

Cultura, Arte, Pós-verdade

7

Arte em ação: ecos do modernismo na música brasileira contemporânea

Meno Del Picchia

19

Celso Daniel – fake news e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues Maciel e Francisco Moacir Assumpção Filho

_Equipe Editorial

NARRATIO

Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias

Revista científica da área de Comunicação & Artes
da Universidade São Judas Tadeu (USJT)

ISSN 2676-0274

Nº 4 • Vol. 1 • 2022

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 Erika Paula de Matos (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

Foto de Levi Meir Clancy, via Unsplash.com, livre
para uso sob Unsplash License

sãojudas
universidade

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

Chanceler

Dr. Ozires Silva

Reitora

Mônica Orcioli

NARRATIO
Nº 4 • Vol. 1 • 2022

A proposta que originou **Narratio – Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídia**, ainda no ano de 2020, foi criar pontos de conexão entre os estudos de cultura, linguagem, estética e comunicação e reunir pesquisas capazes de incentivar abordagens integrativas para estes campos de saber. Partíamos, ali, da premissa de que não há saída para estudar os fenômenos da cultura audiovisual, das artes, do entretenimento, da informação ou da comunicação organizacional em nosso país e região sem ampliar focos de análise. Limitando objetos, hipóteses e métodos ao teste de efetividade dos processos midiáticos ou a uma ingênua descrição de seus fluxos – como supunham os teóricos originários de nosso campo, no início do século XX –, não tornaríamos qualquer proposta de periódico mais madura ou qualificada. Ao contrário, impediríamos este espaço de exercer a dialética, explorar o pensamento não dicotômico e reconhecer, em tempo real e sob a temperatura da vida material, a complexidade do que nos cerca – e a ausência de respostas definitivas.

Notamos no corpo social brasileiro e latino-americano, no ambiente sociopolítico de 2022, a necessidade de reafirmar a necessidade do pensamento complexo, afeito à derrubada de muros e que se assume incompleto, como lugar de passagem para uma crítica incompleta. Seja à hora de compreender as formas de sobrevivência da cultura e das artes em uma condição desmaterializada, de ubiquidade e instantaneidade, seja no estudo crítico da informação jornalística e seus descaminhos, acreditamos ser necessário propor leituras que, de um lado, tomam posição e assumem em que solo pisam; de outro, que sejam capazes de fazê-los ancoradas no espírito da investigação científica, servindo de algum modo para alimentar o debate público, sistematizar conceitos, fatos e linhas de análise e colocar em crise nossos objetos – e os sujeitos em torno deles. É o que acreditamos que os autores que generosamente contribuíram para esta edição, a quarta de **Narratio**, propõem nas próximas páginas: assumir que estamos em crise, a partir dos vestígios dos processos e produtos das mídias em suas interfaces com a cultura, a política, a arte e o conhecimento.

A aproximação dos meses eleitorais reacende alertas sobre os usos estratégicos de meios de comunicação profissionais e não profissionais; embora pareça já antigo, o debate sobre a pós-verdade, a crise epistêmica e o fenômeno das *fake news* tem notável pertinência neste ano e ainda é movido de forma tímida, em comparação a suas aplicações por movimentos da ultradireita no Brasil e no mundo. Buscando contribuir para a pauta, Moacir Assumpção Filho e José Fábio Rodrigues Maciel assinam “Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa”. À luz dos estudos contemporâneos do jornalismo e de vasta análise documental sobre a repercussão do assassinato do político do Partido dos Trabalhadores (PT), o texto demonstra como a crise de verdade é fenômeno muito anterior à emergência das mídias sociais digitais, problematizando como a própria imprensa profissional falha em seus processos de cobertura, dando margem à profusão de boatos e teorias conspiratórias sobre crimes exaustivamente investigados.

Ainda na linha dos estudos sobre o jornalismo, Edilaine Félix e Ana Luiza Antunes propõem, em “O termo ‘populismo’ nos jornais: uma análise dos editoriais da *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*”, exame minucioso sobre a recorrência de discursos sobre o populismo – fenômeno igualmente essencial de compreendermos no atual contexto – no jornalismo opinativo, lançando foco sobre os deslizamentos de sentido e intencionalidades da produção da grande imprensa.

A cultura e as artes em suas interfaces com a ideologia, a indústria de produtos midiáticos e as formas de seus processos narrativos também são um ponto recorrente desta edição. Em “Arte em ação: ecos do modernismo na música brasileira contemporânea”, Meno Del Picchia propõe uma análise sobre o projeto modernista – e as noções de modernidade e modernização – e traça paralelos, em contexto do centenário da Semana de 1922, com produções musicais de artistas de nosso tempo.

No campo audiovisual, “Complexidade narrativa em *Twin Peaks*: hibridização de gêneros e formatos” estuda as imbricações de modelos de organiza-

ção narrativa na produção televisual, tendo como objeto a cultuada produção criada por David Lynch e Mark Frost.

A série *Fleabag* é o objeto de análise de Janis Lyn Lagos e Issaaf Santos Karhawi, em um texto que evidencia as representações e discute a presença ou subversão de estereótipos sobre mulheres no audiovisual contemporâneo. E, ainda nos estudos sobre as interfaces entre audiovisual, cultura e identidade, “Leões de Wakanda: uma experiência cultural em *Black Panther*”, de Renan Villalon, examina uma das mais celebradas produções do cinema comercial do universo Marvel em seus componentes sociopolíticos e processos de representação.

Em “Iniciação à Pesquisa”, contamos nesta edição com dois textos sobre as áreas de relações públicas e comunicação organizacional e arte digital. Seguimos contando com a contribuição de jovens pesquisadores e seus orientadores para identificar campos emergentes de discussão e registrar os avanços da produção científica na área de Comunicação e Artes, oxigenando-o à luz de registros midiáticos contemporâneos.

Seguimos mobilizados pelo objetivo de fazer de **Narratio**, assim, lugar de passagem para os vestígios da produção científica em nosso campo de saber, sabidamente inter e transdisciplinar e, por isso mesmo, capaz de incentivar o pensamento complexo na leitura crítica das manifestações da linguagem e da cultura nos gêneros e formatos midiáticos. Desejamos que, ao transitar pelas próximas páginas, os leitores possam revisitar olhares sobre as produções da cultura, da arte, da informação e do entretenimento à luz das valiosas contribuições dos autores desta edição.

Boa leitura!

Os editores

_Sumário

7

_Artigo

Arte em ação: ecos do modernismo na música brasileira contemporânea

Meno DEL PICCHIA

88

_Artigo

Muito além da “mãe, vadia ou virgem”: uma análise dos arquétipos na série *Fleabag*

Janis Lyn Almeida Alencar LAGOS e Issaaf Santos KARHAWI

19

_Artigo

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

118

_Artigo

Leões de Wakanda: uma experiência cultural em *Black Panther*

Renan Claudino VILALLON

143

_Iniciação à Pesquisa

A contribuição das Relações Públicas no desenvolvimento da comunicação e liderança corporativa nas empresas

Bianca Santos CAVANI e Flávia Cristina Martins MENDES

54

_Artigo

Complexidade narrativa em *Twin Peaks*: hibridização de gêneros e formatos

Henrique Bolzan QUAIOTI, Mariana Mendes LOPES, Natália de Andrade MONTEIRO, Rafaela dos Reis OLIVEIRA, Emanuelle Batista de SANTANA e Rogério FERRARAZ

160

_Iniciação à Pesquisa

Investigações audiovisuais na quarentena: *Pink Umbrellas Art Residency* e a arte pós-internet

Murilo BRONZERI e Tatiana Giovannone TRAVISANI

72

_Artigo

O termo “populismo” nos jornais: uma análise dos editoriais da *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*

Ana Luiza Antunes Soares BESSA e Edilaine Heleodoro FELIX

Arte em ação: ecos do modernismo na música brasileira contemporânea

Meno DEL PICCHIA¹

Resumo

A busca por uma arte genuinamente brasileira foi um dos nortes da Semana de 1922. Essa era uma das faces do nacionalismo exacerbado que ocupava o debate intelectual do início do século passado. Nacionalismo que se revelou particularmente contraditório e violento a partir dos anos 1930, quando governos autoritários em diversos países usaram da força física em nome da ideia de pátria e unidade racial. Arte e política, inevitavelmente, se afetam e se misturam e lidam com os mesmos temas. A ideia aqui é refletir sobre algumas dessas afetações mútuas no campo da música. Se o nacionalismo foi uma questão central da primeira geração modernista, quais são as questões primordiais encampadas pela cena musical brasileira contemporânea? Como os artistas da música de hoje reverberam ou transformam legados reflexivos do modernismo dos anos 1920 e 1930?

Palavras-chave: modernismo; nacionalismo; música; arte.

Abstract

The search for a genuinely Brazilian art was one of the guidelines of the Modern Art Week of 1922. This was one of the faces of the exacerbated nationalism that occupied the intellectual debate at the beginning of the last century. Nationalism that proved to be particularly contradictory and violent from the 1930s onwards, when authoritarian governments in several countries used physical force in the name of the idea of homeland and racial unity. Art and politics inevitably affect and mix and deal with the same themes. The idea here is to reflect on some of these mutual affectations in the field of music. If nationalism was a central issue of the first modernist generation, what are the main issues faced by the contemporary Brazilian music scene? How do today's music artists reverberate or transform reflective legacies of 1920s and 1930s modernism?

