro.

Sob a ótica da infância

O filme *Tomboy* aborda o universo infantil e a formação dos fundamentos da personalidade, interrogando a homossexualidade feminina via descoberta do corpo e do gênero. De acordo com Carole Wrona (2012), o desejo da diretora em retratar a infância reflete o interesse de se examinar a fundo uma época demarcada por uma certa liberdade. Nela, as crianças podem ser criativas, brincar e ser quem elas quiserem.

A concepção de infância que temos atualmente nem sempre veio sendo abordada da mesma maneira. A raiz etimológica da palavra infância, derivada

do latim “infante”, significa aquele que não sabe falar, ou seja, marcado pela incapacidade de compreensão e do uso da linguagem adulta. Desde os traços mais primitivos, percebe-se a distinção entre as esferas adulto e criança. E, ao tomar posse da linguagem, a criança se torna produtora de uma cultura particular, uma cultura diferenciada daquela dos adultos com singularidade em suas formas de expressão.

Embora hoje essa diferenciação entre os universos culturais seja reconhecida, ela nem sempre obteve a devida atenção. Na sociedade medieval, até por volta do século XII, de acordo com os estudos de Philippe Áries (1981), a criança ainda não tinha um espaço definido na sociedade. Eram consideradas adultos em miniatura e, como tais, endossavam trajes pomposos como os mais velhos. Ingressavam no mundo do trabalho muito cedo, fazendo diversas tarefas. Trabalhavam com pequenos aprendizes e eram detentoras de brincadeiras, piadas e vocabulário com conotações sexuais.

A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança, então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude (AIRES, 1981, p. 4).

O surgimento das instituições de ensino no século XV, voltadas para a aprendizagem infantil, segundo Aires (1981), demarcou o abandono do universo adulto pelas crianças e garantiu um novo, o universo infantil. Os infantes passaram a ter maior responsabilidade perante à educação e à moral. Deixaram de lado as antigas exigências trabalhistas e a obrigação de um amadurecimento precoce.

Com o passar do tempo, Philip (1981) enfatiza que o crescimento do espaço também ocorre em função da melhoria das condições higiênicas e aos avanços farmacêuticos e medicinais. Pílulas anticoncepcionais ajustaram o controle de natalidade, a penicilina diminuiu quadros médicos de infecções e tudo isso possibilitou uma grande transformação na expectativa de vida infantil, em uma era na qual o alto índice de mortalidade antes do primeiro ano era considerado um fato comum em todas as famílias.

Hoje em dia, de acordo com o que nos ensina Buckingham (2000), a criança domina o seu espaço no núcleo familiar com plena consciência de si e dos outros, ou seja, ela conquistou seu lugar no círculo social. Por conta do maior acesso à informação consequente do avanço tecnológico e das mídias, a criança entra em contato com o mundo adulto mais cedo.

O autor acredita que “(...) a infância e a idade adulta estejam se fundindo, em consequência das mudanças nas mídias” (BUCKINGHAM, 2000, p. 46). Dessa forma, pode-se inferir que o velho halo que conferia à criança a ideia de um ser frágil que necessitaria de cuidados extremos cai com por terra. O alcance à informação está agora na ponta dos dedos. Tabus sexuais podem ser desmistificados com um simples clique.

As crianças, por exemplo, sabe-se muito bem que não tem sexo: boa razão para interditá-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado. (FOUCAULT, 1988, p. 10)

Como observamos com Foucault (1988), podemos supor uma concepção errônea acerca da infância perante os olhos da sociedade, que faz apologia à censura, considerando as crianças como psicologicamente imaturas.

A diretora Celine vai ao encontro desse pensamento e confere às mãos de sua protagonista o poder de tomar suas próprias decisões e arcar com suas consequências. Ela retrata que a sexualidade de Laure (10 anos) não estava relacionada com problemas do cotidiano. A célula familiar promovia à personagem todas as condições de uma vida harmônica. “(...) la crise identitaire n’est nullement liée aux désordres familiaux mais bien à un désir intérieur.”³ (WRONA, 2012, p.8) Em função desse desejo, as complicações emergem na vida da personagem. A complexidade de se relacionar com outras pessoas e atender suas expectativas é a essência do drama construído no enredo de *Tomboy* e será analisada nos tópicos a seguir.

3 A crise identitária não está ligada às desordens familiares, mas, sim, a um desejo interior (tradução nossa)

Rosa é menina e azul é menino. O olhar categorizante

As cenas iniciais do filme retratam uma criança de dez anos com aparência masculina aprendendo a dirigir com seu pai a caminho de casa. Ao chegarem, o suposto garoto adentra os cômodos à procura de alguma coisa. Ele perpassa um quarto com paredes azuladas e, finalmente, encontra o que desejava no interior de um quarto rosado: sua irmã.

Imediatamente, a cumplicidade entre os dois é revelada por demonstração de carinho; concomitantemente as diferenças também são claramente pontuadas. Jeanne tem “longs cheveux bouclés et à la féminité joliment assumée”⁴ (WRONA, 2012, p.8). Ela dança balé, faz bijuterias – como um cordão de macarrão que fez para mãe – e seu quarto é cor de rosa com prateleiras cheias de bonecas. Em contrapartida, seu irmão possui cabelos curtos, prefere usar bermudas e camisetas e sua cor preferida é azul, como observado em seu quarto, pintado conforme seu gosto.

O contraste entre masculino e feminino é abordado a trama toda em pequenos detalhes, gestos, vestimentas e, principalmente, pelas cores. Esses sinais contrastantes não são demonstrados explicitamente; ao invés disso, são percebidos pelo olhar; tanto das próprias personagens quanto dos telespectadores. O olhar está imerso em uma rede de significações e códigos impregnados em nosso repertório. Para Jameson (1994), essa relação código-olhar é intrinsecamente ligada ao fenômeno caracterizado como dominação: “transformar os outros em coisas através do olhar passa a ser fonte protopolítica da dominação, que se supera desenvolvendo o olhar” (JAMESON, 1994, p. 131). Em outras palavras, o olhar coisifica e converte o visível em objeto para que possa ser usado como uma ferramenta de poder.

O autor propõe três momentos que nos elucidam o olhar como ferramenta de dominação. O primeiro é o momento colonial, no qual o olhar é essencialmente assimétrico, o olhar colonizante, que reifica e descredibiliza a alteridade da cultura colonizada, por não conferir os padrões de civilização. O segundo momento é denominado burocrático, ou foucaultiano – o olhar fruto da racionalização moderna se torna irremediavelmente uma visibilidade ~~de opressora~~ e intolerante às diferenças. O terceiro momento é chamado de

4 Longos cabelos cacheados e feminilidade belamente assumida (tradução nossa)

pós-moderno: “(...) a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural” (JAMESON, 1994, p. 131).

O bombardeamento de imagens proporcionado pelo avanço tecnológico causa uma certa cegueira. Já não podemos reconhecer a originalidade, pois essas imagens midiáticas promovem uma ruptura de parte da história e da experiência humana.

A reprodutibilidade técnica esvazia o sentido de autenticidade da imagem. “O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico”, explica Walter Benjamin (1990, p. 225). Portanto, é possível inferir que as imagens ora são destituídas de alma, abstratas e descontextualizadas.

De acordo com Contrera (2010), a produção imagética pela mídia promove um sentido deturpado que reconfigura a esfera simbólica dos imaginários humanos. Essa colonização dos imaginários atrofia as competências simbólicas necessárias à vitalidade do imaginário cultural.

É preciso reiterar que não estamos propondo que a Mediosfera⁵ seja uma esfera à parte da Noosfera⁶, mas que, como um núcleo no âmago desta, cresceu e inflou titanicamente de modo a vampirizar aos poucos a energia dos outros conteúdos da Noosfera, pressionando os limites da primeira por dentro. A analogia com um tumor pode ser de mau gosto, mas parece bem real. (CONTRERA, 2010, p. 57)

As noções essenciais que dominam toda a nossa vida intelectual têm como base nossos julgamentos construídos de forma rígida. Referidas noções são estruturadas em categorias que nos permitem o entendimento das coisas universais; são como o cimento da inteligência humana. Essas categorias são edificadas por meio de representações imagéticas. “As imagens podem servir para tudo” (AUGÉ, 1997, p. 31). Elas servem como forma de organizar e in-

5 A Mediosfera é uma esfera imaginária derivada da Noosfera e é permeada pelas visibilidades mediáticas advindas do progresso tecnológico (CONTRERA, 2010)

6 “Esfera das coisas do espírito, saberes, crenças, mitos, lendas, ideias, onde os seres nascidos do espírito, gênios, deuses, ideias-força, ganham vida a partir da crença e da fé” (MORIN, 2005, p. 44)

interpretar o mundo e são a mediação entre o mundo exterior e as consciências dos sujeitos, formando, assim, nosso imaginário.

Na concepção de Maffesoli (2001, p. 75), o imaginário é “(...) uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. As representações coletivas constituídas por categorias de pensamento podem ser afetadas quando os meios de comunicação passam a operar como mediadores das interações simbólicas. A mídia pode, portanto, afetar as representações coletivas e noções entre identidade e alteridade.

Os parâmetros criados pela mídia tornam-se verdades concretas, fazendo da reflexividade crítica algo nebuloso. Brisa E. de Queiroz (2014) retrata a dificuldade de uma reflexão cognitiva mediante a esteticidade imagética. A autora faz um estudo de recepção sobre o filme em questão com alunos de uma escola de teatro chamada Zabriskie e duas escolas de ensino fundamental, a Escola Municipal Itamar Martins Ferreira e o Colégio Estadual Dom Abel. A autora propôs uma reflexão sobre o sexo da personagem principal e o resultado da pesquisa foi que os jovens ficaram confusos. Apesar de a diretora do filme, Celine Sciamma, ter mostrado na cena do banho a genitália em um plano aberto enquadrando o corpo da atriz, não sobrepôs as relações sociais estabelecidas ao longo da história. As imagens midiáticas são frequentemente claras, redundantes e esvaziadas de conteúdo. Os jovens da pesquisa, ao se deparar com um tema complexo e ambíguo, no qual a representatividade é feita de uma maneira peculiar descolada das normas padronizadas, se depararam com a dificuldade de interpretar.

Meninas não jogam futebol. O olhar estigmatizante

Após um prólogo abordando a questão do olhar e a reflexão sobre infindáveis categorizações atreladas a ele, é necessário compreender como esse olhar dominador percebe a alteridade e, ao encontrar diferenças, as desqualifica, colocando o sujeito que as porta em um patamar inferiorizado, o estigmatizando.

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias: os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que tem probabilidade de serem neles encontradas. As rotinas de relação social em ambientes estabelecidos nos permitem um relacionamento com “outras pessoas” previstas sem atenção ou reflexão particular. Então, quando um estranho nos é apresentado, os primeiros aspectos nos permitem prever a sua categoria e os seus atributos, a sua ‘identidade social’ [...] (GOFFMAN, 1988, p. 5).