Keywords: modernism; nationalism; music; art.

¹ Antropólogo e músico. É doutor em Antropologia Social pela USP, com a tese intitulada "A Neblina e o Fluxo - O Funk nos Corpos Elétricos da Quebrada", defendida em 2021. A dissertação de mestrado intitulada "Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação" foi defendida também na Antropologia Social da USP, em 2013. É professor de pós-graduação na Faculdade Santa Marcelina no curso de Pós-graduação em Canção Popular. Como músico, lançou quatro discos solos de canção: Meno Del Picchia (2008) e Macaco Sem Pelo (2013) - ambos selecionados pelo Programa Cultural de Bragança Paulista - Barriga de 7 Janta (2016) vencedor do prêmio do PROAC 2015 - Pele de Água (2020).

Modernização, modernidade e modernismo

Em 1991, o antropólogo francês Bruno Latour (2009) escreveu o provocante ensaio “Jamais fomos modernos” no qual procurava mostrar que a divisão fundante da filosofia ocidental moderna, entre natureza e cultura, talvez não passasse de mera ilusão. A modernização do mundo, por um lado, e a racionalização do conhecimento, por outro, estariam ligadas a uma ontologia purificadora em que as entidades do real pertenceriam ou à esfera da natureza ou à esfera da cultura. Ser moderno, portanto, seria acreditar na compartimentalização das coisas, sejam elas micróbios, identidades de gênero, máquinas, leis, obras de arte ou canções. Micróbios seriam coisas da natureza. Canções seriam coisas da cultura. O autor mostra que as coisas da natureza são também construções humanas, e vice-versa; no caso dos micróbios, eles não existiam antes da invenção dos microscópios e de equipamentos de laboratórios capazes de isolá-los. Estamos aqui falando de uma fuga da lógica dualista e de uma entrada no universo das mediações. Latour chega à conclusão de que nunca fomos modernos porque o mundo nunca foi um lugar de elementos purificados e isolados - uma descrição antropológica mais rica da realidade deveria trazer à tona o que ele chama de “híbridos” (LATOUR, 2012). Híbridos de sujeitos-objetos, humanos e não-humanos, natureza misturada à cultura e vice-versa. Essa reflexão se mostra bastante interessante também para refletirmos sobre o que é modernismo ou sobre o que significaria uma arte modernista. Uma arte modernista seria aquela que acredita num mundo purificado? Um mundo dicotomizado sem híbridos?

Para o historiador da arte Charles Harrison (2000), não é possível entender o modernismo desconectado de outras duas noções: modernização e modernidade. A modernização do mundo seria, resumidamente, todo aparato técnico e material desenvolvido a partir dos primeiros anos da Revolução Industrial. Estaria ligada ao mundo das máquinas e das grandes descobertas científicas que o mundo ocidental impulsionou, especialmente, a partir da segunda metade do século XVIII. A modernidade estaria ligada aos sistemas sociais e culturais gerados a partir dos avanços da modernização - cujas bases filosóficas e cosmológicas Latour critica. O modernismo poderia ser visto como o sistema artístico que responde expressivamente às consequências da modernização e da modernidade. Entretanto, sua (do modernismo) definição é palco de disputas,

não é clara e objetiva. O que é uma arte verdadeiramente modernista? Difícil responder a essa pergunta.

Para Harisson (2000), cuja especialidade são as artes visuais, o modernismo estaria ligado ao colapso “do decoro tradicional na cultura ocidental, que previamente conectava a aparência das obras de arte à aparência do mundo natural”. Toda pintura que não buscasse representar realisticamente o mundo poderia ou tenderia a ser classificada como modernista (abstracionismo, cubismo, surrealismo etc.). No campo musical, o modernismo estaria ligado à busca por formas composicionais novas que fugissem do tonalismo romântico, que ampliassem os espectros de sonoridades possíveis, que lidassem com dissonâncias e que estabelecessem pontes com a música popular (na época, chamada às vezes de folclórica). Na literatura, a tendência também era de se libertar de uma escrita extremamente formalizada, grandiloquente, erudita e desconectada, muitas vezes, da língua falada. A ideia de liberdade criativa é algo que, de certa forma, conecta esses campos artísticos diversos dentro do que estamos habituados a chamar de modernismo. A arte modernista seria então a arte que tentava se libertar de formas tradicionais e acadêmicas. Entretanto, no Brasil o modernismo deveria, em teoria, encampar uma missão extra, além da libertação formal; deveria produzir uma arte que fosse genuinamente brasileira, uma arte que trouxesse a ancestralidade de um ideal de Brasil. Um Brasil purificado, unificado sob uma mesma bandeira, uma mesma paleta de cores.

Entretanto, ao nos debruçarmos sobre nosso modernismo de 1922, algumas contradições e ambiguidades se tornam visíveis. Menotti Del Picchia, para citar um exemplo que me é familiar, fazia toda propaganda do modernismo por um lado, mas publicava textos de estética parnasiana - ou seja, testemunhava a velocidade das máquinas e da urbanização crescente de São Paulo, por um lado, mas mantinha uma escrita literária grandiloquente carregada de citações e referências eruditas, distante da oralidade cotidiana que textos mais inovadores de Oswald de Andrade e de Mario de Andrade traziam². A Semana de Arte Moderna de 1922 foi fundamental como momento de proposições e questionamentos sobre o que seria uma arte brasileira de vanguarda. O grupo de jovens artistas que ocupou o Municipal respirava as

2 Para se ter uma ideia dessa contradição basta conferir o discurso de Menotti na semana e outros textos que ele publicou na época, disponíveis na coletânea organizada por Yoshie Sakiyama Barreirinhas (1983) - “Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920/22”.

consequências da modernização da cidade de São Paulo. A cidade havia crescido vertiginosamente nas primeiras décadas do século XX, em grande parte graças à capitalização dos barões do café paulistas. Outra contradição que podemos apontar é essa origem do movimento na elite econômica da época. Foi um modernismo bancado pela riqueza da indústria do café e refletia ideias e símbolos dessa camada da população.

A questão da identidade nacional era fundamental para essa geração de 1922. O nacionalismo era um tema central no debate intelectual dos anos 1920 e 1930. Fabricar uma ideia de nação, de pátria, fabricar símbolos de orgulho que unificassem o tecido social. No caso do Brasil, essas questões eram extremamente pulsantes, se levarmos em conta que, em 1922, havíamos nos tornado independentes há apenas 100 anos, e nossa jovem república completava apenas 33 anos. A abolição formal das populações escravizadas em 1888 também era muito recente, e não foi acompanhada por uma integração social e econômica digna e igualitária.

Esse processo, então, de construção de Estados-nação nem sempre foi tranquilo e produziu respostas extremamente autoritárias e violentas que já no final da década de 1930 desembocaram na 2ª Guerra Mundial em nível global, e na ditadura do Estado Novo em nível local. A nação brasileira idealizada artisticamente por uma parte dos artistas de 1922 não tinha espaço para todas as vozes, cores, raças, etnias e culturas. Quando penso especificamente na música, é inevitável perguntar: por que Pixinguinha não estava no Municipal junto com Villa Lobos? Se os modernistas tupiniquins estavam tão preocupados com a formação de uma arte genuinamente brasileira, por que deixaram de fora o choro e o samba que ganhavam força naqueles mesmos anos?

De Pixinguinha a MC Dricka - música(s) e identidade(s)

Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha, era o que havia de mais brasileiro e moderno na música dos anos 1920. A música de Pixinguinha conectava as raízes mais profundas do panteão cultural afro-brasileiro aos elementos urbanos da diáspora afro-atlântica. O que Paul Gilroy

(2001) passou a chamar de “Atlântico Negro” já estava em pleno vigor nos anos 1920 no que diz respeito a trocas musicais. O choro era o jazz brasileiro; ou o jazz era o choro norte-americano. Charlie Parker, um dos maiores nomes do jazz, para citar um exemplo, gravou uma versão do choro “Tico Tico no Fubá” composta em 1917 por Zequinha de Abreu. Provavelmente, nos anos 1940 e 1950, Charlie Parker ouviu o chorinho e o virtuosismo de Pixinguinha em algum disco.

As jazz bands já eram algo conhecido na São Paulo de 1922. Os Oito Batutas, grupo de Pixinguinha, já eram conhecidos até mesmo fora do país. Ainda assim, passaram longe da programação sonora do Teatro Municipal, naquele icônico Fevereiro de 1922, formada fundamentalmente pela música de erudita de Guiomar Novaes e Villa Lobos. Definitivamente, naquele momento histórico, não interessava para as elites cafeeiras trazer as expressões artísticas das populações negras ao palco. Um dos nomes contemporâneos para isso é racismo estrutural. Sim, o movimento modernista brasileiro foi, nesse sentido de não contemplar artistas como Pixinguinha, estruturalmente racista. De todo modo, devemos lembrar que o próprio Villa Lobos reconheceu a genialidade de Pixinguinha, tendo sido esteticamente influenciado pela linguagem do choro com sua série de choros compostos para violão. Villa Lobos foi também gigantesco para a música brasileira, justamente por ter tido a sensibilidade de reconhecer a força da nossa sonoridade popular e estabelecer pontes e conexões com a música erudita, a música de orquestra feita para salas de concerto. Na Semana de Arte Moderna de 1922, ele executou a obra “Danças Características Africanas” onde já experimentava novas formas e sonoridades que buscavam uma libertação da tradição romântica que o precedia, e que lidavam com a síncopa dos nossos ritmos populares.

Elitismo, racismo, parnasianismo e conservadorismo caminharam lado a lado com vanguardismo, ineditismo, futurismo e transgressão. Sim, é complexa e contraditória a gênese do nosso modernismo. Ao mesmo tempo em que buscava a renovação cultural e a inovação estética, perpetuava todo ranço classista de uma elite branca de mentalidade escravocrata que preferia o piano e o violoncelo ao saxofone e o pandeiro. E se dermos um salto temporal para 2022, veremos que muitos aspectos de marginalização e/ou de ocultamento das práticas artísticas periféricas continuam presentes. É o que ocorre com o funk brasileiro, gênero

musical perseguido e criminalizado, especialmente em suas vertentes putaria e proibidão.

A origem do funk carioca mereceria um texto à parte, mas muitos autores (Vianna 1988), (Essinger 2005) e (Novaes 2020) concordam que os bailes blacks dos subúrbios cariocas nos anos 1970 foram um marco histórico importante. Em 1989, foi lançado o disco “Funk Brasil” do DJ Malboro, com faixas de batidas eletrônicas e versos cantados em português. As “melôs” (versões em português de grandes sucessos estrangeiros da época) cantadas nos bailes começam a entrar nos estúdios brasileiros. O musicólogo Carlos Palombini considera a gravação “Macumba Lelê” – dos DJs Alessandro e Cabide, no quarto volume da série Beats, Funks e Raps, dos DJs Grandmaster Raphael e Amazing Clay, em 1994 – importante, marcando uma espécie de virada na estética musical do gênero, pois traria pela primeira vez toques percussivos da música afro-brasileira misturados ao eletrônico. A partir de então, desenvolvem-se alguns “estilos” ou “vertentes” – como o “proibidão”, o ostentação, o putaria, o consciente – onde um dos elementos de diferenciação são as temáticas das letras, mantendo-se a mesma clave rítmica padrão como núcleo central das batidas.” (DEL PICCHIA, 2021: 4 e 5)

A música funk carioca é uma fala cantada ou um canto falado sobre uma base rítmica. Essa fala é a das camadas mais pobres das áreas sub urbanizadas do estado do Rio de Janeiro. Seu melodismo deriva tanto das inflexões da própria fala quanto do espaço sonoro local, recortado e colado. Esse procedimento não se aplica somente à melodia, mas constitui a própria tecnologia de uma inteligência que encontra expressão no gênero musical (CACERES, Ferrari e PALOMBINI, 2014, p. 177-178)

Considero essa descrição boa para pensarmos o funk que hoje toca nas periferias de São Paulo. O funk brasileiro é música de favela, totalmente identificado com um *ethos* periférico, com a realidade social das quebradas. Por um lado, pode e deve ser pensado como um gênero musical brasileiro, na medida em foi gerado a partir de uma combinação única de elementos cul-

turais - o Miami Bass norte-americano e as batidas de atabaques e berimbau das tradições afro-brasileiras, que DJs como Alessandro e Cabide começaram a mesclar (ou se pensarmos antropofagicamente como Oswald de Andrade, devorar, mastigar e transformar em algo nosso). Mas também reflete uma nova dinâmica sociocultural translocal, onde elementos diáspóricos afro-atlânticos se espalham globalmente, criando interconexões estéticas que transcendem a ideia de nação. Essa talvez seja uma das grandes diferenças do momento histórico que vivemos, em relação ao modernismo de 100 anos. As identidades nacionais perdem força frente a identidades raciais, por exemplo. A música emerge como um campo artístico onde trocas translocais ocorrem numa velocidade inédita, em parte graças às novas tecnologias de produção musical, engendrando uma rede complexa de novas dinâmicas identitárias. Um jovem funkeiro brasileiro talvez compartilhe mais elementos identitários com um jovem norte-americano que ouve trap, ou com um jovem angolano que ouve kuduro, ou com um jovem colombiano que ouve cumbia, do que com determinadas camadas sociais de seu país de origem. A ideia aqui é de que o “nacional” enquanto paradigma identitário, tão caro à Semana de 1922, vem perdendo força. E nesse cenário, a música emerge como prática cultural capaz de criar verdadeiras comunidades transnacionais. Comunidades conectadas por práticas culturais compartilhadas - valores, comportamentos, vestimentas, cortes de cabelo, tecnologias de interatividade, ideias musicais, padrões estéticos etc.

Se quisermos enxergar no funk elementos do modernismo devemos considerar mais os artistas transgressores e inovadores de 1922, aqueles que buscavam novas formas e novas conexões. Nesse sentido, a escrita de Oswald de Andrade, por exemplo, é mais próxima do texto funk do que a escrita de Menotti Del Picchia. Se tomarmos como exemplo o romance “Serafim Ponte Grande” (2022 [1933]), veremos que a libertação sexual já era um tema fundamental para Oswald de Andrade. O funk putaria é um estilo transgressor e que também lida com os limites da sexualidade humana, sendo duramente criticado por uma ampla parcela da sociedade, mas alcançando muito sucesso nos fluxos, nos bailes e nas plataformas de música. A gene criativa do funk também compartilha com Oswald aspectos antropofágicos, como sugeri anteriormente, ao recombinar referências afro-atlânticas, num fazer musical local único e genuíno.

MC Dricka é um dos nomes fortes do funk paulista atualmente e encampa em sua obra diversas vertentes - do putaria ao consciente. Seu primeiro grande sucesso “Empurra, empurra” tinha uma versão putaria e uma versão light (ou censurada) em que trocava a letra. Na versão putaria ela cantava “Empurra, empurra, empurra que eu sou puta!”. Na versão recalcada ela cantava “Empurra, empurra, empurra que sou sua!” A versão putaria é a que toca nas madrugadas nos paredões de som dos fluxos das quebradas. Seu texto é exemplo dessa proximidade do canto com a língua falada, Dricka compõe como se estivesse trocando ideia com uma amiga dentro de um fluxo de funk. O uso de gírias, de símbolos e de concordâncias transgressoras são aspectos dessa poética funk.

“E nós tem um charme que é da hora
e um sorriso que é de impressionar
E nós desenrola na palavra não leva desaforo pra casa
eu que posso me bancar
Ó de nave nós tamo a milhão
no baile chamando atenção
E as recalcada me odeia
E nós tem porte de sereia
Desejo dos vilãaaa!”
(MC Dricka, “E nós tem um charme que é da hora”)

Nas entrelinhas do texto de Dricka, gostaria de chamar a atenção para esse “nós”, primeira pessoa do plural, que concorda com o verbo “tem” no singular. Algo que Emicida traz em seu álbum de 2020, “AmarElo”, quando canta “Tudo que nós tem é nós”. O que para os recalcados de plantão soaria como um erro de concordância, na verdade diz respeito a uma valorização extrema do coletivo na cultura do funk e do rap. O coletivo se confunde com o individual, ou dispersa a ideologia burguesa que construiu essa noção de indivíduo (criticada justamente por Oswald em Serafim Ponte Grande). Dricka e Emi-

cida cantam os coletivos dos quais vieram, as comunidades, as quebradas. Eu sou nós. Esse movimento é difícil para uma mente moderna acostumada a classificar a realidade dentro de uma rigidez dicotômica onde plural é plural e singular é singular. A ideia de indivíduo, afinal, é uma invenção da modernidade. Aqui, Dricka e Emicida transcendem essa (já velha, porque não) ontologia moderna e proõem algo novo, algo que tem mais proximidade com uma ontologia latouriana e sua rede híbrida formada por sujeitos-objetos ac-tantes e suas mediações. Temos no funk brasileiro contemporâneo e no rap, em artistas como MC Dricka e Emicida, exemplos do que há de mais inventivo e transgressor na música brasileira. Uma poética que dispersa o indivíduo pequeno-burguês através da noção de “nós” e que fala da libertação corporal de padrões opressivos através do funk putaria.

A nave tá a milhão - raça, gênero e a imersão *on-line*

No universo do funk, os carros transformam-se em naves quando potentes sistemas de som são acoplados em suas traseiras como se fossem as turbinas de um Delorean, o carro futurista da série de filmes “De Volta Para o Futuro”. Turbinas sonoras automotivas que esquentam as ruas das quebradas transformadas em pistas de dança durante os fluxos. Existe uma força cultural gigantesca em torno do funk, especialmente entre as camadas mais jovens que habitam os bairros de menor renda da capital paulista. Os paredões de som, as naves, os fluxos, MCs, DJs, os videoclipes na internet, os estúdios de produção musical formam um coletivo multiespécie que demarca um território sonoro vasto e potente. E dentro desse coletivo, a velocidade é um valor. A nave de Dricka tá a milhão, ou seja, está voando em alta velocidade. Os beats de funk se aceleram, a internet tem que ser rápida, a dança tem que ser rápida, as motos e os carros que habitam os fluxos rasgam a noite com seus roncões ensurdecedores. Essas são algumas imagens e sons dessa cultura urbana contemporânea pulsante. Trouxe a velocidade aqui para traçarmos também um paralelo com o testemunho modernista da São Paulo de 1922. Há 100 anos, o que se observava nos textos modernistas era também um testemunho de como a vida urbana se transformava aceleradamente. A eletricidade, os carros, os grandes edifícios transformavam a paisagem urbana como nunca

nesse início de século XX. O modernismo lidou com a aceleração da vida, observou essa aceleração e tentou incorporá-la à pesquisa expressiva. O que testemunhamos agora em 2022 é uma aceleração ainda maior da vida com a avalanche de dados e informações que a internet trouxe. A pandemia parece ter nos tornado ainda mais acelerados, na medida em que passamos a experimentar uma relação ciborgue (HARAWAY, 2009) com nossos computadores e celulares - eles se tornaram próteses corporais de todos nós.