O atributo que faz do sujeito uma espécie menos desejável é o próprio estigma. O termo de origem grega era atribuído aos sinais físicos que determinavam algo de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os portava. As marcas geralmente eram feitas com corte ou fogo em criminosos, escravos, traidores e inferiam que quem fora marcado deveria ser evitado. Tal significado atrelado ao estigma, atualmente, não diverge muito do sentido grego original. A diferença é que não é relacionado a uma evidência corporal e, sim, à desgraça pessoal.

Ainda conferimos diversos tipos de discriminações aos sujeitos estigmatizados. Ao passar dos anos, construímos uma teoria do estigma para explicar a inferioridade e o perigo que ele pode representar. Termos pejorativos estão enraizados em nossos discursos diários como fonte de metáfora – bastardo, aleijado, viadinho, retardado – e a proveniência de seu significado mal é refletida.

Além desses termos discriminantes, um modelo social, denominado por Goffman (1988) de identidade social, é imposto pela sociedade. Esse modelo infere certas expectativas padronizadas que determinam a categoria na qual o indivíduo possa pertencer. Alguém que possui atributos incomuns ou diferentes dessas expectativas é pouco aceito pelo grupo social.

Nesse contexto, podemos retomar o enredo do filme *Tomboy* – que exemplifica diversas situações que tratam o sujeito como estigmatizado. Uma cena marcante exhibe Lisa desabafando para Michael sua frustração relacionada ao

grupo de amigos (todos do sexo masculino) que não permitiam que ela participasse das partidas de futebol jogadas diariamente. “Eu não tenho escolha, eles não querem que eu jogue, dizem que sou ruim”. O fato de ser uma menina traz a preconceção de que a personagem em questão não saiba jogar futebol e que ela seria inferior aos demais jogadores. O estigma concebe, assim, um amplo descrédito na vida do sujeito, uma desvantagem em relação ao outro. Para os estigmatizados, a sociedade reduz as oportunidades, impõe a perda da identidade social e determina uma imagem deteriorada. Os amigos de Lisa não aceitam e não estão dispostos a manter “bases iguais” com uma menina, que é considerada um ser frágil, emotivo e descontrolado, completamente diferente do homem, que representa masculinidade, força e autocontrole.

Essas diferenças imputadas ao sujeito, para Goffman (1988), podem ser relacionadas a três tipos de estigmas: o primeiro é o físico, ou seja, as deformidades do corpo; o segundo é ligado ao caráter, nele são vistos o desvio da moral, o distúrbio mental, as vontades fracas e as paixões não naturais; e o último são os estigmas “tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família” (GOFFMAN, 1988, p. 7).

A escolha de Laure em se tornar Michael e beijar Lisa confere a ela um estigma atrelado ao desvio de caráter. Laure fabrica um órgão sexual com massinha de modelar, certifica-se no espelho se seus seios permanecem ainda pequenos como os dos garotos e mantém seu cabelo curto com a ajuda dos cortes feitos por sua irmã. Esse desejo em se tornar uma pessoa com características divergentes das que as foram concebidas ao nascer é considerado, pela sociedade, proveniente de uma ordem não natural e deve ser contido.

A normatização das estruturas sociais que rechaça o indivíduo estigmatizado pode ser fonte de diversos sintomas para ele, como a autoexigência, a auto-depreciação e a vergonha. “A vergonha se torna uma possibilidade central, que surge quando o indivíduo percebe que um de seus próprios atributos é impuro e pode imaginar-se como um não portador dele” (GOFFMAN, 1988, p. 10).

No filme, há dois momentos em que a diretora Celine retrata situações extremas de vergonha que isolaram a personagem principal um certo tempo do convívio social. A primeira foi quando Michael/Laure estava com vontade

de urinar e se retira no meio da partida de futebol. Como deveria ser breve, pois o jogo ainda estava em curso, decidiu ir para o meio da floresta, um lugar onde julgava ser afastado o suficiente para que seus companheiros não a encontrassem. Michael/Laure adentrou na mata próxima ao campo e agachou-se para fazer xixi, mas, no meio do ato, um dos amigos – que fora chamá-la para retornar à partida – a encontra. A protagonista, então, rapidamente sobe sua bermuda para tentar esconder sua genitália, mas infelizmente acaba se molhando e seu amigo a vê e sai gritando para o grupo todo que ele havia feito xixi nas calças. Michael/Laure corre para casa e chegando lá encontra seu pai. Com as mãos para baixo, tenta disfarçar o que ocorreu escondendo a mancha aparente em sua bermuda da visão dele. Ao conseguir que seu pai não notasse, ela se dirige ao banheiro e tenta reduzir as manchas com água. Mais tarde se junta ao seu pai que está na sala para um jogo de cartas e após alguns minutos, claramente aborrecida, se deita e começa a chupar seu dedo. No dia seguinte, Laure se sentiu tão desconfortável com a situação ocorrida que decidiu não ir ao encontro de seus amigos.

O abatimento de Laure diante do ocorrido é demonstrado por um viés psicológico: o ato de chupar o dedão. Freud (apud NASIO, 1997) acredita que esse hábito é advindo de um desejo inconsciente cuja satisfação fora frustrada. O autor exemplifica tal passagem ao inferir que um bebê, na ausência do leite materno, procura o dedo e, ao fantasiar que está mamando, consegue satisfazer suas vontades. Esse gesto, portanto, está relacionado a conflitos e à instabilidade emocional com raízes em muitas situações anteriores. A sucção, um sintoma de carência afetiva, é usada pela criança para encontrar conforto e compensação.

A segunda cena que retrata outro constrangimento sofrido pela personagem principal aborda o desvendar da farsa perante o grupo de amigos. Michael/Laure tinha acabado de sair correndo rumo à floresta da casa de Lisa – onde sua mãe teria confessado sua verdadeira identidade – e se depara com seus companheiros conversando. Ela decide espioná-los com uma certa distância, porém, ao se movimentar, pisa em um galho chamando a atenção de todos. Os garotos correm ao seu encontro e, ao tentar impedi-la de escapar, a empurram no chão. Eles fazem um círculo ao seu redor e ameaçam verificar se a protagonista é realmente uma menina. Lisa tenta impedir, mas acaba sendo coagida. Por fim, ela mesma desamarra sua bermuda, revelando a todos seu verdadeiro sexo.

A cena reflete o trauma sofrido pelas discriminações e coerções inferidas pelo grupo. Seu corpo foi invadido sem o mínimo pudor, exposto e violado por seus companheiros.

Espelho, espelho meu. O outro

A escolha do nome fictício Michael para a persona que a personagem principal havia criado é fruto dessa ambivalência abordada em detalhes pela cinematógrafa Celine Sciamma. Laure “(...) se baptise Michaël en référence à Michaël Jackson. En effet, elle sort d’un carton une boîte à chaussures à l’effigie du chanteur pop androgyne” (WRONA, 2012, p.10).⁷ O termo androginia está ligado à ideia de hermafroditismo. Ele se refere a um indivíduo que possui características femininas e masculinas.

A eleição do nome proposto pela diretora nos faz refletir o quanto o corpo é importante para o enredo da película. O corpo é um fator que concede à personagem principal a oportunidade de possuir uma dupla identidade, o que se torna um fator essencial a ser analisado.

Merleau-Ponty, um filósofo francês, acreditava que as manifestações corpóreas envolviam um tipo de apreensão sensível semelhante a da fala. A linguagem corporal é atrelada a um certo tipo específico significação, que permite a compreensão de gestos e palavras.

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (MERLEAU-PONTY, 1945/1994, p. 251).

Para o autor, a comunicação é dada por uma troca feita entre o eu e o outro. É necessário refletir sobre cada gesto para compreender. Cada espécie possui uma peculiaridade de comportamentos que são emitidos por sinais

7 se batiza de Michael em homenagem a Michael Jackson. Na verdade, ela sai de uma caixa de papelão como a effigie do cantor pop andrógino (tradução nossa)

diferentes. Não podemos compreender, por exemplo, as mímicas dos animais. “Eu não compreendo a mímica sexual do cão, menos ainda a do besouro ou do louva-deus. Não compreendo nem mesmo a expressão das emoções nos primitivos ou em meios muito diferentes do meu.” (MERLEAU-PONTY, 1945/1994, p. 251)

A significação que expressa na conduta do outro é legitimada em meu interior, ou seja, vejo no outro um reflexo de mim mesmo que infere significados em minha própria conduta. Isso significa que a linguagem corporal possui uma conotação intersubjetiva, na qual, desde os primórdios da intencionalidade motora, a criança encontra no outro a possibilidade de interação e comunicação.

Os gestos, portanto, não são oferecidos deliberadamente ao espectador como uma coisa a ser assimilada; eles são retomados por um ato de compreensão, cujo fundamento nos remete à situação em que os sujeitos da comunicação – eu e o outro – estão mutuamente envolvidos em uma relação de troca de intenções e gestos (BOCCHI; FURLAN, 2003, p.448).

Na trama fílmica de *Tomboy*, Laure observa cautelosamente cada gesto que seus amigos dão antes de se atrever a participar das atividades praticadas por eles. Na primeira partida de futebol, a personagem ficou somente observando, ela percebeu que os meninos tiravam a camisa, cuspiam no chão e gesticulavam de maneira brusca. Na partida seguinte, ela pede para participar e os garotos concebem a permissão. Lá, ela replica mimeticamente os gestos anteriormente observados para que pudesse ser aceita pelo grupo e fugir do risco da exposição da verdade.

É verdade que frequentemente o conhecimento do outro ilumina o conhecimento de si: o espetáculo exterior revela à criança o sentido de suas próprias pulsões, propondo-lhes uma meta. Mas o exemplo passaria despercebido se ele não se encontrasse com as possibilidades internas da criança (MERLEAU-PONTY, 1945/1994, p. 251).

Ao se portar de uma maneira incomum, pela primeira vez teve contato com um lado seu que jamais houvera visto antes. Por meio da contemplação do outro, emergiu aspectos de sua própria subjetividade, dando voz às pulsões advindas de seu âmago. Laure admirava-se no espelho, observando suas novas qualidades. Por seu reflexo, produz uma imagem que agora faz parte da compreensão do seu próprio eu.

Nesse contexto, Lacan explica sobre o estágio do espelho, fase na qual a criança inicia o processo de formação do eu por meio da identificação da sua representação no espelho. Essa metáfora é abordada constantemente durante o filme, demarcando, assim, de frente ao espelho o primeiro esboço do ego.

Com a teoria do estágio do espelho, Lacan compreendeu a função organizadora que tem, para o ser humano, o acesso a uma imagem, o que faz da experiência da criança, no espelho, uma etapa estruturante de sua subjetividade. Mais do que se projetar em uma imagem, o ser humano é constituído por ela. A própria constituição da realidade implica a constituição do imaginário, que atua na formação das fantasias e dos sintomas (BARROSO, 2006, p. 94).

Considerações finais

A partir das reflexões feitas ao longo do artigo, podemos perceber o quanto o outro é importante. A alteridade pode trazer à tona aspectos interiorizados do próprio eu, mas, ao mesmo tempo, pode lhe causar crises. Toda a trama foi embasada em atitudes da sociedade que são constantemente tomadas, mas pouco submetidas à reflexão. A crítica proposta pela diretora chama atenção para as pressões que são impostas aos indivíduos e expectativas que devem ser cumpridas até mesmo por um ser que consideramos frágil e com desenvolvimento parcial da capacidade cognitiva: a criança.