Essa é uma questão fundamental da contemporaneidade a meu ver - nossa aceleração e nossa relação simbiótica com as máquinas e com a circulação digital de informação via internet. O funk lida com isso. Os artistas da música lidam com isso. Poderíamos chamar de imersão digital, ou imersão no *on-line*. Podemos pensar nisso aqui juntos, afinal um dos ecos do modernismo nesse centenário é nos provocar a entender quais são as questões fundamentais de nosso tempo histórico. Em 1922, a modernização industrial acelerou a vida. Em 2022, a digitalização do conhecimento catapultou essa aceleração para patamares inimagináveis. Pensando no campo musical, uma das consequências disso é que não é mais possível acompanhar a avalanche de lançamentos de novas músicas, novos clipes, novos artistas. Isso acontece no funk e em qualquer outro gênero musical. De um lado as novas tecnologias tornaram possível produzir música de uma forma inventiva e original com baixo custo (basta um computador e uma placa de som). Por outro lado, a produção massiva de novas composições torna mais difícil ao artista atingir qualquer relevância.

Seguimos então lidando com as consequências da modernização da sociedade e sua conseqüente aceleração. Entretanto, há de se reconhecer que paradigmas que eram importantes para os modernistas se tornaram obsoletos hoje - para citar um exemplo, o paradigma do nacionalismo. A ideia de nação dos modernistas estava ligada a fronteiras fixas, a uma unidade identitária em torno da ideia de pátria, a um Estado forte e centralizado. Nosso momento histórico nos exige novos paradigmas que lidem com a dispersão de fronteiras que as trocas translocais ocasionam. A própria imersão *on-line* que vivemos hoje, revoluciona nossa noção de tempo e espaço e borra as linhas imaginárias que dividem os países, os estados, as cidades. O debate em torno de uma identidade nacional, tão importante para a geração de 1922, perde espaço aqui para diversos outros debates - identidade de gênero, iden-

tidade racial, identidade étnica, vida *on-line/off-line*, feminismo e o combate à opressão masculina, para citar alguns que considero fundamentais. A cena musical brasileira contemporânea é um termômetro desse deslocamento de paradigmas. Artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Ventura Profana, Pablo Vittar, Liniker, para citar somente alguns exemplos, lidam explicitamente com as questões e demandas LGBTQIA+. Nunca houve uma produção musical tão forte e consistente em torno de questões de gênero e sexualidade quanto agora. E essas questões são inevitavelmente atravessadas por questões raciais e econômicas, já que boa parte dessas artistas é negra e vem das quebradas das grandes cidades. O maior eco modernista nessa arte que age transformando a realidade ao redor é nos tornar mais atentos às questões nucleares de nosso tempo histórico.

“Juntas em unção fizemos da cruz encruzilhada

Nos levantamos do vale de ossos secos

transformamos pranto em festa

Nossos cus em catedrais

Conhecemos os mistérios por com eles andar

Não mais calvário

Arrebatamos das mãos do senhor

As chaves de nossas cadeias

Dancemos engenhosas e aprendamos a voar

Para respirarmos submersas em águas vivas

Superabundantes”

(Ventura Profana, “Eu Não Vou Morrer”)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *Menotti Del Picchia - O Gedeão do Modernismo: 1920/22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. “A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade.” *Revista do instituto de estudos brasileiros*, Brasil, n. 58, São Paulo, jun. 2014.

DEL PICCHIA, Meno. “Fluxos, quebrada e musicar funk: se sentir dentro da música”. In: *GIS - Gesto, Imagem e Som, revista de antropologia da USP*. São Paulo, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34: 2001.

HARAWAY, Donna e KUNZRU, Hari. *Antropologia do Ciborgue - As vertigens do pós-humano*. TADEU, Tomaz (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

PALOMBINI, Carlos. *Notas Sobre Funk*. Disponível em www.proibido.org. 2014.

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em *case* de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL¹
Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO²

“O PT é o partido que mandou matar Celso Daniel. Isso todo mundo sabe. Os últimos oito caras que tiveram contato com ele (Daniel) também morreram”. A frase é do deputado federal Eduardo Bolsonaro (Republicanos-SP) na Comissão de Constituição e Justiça da Câmara, em resposta à colega Érika Kokay (PT-RJ) durante a CPI dos Bingos, em 2004.

1 Fabio Maciel, graduado em Direito pela Universidade de São Paulo (1997) e mestre em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), é advogado e professor de História do Direito e Direito Constitucional. Autor, com diversos livros publicados na área, com destaque para *Manual de História do Direito*, em sua 9ª edição pela Editora Saraiva. E-mail: fabioxy@yahoo.com.br.

2 Moacir Assunção (Francisco Moacir Assunção Filho) é mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), graduado em Jornalismo pela Universidade Braz Cubas (UBC) e professor do curso de Jornalismo da Universidade São Judas, na capital paulista. Também é autor ou coautor de 12 livros, dois dos quais, *Os homens que mataram o facínora – a história dos inimigos de Lampião* (Record, 2007) e *São Paulo deve ser destruída – a história do bombardeio à capital na Revolta de 1924* (Record, 2015) foram finalistas do Prêmio Jabuti. Jornalista com passagens pelos jornais *O Estado de S.Paulo*, *Diário Popular* e *Jornal de Brasília*, além das revistas *Aventuras na História* (Abril) e *História Viva* (Duetto), cobriu, como repórter de Cidades do *Estadão*, o caso Celso Daniel. E-mail: moacir.assuncao@saojudas.br

Resumo

O artigo apresentado a seguir procura desmistificar as narrativas em torno do caso Celso Daniel, ocorrido em janeiro de 2002, que resultou no assassinato do Prefeito de Santo André, no ABC paulista, a partir de discussões teóricas sobre fake news, notícias mentirosas e pós-verdade. Nossa hipótese é a de que a circulação destas narrativas na grande imprensa ajudou a sustentar a relação do caso com a reputação do Partido dos Trabalhadores, confrontado com esse episódio, de forma a fazer colar em um partido político – que tem, sem dúvida, outros problemas a lamentar – a pecha de agremiação “corrupta” e “assassina”, com o uso político de um assassinato na tentativa de desqualificar o partido.

Palavras-chave: crônica política; fake news; pós-verdade; Partido dos Trabalhadores; caso Celso Daniel.

Abstract

The article presented below seeks to demystify the narratives surrounding the Celso Daniel case, which occurred in January 2002, and resulted in the assassination of the Santo André mayor, through a theoretical debate around fake news, false news and post-truth. Our hypothesis is that the circulation of these narratives through the great media helped to build a rapport between this case and the Partido dos Trabalhadores reputation, confronted with this episode, in order to make it sticks to a political party – which undoubtedly has other problems to lament – as a stamp of a “corrupt” and “murderer” association, such as a political use of assassination in an attempt to disqualify the party.

Keywords: political chronicle; fake news; post-truth; Workers’ Party; Celso Daniel case.

Introdução

O caso Celso Daniel, uma referência ao então prefeito de Santo André, Celso Daniel (PT), sequestrado e morto em janeiro de 2022, tornou-se um dos mais comentados da crônica política daquele período e até hoje é citado como um *case* de perseguição política contra um partido, no caso o próprio PT, que volta e meia é acusado de ter seus dirigentes envolvidos no crime bárbaro, no qual Daniel, uma estrela em ascensão no partido, que era o coordenador financeiro da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva, vencedor da eleição à Presidência naquele ano, foi morto por bandidos com 11 tiros depois de ficar dois dias em cativeiro.

Após sua morte, a Polícia Civil, durante o governo de Geraldo Alckmin (PSDB) no Estado, fez duas apurações, chefiadas por alguns dos seus principais delegados, e chegou à mesma conclusão em ambas: crime de oportunidade, quando bandidos capturam aleatoriamente uma vítima somente por causa de sua aparência ou do carro em que viajava para obter resgate. Instada a participar do caso, a Polícia Federal, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, também fez uma apuração que chegou à mesma conclusão dos seus colegas estaduais.

Pressionado pela família, em especial por dois irmãos que mal falavam com Daniel, o Ministério Público (MP) de São Paulo também fez apuração que resultou em crime de mando, baseado em um suposto esquema de corrupção, contrariando a conclusão das polícias. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), formada posteriormente, sob a liderança de políticos de oposição ao PT, então no governo federal, corroborou a conclusão da MP, apontando, da mesma forma, crime motivado por corrupção. Daniel, político querido no PT, que deveria se tornar o ministro da Fazenda (foi substituído por Antônio Pallocci no cargo de coordenador financeiro da campanha vitoriosa), passou a ser visto por parte expressiva da opinião pública como um líder de um suposto esquema de corrupção. Daniel teria sido assassinado a mando do PT, exatamente para não entregar o tal esquema. Ao que parece, essa foi a versão que se cristalizou na opinião pública, de uma maneira geral, e volta e meia é esgrimida contra o PT para tentar colar no partido a pecha de “corrupto” e “violento”.

O presente artigo, assinado por um advogado especializado em Direito Constitucional e um jornalista que acompanhou o caso como repórter de Cidades do jornal *O Estado de S.Paulo*, busca desmistificar essa tese, a partir da análise de material midiático, apontando fatos e conceitos que procuram demonstrar a não conexão do PT com a morte de Daniel. Para este exercício, o artigo descreve toda a história da morte e da posterior repercussão do assassinato do prefeito. O artigo não pretende discutir as acusações de corrupção na Prefeitura, já que exigiria um novo trabalho. Prende-se, portanto, tão somente ao episódio do assassinato do prefeito, até hoje um tema sensível para a opinião pública e para o próprio PT.

A tentativa dos autores, ambos professores universitários, é elucidar o caso, apresentando aspectos pouco conhecidos da história, como já afirmado, um dos principais temas da crônica política do início do século 21, que merece ser melhor contada.

Pós-verdade, *fake news* e o “caso” Celso Daniel

Causa espécie em muitas pessoas o fato de alguns temas, sabidamente inverídicos ou visivelmente equivocados, espalharem-se pelas redes sociais e nas conversas informais como verdade absoluta. Da “boca pequena” acabam chegando, mesmo que timidamente, ao âmbito acadêmico. E lá a estranheza se avoluma, haja vista que é o lugar em que se espera maior critério na análise dos fatos, além de ser onde a dúvida sistemática deve ser aplicada, sempre em busca de poder afirmar com o maior grau de certeza as verdades alcançadas, não sendo nenhuma delas absoluta.

A principal explicação para a disseminação das chamadas *fake news* é que fatos objetivos exercem menor influência na opinião pública que os apelos emocionais e as crenças pessoais. O avanço das *fake news* associa-se ao que a Academia chama de pós-verdade, ou seja, quando a convicção se sobrepõe à ciência e aos fatos. Com isso, há uma tendência de acreditar naquilo que vai ao encontro do que a pessoa deseja, das suas crenças já sedimentadas. Não por acaso o termo “pós-verdade” foi eleito como a “palavra do ano” de 2016 pelos Dicionários Oxford (SEIXAS, 2019, p. 122).

A pós-verdade, portanto, não é propriamente sinônimo de *fake news*, tendo em vista que historicamente a existência de notícias falsas não é privilégio da contemporaneidade. Também não pode ser equiparada à mentira, artifício utilizado desde tempos remotos nas disputas políticas, às quais nem mesmo aos regimes democráticos escapa, sendo elemento recorrente tanto na política partidária como nas ações de Estado. Exemplo latente de mentira foi a justificativa utilizada pelos EUA para a Guerra do Iraque: a existência de armas químicas pelo regime de Saddam Hussein.

O Dicionário Cambridge³, por exemplo, traz a seguinte definição para a palavra “pós-verdade”: *“aquilo que se relaciona a uma situação na qual as pessoas estão mais dispostas a aceitar um argumento baseado em suas emoções e crenças, em vez de um argumento baseado em fatos”*.

No decorrer da primeira década do século XXI, os usuários da rede mundial de computadores deixaram de ser meros consumidores de informação, passando a também produzir conteúdo, tendo em vista que passaram a ter a seu alcance inúmeras ferramentas e recursos tanto para produzi-las quanto para também disseminá-las. Como consequência, atividades que antes eram exclusivamente realizadas por profissionais, como o próprio jornalismo, ficaram acessíveis para pessoas comuns, culminando em um aumento exponencial na oferta de informações. O ponto crítico é que a qualidade não acompanhou o aumento da oferta, colocando em xeque a qualidade e principalmente a confiabilidade dos conteúdos disponibilizados, criando ambiente fértil para o incremento das *fake news* e sua cada vez maior divulgação.

Aliás, como as informações deturpadas possuem o intuito de reforçar convicções, com grande apelo emocional, disseminam-se inclusive com mais rapidez que as informações verídicas. É que toda crença estabelece uma racionalidade, e “as opiniões e as ações, produtos dessa racionalidade, possibilitam compreender a própria dinâmica de validação das verdades de cada grupo” (SEIXAS, 2019, p. 123), impactando inclusive na credibilidade da grande mídia, que começa a ser atacada por não reproduzir as falsas informações que reconfortam a alma e reforçam a crença em “mitos” de determinados grupos específicos.

³ *On-line* in: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/post-truth>. Acesso em: 26 jun. 2021. Tradução dos autores.

O século XX deixou como herança um sistema de instituições baseadas em regras e em evolução gradual; e uma hierarquia de conhecimento e autoridade, em que entidades representativas interagiam com o estado de acordo com protocolos comprovados. Hoje essa estrutura está sendo desafiada por uma malha de redes vinculadas não por laços institucionais, mas pelo poder viral da mídia social, do ciberespaço e dos sites, que se deleitam em sua repugnância em relação à grande mídia (D'ANCONA, 2018, p. 63).

Segundo Braga (2018, p. 205), o fenômeno das *fake news* pode ser entendido como “a disseminação, por qualquer meio de comunicação, de notícias sabidamente falsas com o intuito de atrair a atenção para desinformar ou obter vantagem política ou econômica”.

Em tempos de excesso de informação, de pouco tempo disponível para análise crítica do conteúdo disponível e de mudanças céleres da realidade a que estamos submetidos, ocorre, como aponta Seixas:

(...) uma superação do desejo de verdade por parte dos sujeitos, ao menos da verdade divergente da sua. Por assim dizer, haveria certo desinteresse dos sujeitos em estabelecer um movimento heurístico de verificação dos fatos e das verdades, porquanto mais vale a manutenção das convicções e das identidades do que um verificacionismo a todo custo. Não há, logo, preocupação em checar os fundamentos e fontes de uma verdade, já que há sempre uma leitura pré-programada dos sujeitos, enviesada, por certo, dos eventos sociais (2019, p. 125).

O que ganha evidência e prospera na era da pós-verdade é justamente a indisponibilidade ao diálogo entre as distintas opiniões, como resultado de que, devido ao avanço das crenças pessoais, catapultadas a elevado patamar dentro das “bolhas” de informação que as pessoas passam cada vez mais a viver, acreditam elas que já são sabedoras da “única verdade possível” sobre determinada questão.

Isso ocorre “devido à existência de um conjunto de vieses cognitivos, den-

tro os quais o viés de confirmação, a saber, a tendência em tratar, preferencialmente, as informações que confirmem nossas crenças em detrimento das que as invalidam” (SEIXAS, 2019, p. 131).

Fica evidente que, em um ambiente de pouca diversidade, aumenta a pré-disposição a não acatar argumentos contrários àqueles que confortam o espírito, independentemente da veracidade ou não da informação. A pós-verdade, nesse diapasão, acaba por evocar

um autoritarismo da interpretação, que impele os sujeitos a já predispor de determinada leitura cativa dos fatos, rejeitando o que distingue, compartilhando o que assemelha, sem maiores reflexões acerca do que ali é informado como verdade. Há, portanto, algo de bastante retórico, não meramente pela questão da (im)persuasão possível de ser observada nesse fenômeno, mas, sobretudo, pelo caráter retórico desde a percepção da realidade, pelo movimento cognitivo e argumentativo de seleção do que se divulga e do que se rejeita (SEIXAS, 2019, p. 131).

Pode-se dizer que a pós-verdade é escamoteada por intermédio de um “sistema de delírio pulsante cujo objetivo muitas vezes tem sido o de insuflar bolhas de ódio, distribuídas por espaços virtuais de convívio social, que se comportam como compartimentos fechados de interesses convergentes de apatia visceral” (QUADROS, 2018, p. 204).

Acaba sendo possível chegar a determinadas conclusões, inclusive as absurdas, desde que sejam do interesse de alguém. Para tanto ocorre um incentivo para obter dados mentirosos e forjados de forma leviana, seja para fazer prosperar determinada forma de pensar a sociedade, normalmente acusando falsamente de coisas horríveis os adeptos de ideologia divergente, seja por questões meramente financeiras, em que os divulgadores de *fake news* se locupletam às custas dos incautos, monetizando seus blogs e redes sociais diversas.

A produção de conteúdo com fundamentação pseudocientífica produzida por “especialistas”, inclusive por jornalistas, como no “caso” Celso Daniel, morto após um sequestro em janeiro de 2002, em que o jornal *Folha de S. Paulo* apresentou uma série de reportagens superficiais, que possibilitaram a

disseminação de *fake news* que permanecem até hoje, muitas vezes manipulam de modo antiético métodos e instrumentos de investigação.

Mas o que faz com que tais dados não caiam imediatamente em descrédito? Tudo indica que, ao serem apropriados por pessoas com capacidade de influência social em determinados segmentos, impede-se que a abordagem enviesada sobre o tema seja esquecida. Esses formadores de opinião, muitas vezes com uso de uma retórica alarmista, buscam cativar a atenção de seus seguidores, que como marionetes continuam a reproduzir e reafirmar as *fake news*, mantendo-as em evidência e cada vez mais, pelo excesso de repetição, com ares de verdade.