A representação desse tema no universo infantil é raramente explorada pelas produções fílmicas ou demais veículos midiáticos. A temática que preenche as telas de cinema dá visibilidade somente a assuntos generalizados previamente retratados pela mídia, fornecendo-nos pouca oportunidade de

consumir um produto que aborda a problemática das minorias.

O consumo no século XXI transcendeu seu significado atrelado a uma visão utilitária e passou a ser considerado um fenômeno sociocultural, no qual aspectos simbólicos de uma mercadoria ultrapassam o seu valor de uso. Nas palavras de Nestor G. Canclini (2008, p 53), o consumo seria um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”. Em outras palavras, ao consumir, produzimos uma gama de significações na qual nos comunicamos, pertencemos e nos distinguimos.

Talvez, se mais produtos abordassem temas excluídos e assuntos atrelados às minorias, poderíamos ter uma compreensão crítica sobre nossas atitudes e repensá-las, nos colocando no lugar do outro. Ou, então pudéssemos ser menos como a sociedade a que a mãe de Laure se refere em uma conversa com sua filha – ela desabafa dizendo que, para ela, não importa se Laure queira se vestir de menino ou se tornar um, mas como a escola iria começar, ela não via outra alternativa além de levá-la porta a porta esclarecendo o mal entendido e o que havia causado – e mais como Lisa, que, no final do filme, apesar de todo o transtorno, decide dar a Laure a oportunidade de um novo recomeço.

Referências

AIRES, P. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

AUGÉ, M. *A guerra dos sonhos*. Campinas: Papirus, 1997.

BARROSO, Suzana. *O uso da imagem pela mídia e sua repercussão na subjetividade contemporânea*. *Psicologia em Revista - Belo Horizonte - v. 12 - n. 19, jun. 2006*. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/per/v12n19/v12n19a11.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L.C. *Teoria da Cultura de Massa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.165-196.

BOCCHI, Josiane; FURLAN, Reinaldo. *O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty*. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19966.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

BUCKINGHAM, David. *Crescer na era das mídias eletrônicas*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CANCLINI, N, G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 7.ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2008.

CONTRERA, Malena. *Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento*. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. 13a Ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988, p 4-30.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 131-161.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Entrevista. In: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/famecos/article/viewArticle/285>. Acesso em: 18 jul. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1994). *Fenomenologia da percepção* (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945)

MORIN, Edgard. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NASIO, Juan-David. *A fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

QUEIROZ, Brisa. *Um estudo de antropologia da criança, através de uma análise do processo de recepção fílmica, do filme Tomboy*. 2014. Disponível em: <http://www.estudosdacrianca.com.br/resources/anais/1/1407101868_ARQUIVO_ArtigoSimposioLuso.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.

WRONA, Carole. *Dossier d'analyse du film Tomboy*. 2012. Disponível em: <http://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/Tomboy_de_Celine_Sciamma.pdf>. Acesso em: 12.jul.2015.

O papel do jornalista na comunicação corporativa: Uma visão da influência do profissional no planejamento e nas ações de comunicação das organizações

Ana Karla Zanatta¹ e
José Augusto Lobato² (docente orientador)

RESUMO

Da mesma forma que a comunicação proporciona o desenvolvimento cultural e social da humanidade, viabiliza a evolução das empresas (MORAES, 2016, p.3). Com base nessa ideia, este trabalho tem como foco identificar a relevância do jornalista, como profissional da comunicação, no ambiente organizacional e como ele pode se integrar às demais áreas que se ocupam da administração de uma corporação, a fim de contribuir com seu crescimento. Também buscamos analisar como o jornalista, com sua identidade profissional particular e por meio de sua atuação na produção e gestão de conteúdos de comunicação interna e externa, pode contribuir para a estratégia das empresas em diferentes áreas – valorização de temas de direitos humanos e diversidade, por exemplo – e influenciar a cultura organizacional, que determina como será a postura que a empresa deve ter para com seus colaboradores, seus clientes e demais públicos de relacionamento.

Palavras-chave: comunicação; jornalismo corporativo; identidade; cultura organizacional.

ABSTRACT

Communication provides the cultural and social development of humanity as well as it enables the evolution of companies (MORAES, 2016, p.3). Based on this idea, this work focuses on identifying the relevance of the journalist, as a communication professional, in the organizational environment and how he can integrate himself with the other areas that build the management of a corporation, in order to contribute to its growth. We also seek to analyze how the journalist, with his particular professional identity and through his performance in the production and management of internal and external communication content, can contribute to the strategy of companies in different areas - valuing human rights and diversity issues, for example - and influence the organizational culture, which determines how the company should behave towards its employees, its customers and other stakeholders.

Keywords: communication; corporate journalism; identity; organizational culture.

1 Estudante do curso de Jornalismo da Universidade São Judas. E-mail: anakmzanatta@gmail.com.

2 Pós-doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, doutor em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM-USP. Docente e coordenador dos cursos de Comunicação e Artes da Universidade São Judas. Sócio e consultor da Report Sustentabilidade. E-mail: gutomlobato@gmail.com.

Introdução

Um ambiente corporativo é composto de diversos indivíduos, cada um com uma função determinada, a fim de que tudo funcione de maneira simples e funcional, com o objetivo de proporcionar o crescimento da empresa e obter lucros, receitas e resultados. Esta seria uma definição bem simplória, e fácil, para entender o universo corporativo. Mas ele vai muito além disso. A relação básica para a sobrevivência de um empreendimento se dá nas relações humanas – a empresa com seus colaboradores e a empresa com seus clientes, fornecedores e outros *stakeholders* internos e externos. E é aí que entra a sua complexidade. Compreender os relacionamentos é um desejo que existe desde os primórdios da humanidade e que vai além da bagagem do jornalismo. Mas nós, do campo da comunicação, podemos começar o estudo das relações a partir deste ponto: a comunicação enquanto fundante da vida coletiva.

Comunicar-se é a base para existir na sociedade, e isso também é um imperativo para empresas. Uma corporação precisa saber se comunicar para ter sucesso, conquistar e fidelizar o público, engajar e valorizar seus funcionários. Dessa forma, o profissional da comunicação é peça fundamental na construção, reconstrução, efetivação e disseminação de uma cultura organizacional e na constituição do planejamento estratégico de comunicação, pois é a partir daí que se criam conteúdos valiosos e relevantes para cativar.

Vinculado a uma pesquisa de iniciação científica, este texto aponta resultados e debates cujo foco é identificar a relevância da atuação do jornalista dentro das áreas de comunicação das organizações, sobretudo no que tange à contribuição para a cultura organizacional e para a concretização de suas estratégias. O artigo também busca entender como se dá a constituição da cultura organizacional em produtos de comunicação interna e externa desenvolvidos por jornalistas e auxiliar os profissionais da área a entender sua função dentro de uma empresa e seu poder de influência nas estratégias corporativas.

Comunicação informativa e o papel do jornalista na sociedade

A comunicação jornalística, voltada para a informação e produção de conteúdo, se faz presente nas mídias e seus veículos, como também na assessoria de imprensa e na comunicação interna e externa de empresas por meio de funções e práticas específicas. Ela traz à tona questões sociais e pautas de relevância utilizando ferramentas próprias - como o lead jornalístico, os critérios de noticiabilidade, as regras do contar histórias na esfera factual - e seus próprios profissionais: os jornalistas.

Felipe Pena, ao refletir sobre o tema, diz que a comunicação jornalística surge para sanar questões psíquicas dos indivíduos e grupos. “O medo do desconhecido, que leva o homem a querer exatamente o contrário, conhecer” (PENA, 2008, p.23). Conhecer lugares, ficar a par de acontecimentos, descobrir a humanidade. E para isso é preciso de alguém para relatar os fatos, contar essas histórias.

Para Nelson Traquina (2005), o jornalista tem uma forma própria de enxergar o mundo. Para ele, todo acontecimento pode ser contado por meio de uma história, que não é isolada, mas, ao invés disso, tem ligações com acontecimentos passados e com uma leitura de mundo socialmente construída. É essa maneira de ver as situações com outro olhar que faz com que o profissional de jornalismo seja a pessoa ideal para contar os fatos.

Ainda segundo Traquina, ao longo dos séculos, as pessoas têm desejado ser informadas sobre o que as rodeia, para se manter em dia com os últimos acontecimentos (TRAQUINA, 2005, p.20). E esse desejo, ou necessidade, se faz presente em todos os âmbitos da sociedade, seja ser informado sobre um acidente de trânsito que aconteceu na região da sua residência, seja uma boa ação ou uma nova ferramenta de trabalho dentro da empresa da qual faz parte. Mais do que identificar e saber contar histórias, o jornalista tem a curiosidade de descobrir novas histórias, buscar fontes, entender os desdobramentos e visualizar cenários.

Uma característica fundamental utilizada para o contar histórias são os critérios de noticiabilidade. São tantos os acontecimentos no mundo que precisamos filtrar o que de fato vai chamar a atenção do público, qual aconteci-

mento vai realmente interferir na vida das pessoas. Depois de conseguir identificar o que pode se tornar notícia, o profissional precisa colocar em prática as ferramentas utilizadas na construção das narrativas jornalísticas, como a clássica técnica do lead, que responde perguntas básicas do cotidiano sobre os acontecimentos, indagações a respeito do que houve. É a partir dessas perguntas que os jornalistas constroem suas narrativas, que vão levar à esfera do comum conhecimentos, pensamentos e fatos da vida.

Podemos também citar a transparência como uma técnica utilizada pelos jornalistas. O texto jornalístico precisa ser claro e objetivo; precisa contar o fato, não pode ter achismos ou reverberar pensamentos pessoais de quem escreve. Aqui podemos acrescentar a ética e o espírito crítico, atrelado à defesa da liberdade de expressão, como características fundamentais da profissão, para que as informações não sejam tendenciosas e sejam construtivas, acrescentando conhecimento para os públicos que entram em contato com elas. Com algumas diferenças substanciais, veremos que esse espírito também deveria – idealmente – atravessar a boa prática da comunicação nas organizações.

Organizações, cultura organizacional e comunicação

Para Margarida Kunsch (2002) nós vivemos em uma sociedade formada por organizações. Todas as nossas necessidades sociais e pessoais são sanadas por meio delas – e são elas que organizam o funcionamento das atividades humanas. Esse cenário se dá pelo fato de que o homem, como ser social, necessita do seu semelhante para satisfazer suas necessidades e completar-se, o que só é possível por uma interação de pessoas que buscam alcançar resultados (KUNSCH, 2002, p. 21).

Para Alexandre M. Mattos, organizações são empreendimentos humanos, empresas, instituições ou entidades criadas pelos homens para desempenho de certas funções com vistas e fins determinados (MATTOS, 1978, p. 12, apud KUNSCH, 2002, p. 24). Para Idalberto Chiavenato, organização é uma unidade ou entidade social na qual as pessoas interagem entre si para alcançar objetivos específicos (CHIAVENATO, 1982, p. 271-1 apud KUNSCH, 2002, p. 25). E, para os dois autores, além de organização aparecer como a unidade ou

o empreendimento em si, ela mantém a função de administrar e integrar as partes dentro desses empreendimentos.