Portanto, pode-se afirmar que uma das grandes questões da pós-verdade é justamente a superação da “verdade dos fatos”. Isso ocorre, segundo Seixas, pelo

estabelecimento da convicção como critério de validade para um argumento. Vale dizer, ademais, que tendo a convicção como critério de validação, assume-se, automaticamente, os próprios valores a ela subjacentes como fundamento dos posicionamentos e opiniões. Uma vez que os valores são princípios estruturantes do próprio ser enquanto ser-no-mundo, não há como passar despercebido o fato de que se trata, no fim das contas, não de um desejo de descoberta de uma suposta verdade última, estanque ou definitiva, mas sim de um desejo de manutenção das identidades e das verdades que lhe são convenientes para tanto (SEIXAS, 2019, p. 133).

Como afirma Quadros (2018, p. 203), a pós-verdade apresenta-se como um fenômeno cultural, ainda distante de poder ser controlado e que gera consequências maléficas, já que afeta a tomada de decisões que impactam no interesse público da sociedade. Segundo ele, “sua aplicação tem sido nefasta na desmoralização de atores sociais que atualmente desenvolvem, ou no passado desenvolveram papéis relevantes na história da sociedade humana” (p. 203).

A causa e o efeito da disseminação de *fake news* é que pessoas a elas suscetíveis negam qualquer princípio de verdade dissidente, além de discorda-

rem com veemência dos que possuem campo de visão distinto, quase sempre de forma acrítica, elevando o simples ponto de vista à condição de verdade absoluta, sem perceber que se trata apenas de mero discurso afeto apenas a determinado indivíduo ou grupo social com posturas idênticas (QUADROS, 2018, p. 209). Com isso, há nítidos avanços da imbecilização coletiva, que decorre da falta de diálogo, da não aceitação da diversidade e da supremacia das crenças pessoais em detrimento do conhecimento científico.

A chegada e o avanço da tecnologia nas comunicações interpessoais e principalmente na própria comunicação de massa, com grande destaque para o advento da internet e, a partir dela, o incremento das redes sociais, serve para minimizar o tempo histórico, que é responsável pela ponderação, análise crítica e permite deglutir informações antes de disseminá-la. Na sua ausência, ou fragilidade, a pós-verdade se potencializa, sendo vivenciada com maior intensidade no transcorrer da década de 2010.

O “caso” Celso Daniel e a pós-verdade

A narrativa presente no jornalismo investigativo, quando se utiliza do método abduutivo, no caso de ocorrer sem as posteriores fases de comprovação, pode ser propulsora de *fake news*, gerando riscos para a prática jornalística quando é mal executada. A partir da veiculação de tais notícias, pode-se propiciar a concepção e manipulação sem limites de boatarias, o que dissemina falsas notícias sobre o tema noticiado de forma cada vez mais descontrolada, com o intuito de colocar em descrédito os que são vítimas da informação falsa que é propagada.

Como afirmam Correia e Guazina (2011, p. 2-3),

em função de sua natureza “aberta”, o método abduutivo necessita de outras várias etapas de análise para a confirmação da hipótese original. Tais etapas nem sempre são realizadas pelos jornalistas no processo de produção das notícias, comprometendo, muitas vezes, um dos pilares mais elementares do jornalismo enquanto profissão: a busca pela verdade dos fatos. Por outro lado, no entanto, a utilização do método abduutivo contribui na composição de um enredo me-

tanarrativo junto aos receptores-leitores das narrativas jornalísticas em suas percepções imaginativas sobre os acontecimentos (...).

É o que ocorreu com as matérias veiculadas pelo jornal *Folha de S. Paulo* sobre o sequestro e morte do prefeito de Santo André – SP, Celso Daniel, ocorridos em janeiro de 2002. Resultou-se em nítido exemplo de pós-verdade em que grande parte das teorias resultantes tiveram o objetivo de transmutar, desestabilizar e até mesmo desmoralizar o partido político a que era ele filiado, sem provas, mas com forte apelo às emoções dos destinatários das notícias e com grande criação de factoides, com o intuito de dar ares de verdade às argumentações trazidas a lume.

Para o caso em tela, vale transcrever a indagação do Professor Paulo Quadros (2018, p. 206):

Alegar insanamente um crime não cometido por alguém, dissimulando-o a partir de provas forjadas, poderia ser menos penoso do que o próprio crime quando cometido?

A reportagem da *Folha de S. Paulo*, publicada em 18 de janeiro de 2004, na página A-7 do caderno Brasil, e repercutida por vários meios de comunicação à época, com o título “Seis ligados ao caso Daniel foram mortos”, trazia em sua linha-fina: “vítimas tinham algum tipo de vínculo com o crime. Promotoria vai apurar se foi apenas coincidência”. A reportagem, no caso, restringiu-se a informar as causas das mortes mencionadas e a ligação com o caso Celso Daniel, mas sem indicar os motivos dos crimes. A partir da publicação de tal informação, “forma-se uma ‘metanarrativa’ da cobertura, segundo a qual insinua-se a existência de uma cadeia causal entre as mortes sinalizadas na reportagem e o homicídio de Celso Daniel” (CORREIA; GUAZINA, 2011, p. 3).

Se não houvesse as aparências, o mundo seria um crime perfeito, quer dizer, sem criminoso, sem vítima e sem móbil. Um mundo do qual a verdade se teria retirado para sempre, e cujo segredo não seria nunca desvendado, por falta de marcas. Mas, justamente, o crime

nunca é perfeito, porque o mundo se trai pelas aparências, que são as marcas da sua inexistência, as marcas da continuidade do nada. Porque o próprio nada, a continuidade do nada, deixa marcas. E é assim que o mundo trai o seu segredo. É assim que ele se deixa pressentir, ao mesmo tempo que se oculta sob as aparências (BAU-DRILLARD, 1996, p. 23).

Quando é a grande mídia que traz textos sem o devido embasamento, torna-se prato cheio para a disseminação das *fake news*. Assim relatam Alsina e Silva sobre o tema (2018, p. 719):

De maneira geral, ao ler, ouvir ou assistir um relato jornalístico, o consumidor de notícias acredita que, por trás da ação profissional, há uma preocupação com regras, normas que dão espaço e respaldo à liberdade de imprensa, mas que impõem limites à liberdade de expressão, visto que esta última tem uma barreira maior: o respeito à pessoa. A sociedade acredita que o produto jornalístico não é uma criação aleatória, ficção, que as vozes são reais, que o relato é um fragmento preciso e correto da realidade; e que o jornalista usa sua capacidade técnica para reconstruir uma história da maneira mais fiel e responsável.

Sendo o principal produto do jornalismo, a notícia alimenta uma necessidade do ser humano, que é o instinto de percepção. Para tanto, é necessário ter conhecimento do que acontece na cidade, no país e do outro lado do mundo, afinal “o conhecimento do desconhecido proporciona segurança, planejamento e administração das próprias vidas” (SPINELLI; SANTOS, 2018, p. 766). Já a disseminação de *fake news* interfere na distinção do que é real e do que é falso, ameaçando tanto o jornalismo quanto a democracia.

Nos tempos atuais, evidencia-se que as redes sociais mais segregam do que integram a sociedade. Segundo Eugenio Bucci, elas colocam muralhas e não pessoas em rede.

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

Dentro das muralhas, o que impulsiona a circulação dos relatos é a dinâmica própria dos boatos, bastante passional, e não mais a dinâmica de prestação de serviços de informação de interesse público, segundo pontos de vista plurais. A função pública de mediar o debate social, de investigar e relatar os acontecimentos de interesse geral com fidedignidade e de fazer circular ideias e opiniões divergentes, função essa que se fixou como o papel central da instituição da imprensa, corresponde apenas a uma franja marginal dentro das interações da era digital. Agora, os protocolos classicamente observados pela imprensa e pelas redações profissionais se confinam a ilhas que são minúsculas quando comparadas ao todo (BUCCI, 2018, p. 28).

O crime e a repercussão política

“O PT mandou matar Celso Daniel”, “o assassinato de Celso Daniel foi queima de arquivo”, “Celso Daniel morreu porque era contra a corrupção em Santo André”. Qualquer buscador da internet trará estas respostas, meras conjecturas que ajudam a manter aquecida a polêmica, em uma eventual pesquisa sobre o destino do então prefeito petista de Santo André, na região metropolitana de São Paulo, assassinado a tiros em 19 de janeiro de 2002, após ter sido sequestrado dois dias antes na região do Sacomã, zona sul de São Paulo, quando saía de um jantar com o amigo Sérgio Gomes da Silva, o Sombra, ou Sérgio Chefe, como o tratava. A morte do prefeito, que havia sido indicado coordenador financeiro da campanha vitoriosa de Luiz Inácio Lula da Silva (PT) à Presidência da República em 2004 e seria, provavelmente, ministro da Fazenda com potencial para ser o sucessor do futuro presidente, foi investigada duas vezes pela Polícia Civil paulista, que apontou crime comum, sem indícios de mando, para o crime, e uma pela Polícia Federal, com o mesmo resultado.

As investigações do Ministério Público Estadual (MPE), no entanto, realizadas seis meses após as da Polícia, apontaram crime de mando, relacionado à corrupção na cidade, em especial na área de transportes, que respingaria no partido. Dois irmãos de Celso Daniel, que não mantinham boa relação com ele e mal tinham contato com o prefeito, o professor Bruno Daniel Júnior e

o dentista João Francisco Daniel, pediram novas investigações e criticaram a apuração da polícia, conduzida pelos melhores investigadores da corporação, no governo do tucano Geraldo Alckmin, que, naturalmente, não teria razão alguma para favorecer um partido concorrente, da mesma forma que o então presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB). Assim, policiais e promotores chegaram a desfechos diferentes da história.

Ao que parece, a segunda versão prevaleceu no ânimo da opinião pública, envenenando-a contra o PT, em um ciclo que predominou, também, no escândalo do Mensalão e da Lava Jato, de demonização de uma agremiação, que ganharia dos inimigos o epíteto, quase sempre injusto, de “partido mais corrupto do Ocidente”. A história se transformaria de um caso policial em um episódio de condenação ao PT e à esquerda em geral, acusada pelos inimigos de ser violenta, embora praticamente todas as formas de violência política que conhecemos no País sejam praticadas pela direita. Segundo o primeiro chefe da investigação da Polícia Civil, o delegado Armando de Oliveira Costa Filho, a investigação contou com uma estrutura incomum no Brasil: 10 delegados, 32 investigadores e amplos recursos.

Os irmãos do prefeito citaram nominalmente o então secretário de governo da Prefeitura, Gilberto Carvalho - que depois se tornou secretário pessoal e chefe de gabinete de Lula – que lhes teria afirmado que havia um esquema de corrupção na cidade, envolvendo empresas de ônibus, e que ele próprio teria levado dinheiro ao então presidente do PT, José Dirceu, para financiar atividades do partido, em uma forma de arrecadação ilícita de recursos. O Grupo de Atuação Especial de Combate ao Crime Organizado (Gaeco) do Ministério Público passou a investigar o crime. Conforme o MP, Celso Daniel seria conivente com a cobrança de propinas desde que canalizadas exclusivamente para campanhas eleitorais do PT. Contudo, o prefeito teria entrado em conflito com Sérgio Gomes da Silva ao saber que os recursos arrecadados ilegalmente eram utilizados para benefício pessoal dos envolvidos, em especial o próprio Sérgio Gomes, o então secretário municipal de Serviços, Klinger de Oliveira Souza e Ronan Maria Pinto, empresário da área de transporte.

O MP concluiu que a ação do sequestro de Celso Daniel se iniciara com a fuga cinematográfica de um presídio de Guarulhos do sequestrador e assaltante de bancos Dionízio de Aquino Severo, dois dias antes do sequestro do prefeito. O bandido, que fugiu do presídio de helicóptero, teria, na

versão do MP, comandado a quadrilha de sequestradores de Celso Daniel. Por pressão da família do prefeito, foi aberto um novo inquérito policial, em agosto de 2005, levado adiante pela delegada Elisabete Sato, do 78º Distrito Policial. Mais de um ano depois, em novembro de 2006, as apurações da delegada não trouxeram novos elementos, fossem complementares ou diferentes daqueles encontrados no inquérito policial inicial, conduzido pelas polícias civil e federal.

Depois de ser encontrado morto em uma estrada de terra em Juquitiba, Grande São Paulo, na manhã do dia 20 de janeiro de 2002, Celso Daniel, estrela em ascensão no PT, se tornou um fantasma que assombraria o partido por décadas. Indicado por Lula, de quem era muito amigo, Daniel seria o coordenador financeiro da campanha, com potencial para ser ministro da área e, quem sabe, candidato à sucessão do próprio Lula ao fim dos seus dois mandatos, quando acabou sendo escolhida como sucessora a ministra de Planejamento, Dilma Roussef, depois que vários outros prováveis candidatos foram abatidos pelas denúncias de corrupção⁴.

Daniel foi substituído no cargo de tesoureiro por outro prefeito petista, no caso o de Ribeirão Preto, interior de São Paulo, Antônio Pallocci, que se tornaria, no futuro, algoz do seu partido, ao depor para o então juiz Sergio Moro, no âmbito da Operação Lava Jato, implicando Lula e o PT em supostas falcatruas, em denúncias que foram liberadas pelo magistrado dias antes da eleição em que Jair Bolsonaro (então no PSL) derrotou Fernando Haddad, do PT, em 2018, em evidente prejuízo à agremiação.

Havia diferenças fundamentais entre os dois chefes de Executivos municipais: Celso Daniel, chamado por alguns militantes e dirigentes petistas de “o bom burguês”, por sua origem na classe média alta, era muito benquisto no partido e suas administrações na importante cidade do ABC, berço do partido, eram consideradas uma vitrine para o PT. Pallocci, por sua vez, era visto com reservas na cúpula da agremiação por ter privatizado empresas públicas em Ribeirão Preto e, posteriormente, demonstrado comportamento incompatível como ministro da Fazenda. Acabaria renunciando ao cargo depois de, supostamente, ordenar a quebra de sigilo bancário do porteiro

4 “Se há uma coisa que acertei na vida foi convidá-lo para ser coordenador do programa de governo da campanha de 2002”, Luiz Inácio Lula da Silva. Lula tinha grande apreço por Daniel, amigo de décadas, responsável pela estruturação do PT em Santo André, o A de ABC. Sua administração era muito bem vista no partido e na sociedade. (NAVARRO, p. 161).

Francenildo da Silva Costa, que o acusou de frequentar uma mansão em que se reuniam lobistas em Brasília, entre eles seu ex-secretário de Administração, Rogério Buratti, responsável por várias acusações contra o ex-prefeito de Ribeirão Preto.

O então presidente da Caixa Econômica Federal (CEF), Jorge Mattoso, admitiu que entregou o extrato da conta de Francenildo a Pallocci. Havia R\$ 38 mil na conta de Francenildo naquele banco estatal e Pallocci imaginou que ele teria sido pago para incriminá-lo. No entanto, o dinheiro tinha sido depositado por um empresário piauiense que fez um acordo com o porteiro em um processo de reconhecimento de paternidade. Guido Mantega assumiu o cargo no seu lugar. Depois de ser preso no curso da Operação Lava Jato, Pallocci rompeu com o partido ao delatar os ex-companheiros e obter sua libertação e o usufruto dos seus bens, que haviam sido bloqueadas pela operação. Vê-se, portanto, que o cargo que foi ocupado pelo prefeito de Ribeirão Preto e o seria por seu colega de Santo André, era um dos mais importantes da estrutura da campanha, que seria vencida pelo petista depois de várias tentativas frustradas, por lidar com vultosos recursos materiais para o projeto da eleição de Lula pela primeira vez, a que se seguiriam mais três administrações petistas, ao final interrompidas pelo impeachment de Dilma Roussef em 2016. O cargo de coordenador financeiro envolvia conversas com empresários para obter recursos para a campanha. Era, portanto, estratégico.

Celso Daniel voava em céu de brigadeiro. Duas vezes prefeito de Santo André, filho de uma família de eminentes políticos, cujo pai, Bruno José Daniel, havia sido vereador em Santo André pelo Partido Democrata Cristão, o PDC, vivia um momento bastante favorável. Professor do curso de administração da Fundação Getúlio Vargas (FGV), coordenador do curso de Economia da PUC-SP e jogador de basquete amador, via a perspectiva de se tornar tesoureiro de uma campanha vitoriosa e possivelmente ministro de Estado. Saiu para jantar, no dia 18 de janeiro de 2002, com o amigo de mais de 14 anos, Sergio Gomes da Silva, que chamava de Sérgio Chefe, no restaurante Rubayat da Alameda Santos, 56, nos Jardins, região nobre da capital paulista, ao que parece para comemorar a indicação.

Tudo indica que Sérgio iria com ele para Brasília. Na volta, passando pela Rua Antônio Bezerra, no Sacomã, uma região conhecida como Três Tombos, a Mitsubishi Pajero blindada de Sombra, que a conduzia, foi cer-

cada por três carros, um Santana, um Tempra e uma Blazer, com 11 bandidos armados, um deles até com uma submetralhadora israelense Uzi, que retiraram Daniel à força e, achando que Sérgio, um homem moreno, de aspecto simples, em contraste com Daniel, alto, claro, de olhos azuis, fosse o motorista, não o levaram.

O prefeito foi levado para um cativo na Favela Pantanal, em Diadema e, posteriormente, para uma chácara em São Lourenço da Serra, região metropolitana de São Paulo. Diante da repercussão do fato, que estampava todas as capas de jornais e manchetes de TV, o líder do bando, Ivan Rodrigues, o Monstro⁵, de acordo com a Polícia, pediu aos bandidos que tomavam conta do cativo, em especial a José Edison, o Zé Edson, para que ele fosse “dispensado” ou “desse linha”. A gíria significa libertação, já que eles não imaginavam que o cativo fosse uma pessoa tão importante, o que atrairia a atenção da Polícia, trazendo riscos para o bando, mas o outro bandido interpretou que ele deveria ser morto e ainda afirmou que teria de eliminá-lo porque o político havia visto seu rosto. Um menor, identificado como L.S.N, teria sido o responsável por matá-lo a tiros e jogar o corpo – ainda crispado pelo terror antes da morte – na Estrada das Cachoeiras, no bairro do Carmo, em Juquitiba, no km 328 da Rodovia Régios Bittencourt (BR 116), onde ele foi encontrado. Tinha sido assassinado com 11 disparos, alguns no rosto, que destruíram seu maxilar.