Tendo em vista essas definições, vamos encarar aqui a organização como um grupo de pessoas que se unem para atingir objetivos em comum em estrutura organizativa lógica. Dentro desses grupos encontramos duas forças, a humana e a técnica, que não podem ser vistas de maneira isolada, mas integrada, como um conjunto de dois sistemas interdependentes (MAXIMIANO, 1997 apud KUNSCH, 2002).

Neste ponto entra a cultura organizacional, ferramenta que direciona as organizações, porque orienta as pessoas e as ações que as constituem. Nas palavras de Cassiana Cruz (2007, p. 195), “a cultura organizacional constitui-se no elemento norteador das organizações, pois orienta os comportamentos dos indivíduos que passam, então, a conviver em uma unidade de sociedade empresarial específica, repleta de construções/desconstruções das relações sociais”. Mais que isso, a cultura organizacional pode ser vista como um conjunto de crenças e valores, específicos de uma determinada organização, traduzido por hábitos, ritos, mentalidade das organizações, que refletem a originalidade da empresa (BALDISSERA 2000 apud CRUZ, 2007, p. 195).

A cultura organizacional é passada de geração a geração dentro de uma organização e é considerada por todas as áreas de uma empresa, todos os setores e colaboradores precisam estar cientes de sua existência e seguir seus direcionamentos. Para isso, a comunicação entra como uma ferramenta de molde e difusão de informação organizacional – e os profissionais de comunicação, mais do que todos, necessitam saber a fundo essa cultura para perpetuar a identidade da empresa.

Tomando a comunicação como um componente fundante da cultura organizacional, podemos falar aqui de uma cultura comunicacional. Para a autora Thais Moraes (2016), a comunicação é fundamental para o desenvolvimento das empresas. Se é por meio dela que os seres humanos interagem, tornam comum seus sentimentos e pensamentos e sanam as necessidades pessoais e sociais, também é assim com as organizações. É preciso criar uma conexão entre a empresa e seus *stakeholders*, gerar uma sensação de pertencimento e alinhar expectativas para equalizar interesses.

Acreditamos que o profissional do jornalismo - nesse contexto organi-

zacional, junto com a equipe de comunicação - atua na construção/reconstrução, divulgação e manutenção da cultura da empresa, conectando os interesses da organização com os interesses de seus públicos. Por essência, o jornalista consegue trabalhar diferentes vieses acerca de um fato, em ligação direta com o que os responsáveis da empresa querem transmitir como cultura dentro da organização e o que de fato está sendo efetivado nessas relações. O jornalista também é preparado tecnicamente para exercitar a melhor forma de posicionar os pensamentos e como os conteúdos podem ser bem elaborados para uma melhor compreensão.

Neste ponto da produção de conteúdo, não podemos deixar de citar a Teoria Organizacional que, dentro dos estudos do jornalismo, é um exemplo de como a cultura organizacional exerce papel determinante em como o profissional atua, inclusive no que diz respeito aos valores da organização. Mauro Wolf (2006) cita dois lados do processo de produção de informações: a cultura profissional e a organização do trabalho. A primeira diz respeito ao que faz parte da profissão e é natural do profissional, como a criticidade, a curiosidade e a escuta ativa dos jornalistas; já a segunda fala sobre questões inerentes ao ambiente e à hierarquia do trabalho, como decidir o que se quer comunicar e o que pode ser feito para essa comunicação acontecer.

Nossa leitura é a de que, na comunicação organizacional, o processo de análise do jornalista do que é relevante ou não é conduzido não estritamente pela cultura profissional das redações, mas sim pelos componentes da cultura organizacional, refletindo sua adaptação a este ambiente, que difere de um veículo jornalístico e dos compromissos a ele atrelados. De acordo com Freitas (2000), “através da cultura organizacional se define o que é importante, qual a maneira apropriada de pensar e agir em relação ao ambiente interno e externo, o que são condutas e comportamentos aceitáveis, o que é realização pessoal etc.” (FREITAS, 2000 apud CRNKOVIC e SANTOS, 2002, p. 5).

Estratégia corporativa e o papel da comunicação

O planejamento estratégico nas organizações foi um instrumento que surgiu no final dos anos 1960, quando foi necessária uma resposta das empresas

diante das transformações e dos desafios da sociedade da época. Para Kunsch, o planejamento estratégico seria uma forma de enxergar a organização como um todo, levando em consideração suas características identitárias, que trazem sua identidade - que também está inserida dentro de uma sociedade - para identificar que as decisões tomadas no presente tragam resultados mais satisfatórios no futuro.

Kunsch (2003, p.2019) acredita que um planejamento estratégico envolve um processo complexo e abrangente, que leva em consideração todo o contexto em que a empresa está inserida, e envolve 12 etapas:

1 - Identificação da realidade situacional: analisar a organização como um todo, levar em consideração elementos internos e externos a ela;

2 - Levantamento de informações: levantar informações precisas e aprofundadas referentes à situação da empresa;

3 - Análise dos dados e construção de um diagnóstico: avaliar a empresa, levantar suas forças, fraquezas, oportunidades e ameaças;

4 - Identificação dos públicos envolvidos: identificar todos os públicos (*stakeholders*) com os quais a organização se relaciona;

5 - Determinação de objetivos e metas: definir quais serão as metas e objetivos a serem alcançados no prazo determinado;

6 - Adoção de estratégias: definir quais estratégias vão direcionar/orientar as ações que serão realizadas para alcançar os objetivos e metas;

7 - Previsão de formas alternativas de ação: prever formas alternativas de colocar em prática o planejamento;

8 - Estabelecimento de ações necessárias: estabelecer quais ações serão efetuadas;

9 - Definição de recursos a serem alocados: destinar recursos - orçamento, colaboradores, tempo - para realização do planejamento;

10 - Fixação de técnicas de controle: controlar e evitar desvios durante a execução;

11 - Implantação do planejamento: colocar na prática;

12 - Avaliação dos resultados: analisar se as ações executadas ocorreram da forma que foram planejadas.

Dentro das etapas apresentadas por Kunsch, podemos identificar os jornalistas como peças importantes dentro desse processo de planejamento estratégico se pensarmos no poder da comunicação para efetivar o que está nele traçado. Kunsch (2002) acredita que a comunicação organizacional deve ser entendida de forma ampla e holística e que envolve os processos comunicativos e todos os seus elementos constitutivos.

Sob a ótica de que a comunicação participa ativamente da formulação e efetivação da estratégia de uma empresa, podemos ver os profissionais de comunicação - o que inclui os jornalistas - como peças-chave da evolução de negócios e atividades. O jornalista contribui com sua visão multidirecional dentro da empresa, que enxerga todos os lados, que dispõe de uma escuta ativa e crítica de todas as partes (liderança, colaboradores, diversos *stakeholders*) para elaborar um plano e traçar uma meta, pois ele consegue enxergar aonde se quer chegar e pode dar o direcionamento de como chegar, no que diz respeito à comunicação. Além disso, o jornalista tem a visão dos canais de comunicação e das formas narrativas ideais para cada público. O jornalista ocupa a posição de um mediador - entre organizações e seus diversos *stakeholders* - que, cada vez mais, cobram das empresas um posicionamento que vai além de seu produto em si, englobando assuntos como sustentabilidade ambiental, responsabilidade social, combate à corrupção, direitos humanos e práticas trabalhistas.

Nesse ponto, o jornalista é um profissional com habilidades para desenvolver uma comunicação dialógica dentro das organizações e acabar com as relações unidirecionais - a empresa fala e o público recebe ou o público fala e a empresa recebe. Paulo Nassar (2009, p.303) visualiza que a comunicação tem primado pela objetividade e pelas mensagens de perfil quantitativo, notadamente ligada a funcionários, não havendo tempo para dialogar, fantasiar e para contar histórias (COGO 2011, p. 8). E esse pensamento pode criar uma visão que enxerga o colaborador apenas do ponto de vista do trabalho - da entrega de resultados - e os clientes como público consumidor, o que não gera uma relação, uma conexão e estruturas de reputação e credibilidade que são de extrema importância para a perenidade da empresa.

As narrativas organizacionais são um ponto que o jornalista, como especialista em comunicação dentro das empresas, pode atuar como um produtor de conteúdo especializado para diferentes públicos. Para Barthes (1971), as narrativas rodeiam o mundo e a vida em sociedade de modo decisivo:

A narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas por homens de cultura diferente [...] a narrativa está aí, com a vida (BARTHES, 1971, p. 20 apud COGO, 2011).

Entendemos que nas organizações não seria diferente: elas criam narrativas para perpetuar sua história, propagar sua identidade e engajar seus públicos. Como diz Cogo (2011, p. 10), as narrativas são eficientes meios de interação, pois comunicam, fornecem e transmitem informações. Mais que isso, as narrativas compõem um campo que vai além da propaganda e da comercialização do produto, criando conexões fortes e duradouras que serão a base da empresa.

Dessa forma, a comunicação organizacional entra como um componente do planejamento estratégico de uma empresa e auxilia sua divulgação. A equipe de comunicação observa as áreas da empresa e seus públicos externos e liga as análises feitas da situação dos *stakeholders* com o que a empresa quer como planejamento, fazendo com que as expectativas sejam alinhadas, se agregue mais valor à organização e a marca e que os resultados sejam alcançados.

Método e escopo da investigação

Como instrumentos de desenvolvimento da pesquisa, utilizamos duas metodologias. A primeira foi a pesquisa bibliográfica, dividida no levantamento de artigos científicos e livros e de teses sobre os temas “Jornalismo Corporativo”, “Comunicação Organizacional”, “Cultura Organizacional” e “Identidade profissional do jornalista”. Assim, os eixos teóricos naturalmente tratados

no projeto abordaram as teorias do jornalismo, a sociologia da comunicação, os estudos culturais, os estudos sobre identidade profissional e perfil do jornalista e trabalhos consagrados na comunicação organizacional, como os de Nassar (2013), Freitas (1991; 2009) e Kunsch (2003).

A segunda metodologia utilizada foi uma pesquisa de campo, de viés qualitativo, abrangendo entrevistas com os jornalistas em cargos de liderança nas empresas, para compreender como é realizado um planejamento estratégico de comunicação e como a construção da cultura organizacional está sob influência da produção e da gestão de conteúdos por eles conduzidas, a fim de identificar o papel do jornalista neste processo.

Ao escolhermos a entrevista, valorizamos a importância do encontro, do ouvir o outro, ouvir o discurso de profissionais da comunicação envolvidos diretamente no dia a dia das organizações. Aqui podemos definir a entrevista como uma conversa, um bate papo entre duas pessoas que resulta em esclarecimentos, dados, informações. A entrevista é usada no geral quando o objeto de pesquisa são opiniões, vivências ou experiências de pessoas a respeito de um tema ou situação (MARTINO, 2018, p. 113). É aqui que se encontra nosso objeto: opiniões, vivências e experiências de profissionais do jornalismo em uma organização.

Dentro da técnica da entrevista, nós optamos pela entrevista em abordagem qualitativa, pois seu foco se encontra nas informações obtidas; dá voz à subjetividade, aos pensamentos e sentimentos da pessoa entrevistada. Ao contrário das entrevistas quantitativas, que focam em números e dados precisos - o que importa é a quantidade de pessoas -, a qualitativa foca no ser humano. “Nas pesquisas em Comunicação, a entrevista é uma relação com a alteridade, outra pessoa. No momento da entrevista, são ‘pesquisador’ e ‘entrevistado’, mas, acima de tudo, seres humanos” (MARTINO, 2018, p. 114).

Esta pesquisa contou com entrevistas qualitativas semiestruturadas. Foi elaborado um roteiro de perguntas, mas a conversa também abriu margem para outros questionamentos e apontamentos. A entrevista semiestruturada foi ideal para não perder o foco, para manter o recorte da pesquisa, mas também possibilitou reflexões paralelas e deu liberdade para a fala dos entrevistados.

A percepção do jornalista sobre seu papel dentro da organização

Como parte desta investigação, realizamos entrevistas com André Siqueira, Superintendente de Comunicação no Banco Santander; Daniel Frazão, Consultor de Sustentabilidade e Responsabilidade Social Corporativa na Telefônica Brasil; Michelle Barreto, Coordenadora de Comunicação Corporativa no Hospital Alemão Oswaldo Cruz; e Juliana Ribeiro, Gerente de Comunicação Interna e Externa na Ajinomoto.

Foi possível identificar nas entrevistas que o papel do jornalista dentro de uma organização, acima de tudo, é o compromisso com a informação. O jornalista é o profissional que identifica a notícia, os conteúdos relevantes e narra essas histórias, por meio de uma boa apuração e do lead. Além disso, atua como um mediador; alinha as expectativas, proporciona diálogo e traz transparência, objetividade e finalidade para os acontecimentos e para as ações da empresa.

Para os entrevistados, o jornalista é um facilitador da comunicação entre as empresas e seus diversos *stakeholders*, um difusor de informação pelos canais e peças de comunicação organizacional e uma peça fundamental para a construção de cultura e elaboração de estratégias, pelas características próprias da profissão e pela visão multidirecional dentro da empresa, que enxerga todos os lados e que dispõe de uma escuta ativa e crítica de todas as partes (liderança, colaboradores, diversos *stakeholders*) para traçar uma meta.

Definir os objetivos dos canais de comunicação e quais os conteúdos que serão divulgados neles também é uma função do jornalista dentro de uma organização. É habilidade jornalística a escuta ativa, ouvir o outro lado, entender as realidades e alinhar expectativas para poder construir histórias. Somamos aqui a curiosidade jornalística, que faz com que o profissional analise a organização como um todo e entenda suas prioridades e expectativas do ponto de vista estratégico. E a escuta ativa, com as perguntas certas, faz com que seja possível identificar o que o público deseja da empresa, equalizar interesses e criar conexões.

Nas experiências dos jornalistas podemos notar os critérios de noticiabilidade, na prática, colaborando na construção do que é notícia. A partir deles, o

jornalista filtra o que é novidade, o que é de interesse público, o que é de interesse humano, o que afeta de fato os diferentes *stakeholders* da organização.

Os quatro entrevistados também citaram a importância de um jornalista para identificar pautas e ações de responsabilidade social para com a comunidade e identificar o quão importante é divulgar essas ações para toda a sociedade - que aumenta o valor da marca para o cliente final e para os demais *stakeholders*.

Partindo para a cultura organizacional, por meio das entrevistas foi possível entender que é papel do jornalista ajudar a construí-la, fazer com que a empresa se comunique com seus *stakeholders* de maneira engajada e fazer com que aquilo que é relevante para esses *stakeholders* esteja refletido no negócio. Caso contrário, não se atende às expectativas e a empresa passa a perder relevância, a perder mercado. A comunicação é importantíssima nesse processo de construção da cultura, mas não é única, pois é preciso ter uma base por trás para mudar a cultura.

Percebemos que os profissionais da área de comunicação atuam como os mensageiros, os responsáveis por direcionar as pessoas, informar para as pessoas como a empresa pensa, como espera que as pessoas pensem e se comportem. E é exatamente neste ponto que o jornalista age, por conseguir analisar se a prática está batendo com o discurso e se vale a pena comunicar ou não algo que a empresa entende que é inerente à identidade organizacional. Isso porque, segundo os entrevistados, o jornalista está com os dois lados: o que a empresa quer contar e o que de fato acontece na prática.

Os entrevistados também acreditam que os canais de comunicação são ferramentas para a construção da cultura organizacional. O contar histórias dentro da organização surgiu como uma forma de aproximar colaboradores e alta liderança.

Em relação ao planejamento estratégico, o jornalista pode atuar para mapear as expectativas do público externo, olhar para tendências no mercado de sustentabilidade, ouvir o consumidor final, órgãos reguladores, concorrência e fornecedores – e com isso mapear a percepção da sociedade em relação à expectativa que se tem do negócio. Depois, cruzam-se essas expectativas com a visão da empresa e são identificados os principais temas, tratados como pilares que vão orientar o negócio. Na Ajinomoto, por exemplo, cada afiliada

recebe um direcionamento da matriz de quais são os pilares do desenvolvimento das ações na empresa. A partir daí, a área de comunicação contribui na efetividade das ações propostas e analisa como trabalhar as principais metas da empresa em todos seus canais para que a informação chegue para os diferentes *stakeholders* da empresa.

Do ponto de vista da Teoria Organizacional, foi possível identificar na fala dos jornalistas a influência da empresa sob suas ações e como a formação dos gestores ou em qual setor a área de comunicação está submetida influencia em como as decisões serão tomadas, inclusive no que diz respeito ao que vai ser divulgado ou quais ações serão tomadas. Em relação à comunicação integrada, os profissionais acreditam que é muito importante para o desenvolvimento das ações de uma corporação ter uma equipe multidisciplinar, pois uma equipe de comunicação diversa e integrada garante que as ações sejam coordenadas e que proporcionem um diálogo entre comunicação interna, redes sociais e imprensa.

Com base na ideia de Morais (2016, p.3) de que a comunicação viabiliza a evolução das empresas, buscamos identificar como o jornalista, como profissional da comunicação, pode contribuir para o desenvolvimento das organizações. Analisamos e verificamos que a identidade profissional particular do jornalista colabora para a produção de conteúdos e narrativas de comunicação com os diferentes *stakeholders* de uma empresa – e detectamos como essa produção contribui com aspectos dos negócios como o planejamento estratégico e a cultura organizacional.

Podemos começar por compreender a identidade do profissional do jornalismo no contexto das organizações. De acordo com os estudos e as entrevistas realizadas com os profissionais, concluímos que o papel do jornalista dentro de uma organização, acima de tudo, é o compromisso com a informação. Ele é o profissional que tem habilidades para identificar o que é notícia para os diferentes públicos da empresa e que sabe contar essas notícias por meio de histórias. Isso é possível porque o jornalista é o profissional que tem as técnicas para analisar os acontecimentos relevantes, que são os critérios de noticiabilidade, e assim consegue elencar prioridades entre as ações da empresa e transmiti-las com a melhor qualidade possível, porque ele coloca em prática a apuração e o lead jornalísticos.

A apuração jornalística em uma organização se dá em uma característica

intrínseca à profissão: ser espaço de mediação e de debate. O jornalista é capaz de fazer uma boa apuração porque conhece todas as áreas da empresa e as necessidades dos diferentes *stakeholders*, mas também porque está sempre atento e curioso ao porquê dos acontecimentos e sabe fazer as perguntas certas para encontrá-los.

O lead jornalístico é outra ferramenta utilizada pelo profissional dentro de uma organização para construir o conteúdo das histórias que serão contadas. Além disso, ele também ajuda o jornalista a manter o foco na informação e ser crítico, a questionar, para levantar informação de qualidade. Essa maneira de ser traz ao trabalho do jornalista transparência e objetividade; a criticidade faz com que o profissional exerça, por exemplo, uma função de se atentar à verdade.

Aqui podemos reforçar a fala de Michelle Barreto, que diz que identificar o objetivo final, o porquê, aonde se quer chegar e onde está o público consumidor da ação é um dos papéis do jornalista, que atua como um consultor dentro da empresa e utiliza sua experiência na área para entender como uma informação pode ser transmitida da melhor maneira possível e atender aos objetivos do cliente.

Dentro de uma organização, o jornalista também é o profissional capaz de entender sobre diferentes assuntos, interpretá-los e traduzi-los para os diferentes públicos da empresa; aparece como um facilitador da comunicação, que transforma as ações da empresa em material informativo.

Ao analisar as características particulares da profissão do jornalismo citadas acima, observamos que são elas que auxiliam o jornalista – e a área de comunicação – a trabalhar a cultura organizacional e o planejamento estratégico da empresa. O jornalista se encaixa como uma peça importante na área de comunicação e, junto com os demais profissionais, trabalha para a difusão de informação por meio das peças de comunicação organizacional.

Pelas experiências dos jornalistas entrevistados, os produtos de comunicação organizacional são canais que difundem e moldam comportamentos, mas não são os únicos. Para Frazão e Siqueira, se as narrativas contadas pela empresa não condizem com o que acontece na prática, torna-se difícil esse movimento de construção de cultura organizacional. Siqueira (2020) acredita que o jornalista está com os dois lados, o que a empresa quer contar e o que de fato acontece na prática, e ele age exatamente neste processo de analisar se

a prática está batendo com o discurso e se vale a pena comunicar ou não algo que a empresa entende que é cultura (SIQUEIRA, 2020, informação verbal). E, para Frazão (2020), é papel do jornalista ajudar a construir essa cultura organizacional, fazer com que a empresa se comunique com seus *stakeholders* de maneira engajada e fazer com que aquilo que é relevante para os públicos esteja refletido no negócio (FRAZÃO, 2020, informação verbal).

Na Ajinomoto, por exemplo, podemos observar a construção de cultura organizacional pela revista corporativa e a participação do jornalista neste processo. Para a produção da revista foi necessário pensar na linha editorial do veículo, definir editorias, analisar os temas, fazer reunião de pauta, definir o que vai para a capa – em suma, um trabalho jornalístico. Além de participar efetivamente, utilizando suas habilidades particulares da profissão, na produção da revista corporativa, o jornalista participa igualmente do processo de produção da TV corporativa, quando são definidas a grade do veículo, as vinhetas, os temas dos programas etc.

Ainda a respeito da colaboração do jornalista na cultura organizacional e estratégias da empresa, podemos citar, também, o pensamento voltado para a responsabilidade social. O jornalista é um profissional atento às necessidades da sociedade e quais medidas são tomadas - tanto pelas empresas, quanto pelas autoridades - para que exista um desenvolvimento econômico ciente dessa realidade e que proporcione ações que minimizem esses impactos ou que não contribua de maneira negativa para que as dificuldades se agravem. No que diz respeito à execução do planejamento estratégico das empresas observamos que o jornalista atua, junto com a área de comunicação, na efetivação e divulgação desse planejamento, embora sem ocupar posto na alta liderança (Conselho de Administração, por exemplo). Ribeiro (2020) diz que a equipe de comunicação analisa como trabalhar as principais metas da empresa em todos seus canais para que a informação chegue para os diferentes *stakeholders*, e aqui entram os processos de apuração das histórias e de construção das narrativas. Dependendo do planejamento e da visão de negócios, o jornalista pode ter um papel ainda mais ativo, como no Hospital Alemão Oswaldo Cruz – que identificou como possibilidade a reformulação da revista corporativa, em linha com a revisão da marca e da estratégia.

Considerações finais

Pautados pelos objetivos e pela pesquisa de campo, podemos observar ao final da pesquisa proposta que o jornalista atua como um profissional importante e influente para a comunicação corporativa, que pode aplicar suas habilidades e técnicas profissionais para o desenvolvimento de conteúdos de comunicação interna e externa em conjunto com outros especialistas de comunicação.

De acordo com a vivência corporativa e profissional dos quatro jornalistas entrevistados, concluímos que o compromisso com a informação e com a verdade, a apuração, a escuta, o debate, a criticidade, a transparência e a interpretação dos fatos é uma habilidade jornalística que pode ser utilizada para construir narrativas comunicacionais e para definir um posicionamento de marca. Ao mesmo tempo em que o jornalista pode utilizar suas técnicas para elaborar projetos editoriais, pode colocar sua visão técnica em prática para influenciar a estratégia e a priorização de temas de comunicação e gestão do negócio.

Assim, concluímos que as habilidades jornalísticas ajudam a divulgar e sedimentar pontos da cultura organizacional e moldar o comportamento dos colaboradores, por meio dos canais de comunicação interna – e também podem ajudar a definir aonde a empresa deseja chegar com seus projetos, ações e modelos de negócios.

Referências

COGO, Rodrigo Silveira. NASSAR, Paulo. *A história e a memória na comunicação organizacional: um estudo da narrativa da experiência para atratividade dos públicos*. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, v.10, n.19, sem. 2011.

CRNKOVIC, Luciana Helena. SANTOS, Fernando César Almada. *Cultural Organizacional e Gestão da Produção: uma análise integrada*. In: ENEGEP, XXII Encontro Nacional de Engenharia de Produção, 2002, Curitiba. Disponível em: <http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2002_tr15_0832>.

pdf>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

CRUZ, Cassiana Maris Lima. *Comunicação organizacional e pressupostos da comunicação integrada: a experiência em uma universidade na implementação/reestruturação do jornal institucional*. In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/199/190>>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Identificação e Comunicação: o liame do segredo*. Revista Cambiassu, Publicação Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Vol. XVII, N° 3, páginas 94-109, Janeiro a Dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.cambiassu.ufma.br/cambi_2007/mayra.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2019.

GROHMANN, Rafael do Nascimento. *O trabalho do jornalista a partir dos processos comunicacionais e produtivos: dimensões teóricas em cenário de flexibilização e tensionamentos identitários*. Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. 13, N° 1, Janeiro a Junho de 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2016v-13n1p6/32811>>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

IJUIM, Jorge Kanehide. *A responsabilidade social do jornalista e o pensamento de Paulo Freire*. Em Questão, Vol. 15, N° 2, p. 31 - 43, Porto Alegre jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/10060/7368>>. Acesso em: 11 de outubro de 2019.

KUNSCH, Margarida M. Krohling. *A comunicação estratégica nas organizações contemporâneas*. In: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (ECA). Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/mj/v18n33/v18n33a02.pdf>>. Acesso em: 24 de junho de 2020.

KUNSCH, Margarida M. Krohling. *Comunicação organizacional: conceitos e dimensões dos estudos e das práticas*. In: MARCHIORI, Marlene. Faces da cultura e da comunicação organizacional. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2006, pp.167-190. Disponível em: <<https://bit.ly/2VxGjCX>>. Acesso em: 24 de junho de 2020.

KUNSCH, Margarida. *Planejamento de relações públicas na comunicação integrada*. 2ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

MACIEL, Betania. NETO, Nelson Varela do Nascimento. *Comunicação e representações sociais nas relações de trabalho do pólo de confecções de Santa Cruz do Capibaribe, Pernambuco, Brasil*. Intercom – RBCC, São Paulo, v.34, n.2, páginas 117-135, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/718/1022>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019.

MORAES, Thais Bezerra de. *O Papel do Jornalista na Comunicação Organizacional Integrada*. In: INTERCOM, XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2016, Salto. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2016/resumos/R53-0122-1.pdf>>. Acesso em: 11 de outubro de 2019.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 5ª edição. Petrópolis: vozes, 2007. (trad. Pedrinho A. Guareschi, a partir do original em língua inglesa Social representations: explorations in social psychology [Gerard Duveen (ed.), Nova York, Polity Press/Blackwell Publishers, 2000]). Disponível em: <<https://bit.ly/3mHu5DG>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019.

SANTOS, Raissa Nascimento dos. *Jornalismo do Século XXI: Profissão, Identidade, Papel Social, Desafios Contemporâneos*. In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, nº 16, 2014, – João Pessoa - PB. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-0360-1.pdf>>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular; Edição: 3 (1 de fevereiro de 2012).

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 8ª edição. Portugal: Editorial Presença, 2006. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo.

“Quem errou?”: uma análise da cobertura do “Brasil Urgente” sobre o massacre de Paraisópolis

Henrique da Cruz Nascimento¹ e
Maira Mariano² (docente orientadora)

RESUMO

Em 1º de dezembro de 2019, nove jovens foram mortos durante uma operação da Polícia Militar em um baile funk em Paraisópolis, Zona Sul de São Paulo. No dia seguinte, o “Brasil Urgente”, telejornal apresentado por José Luiz Datena na Rede Bandeirantes, abordou o caso em um programa de mais de três horas. Este artigo analisa como foi feita essa abordagem e identifica elementos que se destacaram na fala de seu apresentador, como o repúdio aos bailes funk e a defesa dos policiais militares na ação. O método escolhido para a realização deste estudo foi a Análise de Discurso, sob a ótica de Eni P. Orlandi, que não considera haver discurso sem sujeito e sujeito sem ideologia.

Palavras-chave: Massacre de Paraisópolis; Polícia Militar; Análise de Discurso; Jornalismo

ABSTRACT

On December 1, 2019, nine young people were killed during a Military Police operation at a funk party in Paraisópolis, South Zone of São Paulo, Brasil. The following day, “Brasil Urgente”, a newscast presented by José Luiz Datena on Rede Bandeirantes, addressed the case in a program of more than three hours. This paper analyzes how this approach was made and identifies elements that stood out in the speech of its presenter, such as the repudiation of funk balls and the defense of military police in action. The method chosen for this study was Discourse Analysis, from the perspective of Eni P. Orlandi, who does not consider discourse without subject and subject without ideology.

Keywords: Massacre of Paraisópolis; Military police; Discourse Analysis; Journalism

1 Estudante de Jornalismo da Universidade São Judas. E-mail: henriquecruz_22@yahoo.com.br

2 Doutora e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Educação pela PUC-RS. Possui bacharelado e licenciatura em Letras (Português-Linguística) pela FFLCH/USP. Docente da Universidade São Judas e da educação pública Municipal e Estadual em São Paulo. E-mail: maira.mariano@saojudas.br.

Introdução

Na madrugada do dia 1º de dezembro de 2019, nove jovens, com idades entre 14 e 23 anos, morreram durante um baile funk de rua na comunidade de Paraisópolis, Zona Sul de São Paulo. Segundo a versão oficial, divulgada pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, seis policiais faziam rondas nas proximidades do evento quando foram pegos de surpresa por uma dupla de criminosos em uma moto, que invadiu o comboio atirando contra os militares. Os oficiais não reagiram, mas iniciaram uma perseguição à dupla. Para fugir, os suspeitos adentraram o baile funk – conhecido por Baile da Dz7 e frequentado por cerca de cinco mil pessoas semanalmente – e iniciaram uma confusão entre os jovens, resultando em correria e acidentes, como o pisoteamento que teria tirado a vida de Gustavo Cruz Xavier, de 14 anos; Marcos Paulo Oliveira dos Santos, Denys Guilherme dos Santos Franca e Denys Henrique Quirino da Silva, de 16 anos; Luara Victoria de Oliveira, de 18 anos; Gabriel Rogério de Moraes, de 20 anos; Eduardo Silva, de 21 anos; Bruno Gabriel dos Santos, de 22 anos; e Mateus dos Santos Costa, de 23 anos.

É a partir dessa versão que o Brasil Urgente do dia seguinte, 2 de dezembro, aborda o caso, apesar de, no mesmo dia, terem surgido vídeos e depoimentos de testemunhas que davam uma nova versão aos fatos, indicando uma ação premeditada dos policiais dentro do Baile da Dz7 como sendo a causa da morte dos jovens, creditada à forma como os militares conduziram a operação. O programa policialesco e sensacionalista apresentado por José Luiz Datena, na Rede Bandeirantes (TV Band), durante mais de três horas, apresentou reportagens, contendo depoimentos de testemunhas e familiares das vítimas, falas de autoridades, como o Governador do Estado de São Paulo, João Dória; mas foi majoritariamente permeado pelo discurso de seu apresentador. Apoiando-se na confiança do telespectador, conquistada ao longo de seus mais de quinze anos à frente do jornalístico, Datena utiliza a versão oficial do caso para criar o seu discurso, dotado de suas próprias opiniões sobre o acontecido.

Por meio da Análise de Discurso, este artigo apresenta os indícios encontrados no discurso de Datena, que resultaram na construção de uma narrativa que responsabiliza o próprio baile funk pela tragédia do dia 1ª de dezembro, dividindo a culpa com os representantes governamentais da cidade e do esta-

do de São Paulo, por não terem arrumado formas de acabar com as festas, e isentando os policiais de qualquer culpa na ação, embora tenham participado ativamente da tragédia. Para contextualizar, o artigo também resume o que é o jornalismo sensacionalista e a forma como Datena ajudou a popularizá-lo; além de fazer uma reflexão sobre duas identidades que compõem o apresentador, uma real e uma criada para estar à frente do “Brasil Urgente”

A Análise de Discurso foi escolhida como metodologia por considerar que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 1999, p. 17) e “por esse tipo de estudo se pode conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se” (ORLANDI, 1999, p. 15).

José Luiz Datena e a popularização do jornalismo sensacionalista

Apresentador do “Brasil Urgente” há mais de quinze anos, José Luiz Datena ajudou a popularizar o jornalismo sensacionalista. O formato não era inédito em 1996, quando o jornalista, vencedor de dois prêmios Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, assumiu o comando do novo “Cidade Alerta”, na Record TV, um programa que exploraria as tragédias do dia a dia na metrópole paulista e remetia o espectador a veículos como o jornal “Notícias Populares”, editado pelo Grupo Folha entre 1963 e 2001, ou o telejornalístico “Aqui Agora”, exibido pelo SBT de 1991 e 1997.

O “Brasil Urgente” foi ao ar, pela primeira vez, apenas um ano após a estreia de Datena no formato, mas o programa não vingaria em um primeiro momento. De volta ao ar em 2001, sob o comando de Roberto Cabrini, o jornalístico ganharia notoriedade na grade da Band, no horário das 18h. Em 2003, Datena herdou o programa de Cabrini, movido para a apresentação do “Jornal da Noite”, e permanece até os dias de hoje, com um breve retorno, de cerca de 45 dias, à antiga emissora para reassumir o “Cidade Alerta”, uma iniciativa que acabou não dando certo.

Tanto no “Cidade Alerta” quanto no “Brasil Urgente”, Datena consagrou um tipo de jornalismo diferente do que era tradicionalmente visto na televi-

são até então, marcado pela formalidade da bancada e o compromisso de dar a notícia com precisão, sem emitir opiniões, a não ser que fossem previamente acordadas (como os editoriais, por exemplo), caso do “Jornal Nacional”, programa de maior destaque no formato. Sempre de pé, muitas vezes com o dedo em riste, uma postura naturalmente séria e uma voz grossa, que se tornaria uma de suas maiores características, o apresentador imprime um ar indignado às notícias, geralmente focadas em escândalos, crimes violentos ou sexuais ou qualquer assunto que possa despertar uma resposta urgente e descomedida do espectador. O estilo ficaria conhecido como “jornalismo sensacionalista”, que na visão de **Ciro Marcondes Filho**³,

“não se presta a informar, muito menos a formar. Presta-se básica e fundamentalmente a satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádica, caluniadora e ridicularizadora das pessoas. Por isso, a imprensa sensacionalista, como a televisão, o papo no bar, o jogo de futebol, servem mais para desviar o público de sua realidade imediata do que para voltar-se a ela, mesmo que fosse para fazê-lo adaptar-se a ela” (MARCONDES FILHO apud ANGRAMANI FILHO, 1995, p. 15).

Ainda de acordo com o jornalista, a imprensa sensacionalista “vende-ria” as notícias, explorando apenas a superfície com o propósito de alimentar as “carências do espírito”:

“Tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete. (...) No jornalismo sensacionalista as notícias funcionam como pseudo-alimentos às carências do espírito. (...) O jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma” (MARCONDES FILHO apud ANGRAMANI FILHO, 1995, p. 15).

3 Morto aos 72 anos, em novembro de 2020, **Ciro Marcondes Filho** foi doutor pela Universidade de Frankfurt, na Alemanha, e pela Universidade de Grenoble, na França. Era professor titular da Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo e já havia ministrado mais de quarenta cursos de pós-graduação, a maioria deles sobre Nova Teoria da Comunicação.

Com o sucesso do programa, que ainda hoje costuma figurar entre as primeiras posições no ranking de audiência da TV aberta, Datena pavimentou um caminho para que outros jornais sensacionalistas começassem a preencher as grades de diversas emissoras, em diferentes horários, para suprir essa necessidade do espectador por esse tipo de jornalismo. “Balanço Geral”, que estreou na Record TV em 2007, sob o comando de Geraldo Luís; o “Primeiro Impacto”, do SBT, apresentado por Dudu Camargo e Marcão do Povo; e o próprio “Cidade Alerta”, que manteve a sua popularidade sob a apresentação de Marcelo Rezende (1951-2017) e, após a morte do jornalista, com Luiz Bacci.

Quem é José Luiz Datena? O homem e o personagem

Parece contraditório o fato de José Luiz Datena ter recebido dois prêmios Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos antes de ganhar fama e fazer a carreira com jornais policiais e sensacionalistas, muitas vezes acusados de violarem os Direitos Humanos pela forma com que se abordam os assuntos diariamente, espetacularizando a tragédia. Para esta análise, é importante distinguir as duas personas: a de José Luiz Datena, nascido em Ribeirão Preto em 1957, que começou a sua carreira como jornalista atuando, majoritariamente, na cobertura de esportes; e Datena, o apresentador durão do “Brasil Urgente”, cunhado em 1997 no “Cidade Alerta”, quando assumiu o desafio pela necessidade de continuar trabalhando⁴. Pode ser que essas duas personas se encontrem no dia a dia do jornalista, mas a verdade é que elas são conflitantes em muitos momentos.

Em entrevista à revista “Istoé”, em fevereiro de 2011, o jornalista José Luiz Datena admitiu que não aguentava mais ser o apresentador Datena e já teria pedido diversas vezes para ser realocado para programas com outras temáticas, como na área do entretenimento, o que chegou a acontecer, mas não vingou: *“Não quero fazer mais. Não nasci para isso. Já tô com o saco cheio de crime no varejo. Faço há 12 anos porque ou eu começava a fazer ou seria demitido da Record. Eu quero um talk show ou um programa de auditório”*⁵ declarou.

4 “Quem é Datena?": <https://youtu.be/WgPZwn82qGs>.

5 “Adoraria ter um infarto e empacotar agora”: https://istoe.com.br/123774_ADORARIA+TER+UM+INFARTO+E+EMPACOTAR+AGORA+/.

Uma entrevista mais recente, de dezembro de 2019 para o UOL⁶, ajuda a explicar que não há só um Datena, mas dois dele: o real e o personagem. O real cita e até mantém um quadro de Che Guevara na sala de casa, enquanto o personagem, em frente às câmeras, condenaria a adoração ao guerrilheiro cubano de seu próprio eu. É também o personagem que constrói e sustenta diariamente a visão de herói e vilão na TV, quando fala de policiais e criminosos para milhares de pessoas todos os dias, colocando a polícia em uma posição inatingível e dificultando a discussão sobre o modus operandi da Polícia Militar, especialmente nas periferias, que frequentemente resulta em casos de abuso e violência policial, como é o caso do massacre de Paraisópolis.

Independentemente de quem seja José Luiz Datena, quem tem projeção nacional, é admirado e desperta confiança no telespectador é Datena, o personagem. É o discurso dele que é válido, é ele que as pessoas esperam ver ao ligarem a TV para assistirem ao “programa do Datena”. Foi o discurso do Datena personagem que levou José Luiz Datena a cogitar lutar pela Prefeitura de São Paulo mais de uma vez⁷. Quem assumiria, não se sabe, mas é com confiança no discurso diário do Datena que o espectador poderia levá-lo ao cargo.

Metodologia: Análise de Discurso

Diariamente, o que Datena faz ao apresentar o “Brasil Urgente” é discursar. Ele usa da confiança conquistada ao longo dos anos e, a partir das circunstâncias apresentadas no dia a dia, por meio das notícias que são veiculadas no telejornal, constrói o seu discurso. Não é do feitio do apresentador apenas dar a notícia; é esperado pelo seu público que ele a comente, explicando-a, colocando o seu ponto de vista sobre o assunto, apontando o certo e o errado naquela trama. É como o comentarista em um jogo de futebol ou o crítico de cinema após assistir a um filme. E esse discurso, é claro, não é inocente, já que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (PÊ-CHEUX apud ORLANDI, 1999, p. 17).

6 “Põe na tela”: <https://www.uol.com.br/esporte/reportagens-especiais/datena-ficar-velho-e-uma-merda-voce-fica-mal-tem-problema-de-saude-comeca-a-broxa/#page1>

7 “Datena anuncia em seu programa que desistiu de se candidatar à Prefeitura de São Paulo”: <https://istoe.com.br/datena-anuncia-em-seu-programa-que-desistiu-de-se-candidatar-a-prefeitura-de-sao-paulo/>.

É pela forte presença de Datena como um sujeito banhado em suas ideologias e com um palco para expô-las abertamente, que foi escolhida a Análise de Discurso como metodologia para a análise da abordagem do “Brasil Urgente” sobre o caso do Massacre de Paraisópolis, no programa de 2 de dezembro de 2019. Segundo ORLANDI,

“A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (ORLANDI, 1999, p. 15).

Datena – o personagem – é um formador de opiniões. Suas palavras não servem apenas para informar, mas para criar sentidos, formas de enxergar o mundo, maneiras de se comportar em sociedade. Diferentemente de outros tipos de análises, a intenção da Análise de Discurso não é ver além do que é dito, mas entender como aquele discurso significa, ou seja, quais sentidos podem ser extraídos dele:

“A Análise de Discurso considera que a linguagem não é transparente. Desse modo, ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: como este texto significa? (...) Ela não trabalha com os textos apenas como ilustração ou como documento de algo que já está sabido em outro lugar e que o texto exemplifica. Ela produz um conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como tendo materialidade simbólica própria e significativa” (ORLANDI, 1999, p. 17 e 18).

Portanto, por meio da Análise de Discurso, procura-se identificar quais são as respostas decorrentes do discurso de Datena em relação ao caso do massacre de Paraisópolis: como aborda o caso (dá destaque às vítimas, ao fato, às consequências?), quais termos usa para se referir a ele (chama de “massacre”, “tragédia”, “acidente?”), como classifica os envolvidos (os policiais são culpados?) etc. É dessa forma que podemos identificar os sentidos produzidos pelo discurso do apresentador.

Análise da cobertura do “Brasil Urgente” sobre o massacre de Paraisópolis

O massacre de Paraisópolis foi destaque do “Brasil Urgente” na edição de 2 de dezembro de 2019, dia seguinte aos acontecimentos. Com um total de três horas e meia de duração, entre comerciais, merchandisings e outras reportagens, o programa dedicou cerca de uma hora e vinte minutos ao assunto, com entradas ao vivo de repórteres, declarações oficiais de autoridades – como o presidente da República Jair Bolsonaro e o governador de São Paulo João Doria – e sete reportagens inéditas, com cerca de três minutos cada, sendo que duas delas foram repetidas próximo ao fim do programa.

Ao analisar o telejornalístico, é indiscutível o espaço dedicado ao discurso opinativo de seu apresentador, José Luiz Datena. Em cada intervenção, seja uma novidade dada por algum repórter em uma chamada ao vivo seja a apresentação de uma nova reportagem, o jornalista dedica grande parte do tempo de tela para tecer longos comentários sobre o acontecimento. Inspirado pela narrativa apresentada pela Polícia Militar, de que dois criminosos em uma moto teriam entrado em meio aos frequentadores do baile funk, causando uma confusão e, por consequência, o pisoteamento que tirou a vida dos nove jovens, Datena apresenta a sua opinião com os motivos para a tragédia ter acontecido.

Os discursos são repetitivos e apoiados em quatro pilares: 1) A responsabilização da existência do baile funk pelas mortes do nove jovens, com superlotação e inadequação do espaço para o evento sendo os principais fatores para o acontecido; 2) A responsabilização do Estado por não ter arrumado formas de acabar com o baile antes, considerando que ele é ilegal; 3) Menção constante ao nome do sargento Ronaldo Ruas Silva como vítima do baile, morto no dia 1º de novembro de 2019, próximo a Paraisópolis, *“numa ação parecida com essa, correndo atrás de bandido que estava indo pra baile funk”* (grifo nosso), o que agravaria a influência do baile no acontecimento de tragédias; e 4) A isenção da culpa dos policiais militares na ação.

Em primeiro lugar, “a responsabilização da existência do baile funk pelas mortes de nove jovens” aparece já na primeira fala de Datena, assim que abre o programa:

“Há muito tempo que a gente vem falando desse negócio de baile funk. É uma tragédia anunciada isso aí. Não é de hoje que a gente fala de baile funk. (...) A maioria desses bailes é patrocinada por crime organizado, pra escoar droga pra caramba. Tinha cinco mil pessoas em um lugar que não é adequado para isso. Entendeu? Nada contra o funk, mas é um local que não é adequado para isso” (grifo nosso).

Sem apresentar nenhum dado científico ou referência para as suas afirmações, Datena faz longos discursos contra o baile funk de Paraisópolis, conhecido como baile da Dz7, e se apoia em ideias pré-concebidas para afirmar que o evento não deveria acontecer:

“Vai perguntar pra maioria dos moradores se os moradores aprovam isso aí. A maioria não aprova. Os moradores não aprovam. A maioria dos moradores é contra esse negócio de baile funk, porque é sexo pra caramba em plena rua, distribuição de droga pra caramba, criança bebendo álcool e daí por diante” (grifo nosso).

Pela maior parte do discurso, Datena tem o cuidado de não admitir ser contra a existência de bailes funk, usando as falas de entrevistados e apresentando características negativas das festas para expressar o seu ponto de vista, mas acaba caindo em contradições, como ao desconsiderar os bailes como manifestação cultural - *“já teve um prefeito aqui que falou que baile funk é manifestação cultural, só incentivando esse tipo de baile funk. E você vê a tragédia que acontece. Isso não é manifestação cultural coisa nenhuma”* (grifo nosso) - ou projetar a sua opinião em outras pessoas - *“todos os pais e mães falam o seguinte: ‘tá certo que isso aí não pode existir, meu filho não podia estar, mas a gente quer saber o que aconteceu’”* (grifo nosso).

No segundo ponto, Datena também responsabiliza autoridades governamentais pelas mortes dos nove jovens no baile funk, alegando que prefeitos e governadores de São Paulo deveriam ter trabalhado para acabar com as festas ilegais e relacionando a existência dos eventos a uma suposta precarização da comunidade de Paraisópolis, resultado de um abandono por parte dessas autoridades, incluindo também o governo federal nessa questão: *“Os caras são*

abandonados pelo Estado brasileiro. Essa é a grande realidade. Isso que é o Estado mais rico do país. Os caras foram lá jogados à própria sorte. Deixa os caras lá. E aí são 100 mil pessoas hoje” (grifo nosso).

Inicialmente, a correlação entre a precarização e o abandono de Paraisópolis, pontuados por Datena, e a existência dos bailes funk na comunidade não fica clara, mas o apresentador resolve essa confusão mais à frente, ao sugerir que esses fatores contribuíram para que o crime organizado tomasse conta de Paraisópolis e usasse as festas para atuar, “pra escoar droga pra caramba” (grifo nosso). Porém, é importante lembrar que, mais uma vez, o jornalista não apresenta nenhum dado científico ou teórico que embasem as suas afirmações, apenas faz uso de um responsável “imaginário” – que podemos julgar ser uma referência às autoridades governamentais, mas sem especificar de qual esfera, se municipal, estadual ou federal, provocando uma generalização, que pode resultar em uma má interpretação do telespectador sobre as responsabilidades de cada um –, para culpar por todos os problemas ocorridos em Paraisópolis:

“Deixaram uma comunidade que tinha dois caras, duas famílias, crescer pra mil pessoas, depois pra cinco mil e agora são 100 mil. É maior que muita cidade. Cresce sem saneamento básico, cresce sem postos de saúde, cresce sem escola, cresce ao Deus dará. Uma meia dúzia de bandidos do crime organizado entra no meio dessa comunidade, toma conta da comunidade e usa a comunidade como escudo” (grifo nosso).

No terceiro ponto, Datena usa a morte do sargento Ronaldo Ruas Silva como uma decorrência do descaso do Estado com a comunidade e a continuação dos bailes funk. Segundo a versão da Polícia Militar ⁸, o sargento Ruas estava em patrulhamento no interior da comunidade de Paraisópolis e, por volta das 21h, abordou, junto com a sua equipe, dois suspeitos. Um terceiro disparou contra os policiais e deu início a um confronto, que deixou um dos criminosos e o policial ferido. Ambos foram socorridos, mas não resistiram aos ferimentos e morreram.

8 Publicação da Polícia Militar no Facebook sobre a morte do sargento Ronaldo Ruas Silva: <https://www.facebook.com/POLICIAMILITARDESP/posts/2488998957802444>.

Não há relação entre a morte do sargento Ruas e o baile funk, mas Datena afirma que ele morreu *“numa ação parecida com essa, correndo atrás de bandido que estava indo pra baile funk”* (grifo nosso) e dá a entender que essa é mais uma das tragédias decorrentes do baile, reforçando a culpabilização das festas de rua, como foi no caso da *“soldado Juliane, [que] saiu para comprar cerveja, estava acontecendo aquele baile e também foi sequestrada e morta”* (grifo nosso), em 2018⁹.

As comparações, usando os policiais como exemplo, têm o efeito de minimizar ainda mais a culpa da Polícia Militar na ação e aumentar a culpa do baile funk pelas mortes, já que até homens e mulheres “de bem”, ou seja, policiais, acabaram mortos durante as festas. Quando inclui as autoridades governamentais em seu discurso, também volta a culpá-las, alegando que os policiais são mal remunerados e enfrentam desafios hercúleos em seu dia a dia.

Nesse ponto, Datena já se encaminha para o quarto e último pilar do seu discurso, “a isenção da culpa dos policiais militares na ação”. Em sua fala, o apresentador tem uma grande dificuldade em endossar qualquer tipo de culpa dos policiais na ação, embora demonstre, algumas vezes, ter provas de que houve excessos na ação dos policiais, como em sua primeira fala no programa: *“Ah, mas a polícia exagerou’. Se exagerou, quem exagerou vai pagar por isso, você não tenha dúvida, mas que é culpa do Estado que isso aconteça...”* (grifo nosso).

Daí em diante, as falas sobre excesso são frequentemente desconectadas dos policiais e/ou desviadas para outros responsáveis, como o próprio baile funk ou o Estado, por não acabar com os eventos. *“É claro que isso aí tudo tem que ser investigado e ver o que é que aconteceu. Quem errou? Quem errou tem que pagar como em qualquer lugar do mundo. É simples assim”* (grifo nosso). Não há menção explícita à polícia, embora o apresentador esteja falando sobre a investigação do caso.

Em outro trecho, Datena até parece lamentar a presença dos policiais na ação que vitimou os nove jovens: *“Agora, é claro que qualquer tumulto que aconteça aí vai provocar correria e vai provocar tragédia. Infelizmente,*

9 Segundo informações divulgadas na época, a policial Juliane dos Santos Duarte, de 27 anos, havia ido a Paraisópolis comemorar o nascimento do filho de um casal de amigos e, após a celebração, decidiu ir a um bar. Por volta das três horas da manhã, ao retornar do banheiro, ela teria ficado sabendo do sumiço de um aparelho celular e, identificando-se como policial, sacou a arma na mesa e ameaçou os presentes. Momentos depois, quatro homens, três deles encapuzados, teriam invadido o local, baleado a policial duas vezes e a levado embora.

participou dessa tragédia, a polícia militar em uma ação aí” (grifo nosso). A forma como se refere à ação – “*uma ação aí*” – também sugere desprezo por parte de Datena, como se realmente não se importasse com o que o que está noticiando, apesar de declarar, algumas vezes, que lamenta pelo acontecido. Aqui vale ressaltar que, como o programa é permeado pelo discurso do apresentador, o valor emocional do jornalista sobre a notícia pode ser considerado parte de seu discurso.

Dois pontos também são importantes de serem destacados: em nenhum momento, durante as três horas e meia de programa, o apresentador toca nos nomes das vítimas, embora elas sejam mencionadas nas reportagens e, constantemente, apareçam no telão atrás de Datena, identificados por nome e foto; além disso, o jornalista também não se aprofunda em relação aos vídeos divulgados em redes sociais logo após o ocorrido, apesar de as imagens também aparecerem repetidas vezes no telão do estúdio e juntos às reportagens veiculadas no “Brasil Urgente”.

É importante que se jogue uma luz sobre essas omissões porque elas mostram uma escolha do apresentador. O “Brasil Urgente”, como já foi mencionado, tem um braço opinativo muito mais presente do que os jornais mais tradicionais, uma característica do jornalismo sensacionalista. Apesar de ser guiado por um roteiro, Datena tem liberdade para comentar os assuntos tratados no programa e, inclusive, é esperado que ele faça isso. Portanto, quando ele deixa de mencionar os nomes das vítimas, embora se lembre do nome do policial morto no mês anterior, e também não se importa em discutir as imagens que contradizem a versão original da Polícia Militar, ele escolhe um caminho para o seu discurso e, aos poucos, vai revelando o seu propósito com a fala, identificados anteriormente como os quatro pilares do discurso.

Considerações finais

Além de um telejornal, o “Brasil Urgente” serve como uma plataforma para o seu apresentador, José Luiz Datena, que acabou se tornando maior do que o próprio programa. Pela cultura da atração policialesca, construída ao longo dos anos, é esperado pelo espectador que o jornalista se posicione sobre

o que está reportando, mesmo que não haja ponderação ou avaliação sobre as consequências daquele discurso. E Datena atende às expectativas.

No caso do massacre de Paraisópolis, o apresentador usa a narrativa da tragédia para construir um discurso de repúdio aos bailes funk e, consequentemente, aos governantes da cidade e do estado de São Paulo, por não terem arrumado formas de acabar com as festas de rua, que seriam uma desculpa para o fortalecimento do tráfico de drogas, entre outras acusações feitas pelo jornalista sem comprovação teórica ou científica alguma.

Isso fica claro quando Datena despreza, durante três horas de programa, quem eram as vítimas do massacre, embora elas sejam o foco daquela narrativa, e adota uma versão dos fatos que isenta os policiais de qualquer responsabilidade sobre os acontecimentos, apesar de outras versões, amplamente difundidas desde as primeiras horas da tragédia, mostrarem que havia mais do que apenas aquela história.

São escolhas do jornalista que casam com as suas ideologias, seja a do seu eu verdadeiro ou do personagem criado para as câmeras, e servem para sustentar a postura que criou perante o seu público. Porém, não fazem favor algum à discussão sobre o problema em questão, da violência policial contra jovens periféricos, e engendra em uma possível manutenção do status quo, que há anos resulta em impunidade aos responsáveis em casos similares.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* 1. ed. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018. 204p. (Coleção Feminismos Plurais).

ANGRIMANI FILHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995. 157p. (Coleção Novas Buscas em Comunicação; v. 47).

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 1. ed. Campinas (SP): Pontes Editores, 1999. 100p.

"Quem errou?": uma análise da cobertura do "Brasil Urgente" sobre o massacre de Paraisópolis

Henrique da Cruz Nascimento e Maira Mariano (docente orientadora)

PATIAS, Jaime Carlos. *O espetáculo da violência no telejornal sensacionalista: Uma análise do "Brasil Urgente"*. 2005, 227p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo (SP).

ROCHA, Helton Menézio Urtado. Certezas sobre a ação da polícia militar, o baile funk e seus frequentadores em Paraisópolis. *Revista Linguagem*, São Carlos, v.34, Número temático, jan./jun., 2020, p. 102-114.

SOARES, Luiz Eduardo. *Desmilitarizar: Segurança pública e direitos humanos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019. 295p.