No dia do encontro do corpo, em 20 de janeiro de 2002, um domingo, a administração petista, agora sob o comando do vice-prefeito João Avamileno, e o PT, promoveram uma vigília no Paço Municipal que depois se tornaria um ato religioso, culminando no enterro de Celso Daniel, com o caixão carregado por uma multidão, no cemitério da Vila Assunção. Vários prefeitos e dirigentes petistas, além de outros partidos, compareceram. Diante de um boato do surgimento de uma suposta Frente de ação Revolucionária Brasileira (que depois se constatou que jamais existiu), grupo de direita que estaria determinado a eliminar prefeitos petistas, alguns, entre eles Antônio Pallocci, usavam coletes à prova de bala sob os ternos. Elói Pietá, de Guarulhos, por sua vez, não utilizava o equipamento. Quatro meses antes, havia sido morto

5 Ivan Rodrigues da Silva, o Monstro ou Tiozinho, como também era conhecido, de 27 anos na época, é pernambucano de Passira. Em 2002, ostentava uma ficha criminal com mais itens que os anos de sua idade, com várias mortes nas costas. A alcunha Monstro se devia ao queixo torto, em consequência de uma bala que lhe varou o maxilar no lado esquerdo durante uma briga de ladrões. Inf. de NAVARRO, Sílvio, p. 46.

por bandidos armados, em circunstâncias misteriosas, o prefeito petista de Campinas, Toninho do PT.

Depois do encontro do corpo de Celso Daniel, a Polícia conseguiu, em cerca de quatro meses, esclarecer o caso. Graças a escutas telefônicas, os investigadores, liderados pelo delegado Armando de Oliveira Costa Filho, do Departamento de Homicídios e Proteção à Pessoa (DHPP), chegaram aos bandidos que compunham uma quadrilha especializada em sequestros da Favela Pantanal. O delegado Edson de Santis seguiu uma pista que o levaria a resolver o caso. De acordo com a investigação, concluída em abril daquele ano, os criminosos pretendiam sequestrar um empresário do Ceagesp, central de abastecimento paulista, que passava por aquele local em direção ao litoral e andaria com altas somas em dinheiro vivo.

Uma vez que não conseguiram capturar o homem, que nunca foi identificado, para não “perder a viagem”, resolveram sequestrar alguém que passasse com um “carro caro e luxuoso”. A sofisticada caminhonete Pajero preta de Sérgio Gomes da Silva se enquadrava nesse perfil e, por isso, foi abordada. De acordo com o empresário, embora fosse blindada, a Pajero não resistiu aos tiros e a trava se soltou, abrindo as portas, ao mesmo tempo em que o câmbio também falhava⁶.

Esse ponto levaria a controvérsias, já que análise do fabricante, a Mitsubishi, demonstrou que o carro não apresentava nenhum defeito mecânico, mas poderia ter havido falha humana. Armado com uma pistola que estaria numa bolsa no banco de trás, Gomes da Silva, também especialista em artes marciais, resolveu não reagir ao ataque, de acordo com ele, com medo que o amigo fosse morto. Posteriormente, durante a investigação do Ministério Público, ele foi considerado mandante do crime e condenado pela Justiça a 15 anos de prisão, da qual cumpriu sete meses, entre dezembro de 2003 e julho de 2004, e passou a recorrer em liberdade. Sérgio Sombra morreu em 2016, de câncer. Até o fim, juraria que não havia matado o amigo, responsável pela sua ascensão econômica, a quem tinha como um irmão.

O MP descobriu que ele era sócio de Ronan Maria Pinto e do então secretário municipal Klinger de Oliveira Souza em empresas de ônibus e acusado

6 De acordo com o delegado Armando de Oliveira Costa Filho, os testemunhos confirmaram que foi o próprio Celso Daniel que abriu a porta do carro, a fim de conversar com os bandidos, sendo levado por eles. Inf de CORREIA (2017), p. 292

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

de cobrar propinas das empresas concorrentes para instalar linhas. A família Gabrielli, da deputada federal Mara Gabrielli (PSDB-SP), que era proprietária das empresas Guarará e Viação São José, o acusou de pressionar a empresa para obter propinas⁷. Sérgio Sombra havia se tornado um homem rico com os achaques, mas não tinha motivo nenhum para eliminar o amigo. Em geral, não se mata a “galinha dos ovos de ouro”. O apelido do assessor, que significa apenas que uma pessoa anda sempre com outra, ‘como se fosse uma sombra’ ganhou a conotação de algo sombrio e assustador. No entanto, Daniel sempre o tratou como “Sérgio Chefe”.

Foram presos e acusados pelo crime Ivan Rodrigues da Silva, o Monstro, tido como o chefe da quadrilha, José Edison, o Zé Edson, Rodolfo Rodrigues Santos de Oliveira, o Bozinho, Itamar Messias dos Santos, Marcos Roberto Bispo dos Santos, o Marquinhos, Elcyd Oliveira Brito, o John, Deivid dos Santos Barbosa, o Sapeco, e Andreliison dos Santos Oliveira, o *André Cara Seca*. Todos eram moradores ou frequentadores da Favela Pantanal. Em todos os momentos da investigação, os bandidos sempre negaram a existência de um mandante. Mesmo quando ouvidos na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), continuaram negando a existência de um suposto patrocinador e favorecido com o assassinato do político.

Comissão Parlamentar de Inquérito

O caso Celso Daniel não acabou na época, se estendendo ainda por muito tempo. A CPI dos Bingos, no Congresso Nacional, concluiu, em relatório do senador Garibaldi Alves (PMDB-RN), que Celso Daniel foi vítima de crime de mando. Naturalmente, foi um julgamento político para causar problemas ao governo. O parecer final foi aprovado por doze votos a dois no dia 20 de junho de 2006. A CPI, uma trincheira de oposição ao governo Lula, muito bem-sucedido na época, deu um jeito de obter alguma ligação entre o grupo de Sérgio Sombra e de empresários de Santo André com a exploração ilegal de jogos em Campo Grande (MS), comandada pelo ex-policial civil João Arcanjo Ribeiro,

⁷ As empresas haviam sido fundadas pelo patriarca, Luiz Alberto Ângelo Gabrielli. A sua filha, Rosângela Gabrielli, procurou os promotores para oficializar a denúncia contra Sombra, Ronan e Klinger. Segundo ela, Klinger exigia que a empresa pagasse todo mês R\$ 40 mil em dinheiro vivo para permanecer com suas linhas na cidade. Os “três mosqueteiros” sempre negaram a prática de corrupção. Inf. de NAVARRO, P. 168-171.

conhecido como Comendador, em razão de um título concedido pela Assembleia Legislativa mato-grossense. Com patrimônio calculado em R\$ 1 bilhão na época, foi alvo da Operação Arca de Noé, da Polícia Federal, em 2002, no mesmo ano da morte de Celso Daniel. A ligação entre os casos havia sido feita pelo cozinheira Zildete Leite dos Reis, que trabalhava em um bufê que servia a Arcanjo. Posteriormente, os integrantes da CPI passaram a considerar que seus depoimentos eram pura ficção⁸.

Em 2012, o publicitário Marcos Valério de Souza, em depoimento à procuradora da República Raquel Branquinho, em busca de uma delação premiada para aliviar sua longa pena, afirmou ter sido procurado, em 2004, pelo então presidente do PT, Sílvio Pereira, para negociar um empréstimo ao partido que teria a intenção de obter recursos para o empresário Ronan Maria Pinto, que ameaçaria contar o que sabia sobre os podres da gestão de Celso Daniel, em Santo André. O silêncio do empresário custaria R\$ 6 milhões. De acordo com Valério, Ronan pretendia usar o dinheiro para comprar o jornal *Diário do Grande ABC*, o que ocorreu naquele ano.

Nas palavras de Valério, a aquisição fora feita por meio de um empréstimo fraudulento arquitetado pelo pecuarista José Carlos Bumlai, um dos melhores amigos do então presidente Lula. Bumlai sacou R\$ 12 milhões emprestados do banco da família Schahin. A recompensa prometida ao dono daquela instituição financeira seria um contrato sem licitação no valor de R\$ 1,6 bilhões para a Schahin Óleo e Gás operar o navio-sonda Vitória 10.000 da Petrobrás. Desesperado com a prisão, Valério chegaria a apontar Lula como “mandante” do assassinato de Celso Daniel, em uma situação em que houve muita espuma, mas, aparentemente, não foi levada muito a sério pelos promotores da Lava Jato. Valério, condenado a mais de uma década de prisão por corrupção, queria livrar a própria pele. Dessa forma, entregar a cabeça de Lula, muito desejada pelos líderes da operação, parecia o caminho mais curto para a liberdade.

Em 6 de maio de 2016, a força-tarefa da Lava Jato denunciou Ronan Maria Pinto e mais oito pessoas por lavagem de dinheiro no esquema de tomada de empréstimos bancários fictícios, em 2004, ao Banco Schahin. Em seu relatório, o promotor Deltan Dallagnol denunciou os acusados e afirmou que o

8 NAVARRO, p. 176

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

dinheiro foi uma “vantagem indevida” em benefício de Pinto que “extorquia representantes do Partido dos Trabalhadores por razões não conhecidas”. O próprio juiz Sergio Moro, que depois se tornaria famoso como algoz do PT, com ligações bastante suspeitas com os promotores em desfavor dos seus réus, em especial o ex-presidente, não crava a tese de que o dinheiro financiaria o PT ou de que Lula tivesse ordenado a execução de Celso Daniel. “É possível que esse esquema criminoso tenha alguma relação com o homicídio, em janeiro de 2002, do então prefeito de Santo André, Celso Daniel”, afirmou, sem mais detalhes⁹. O caso acabou não chegando ao PT.

Os argumentos de ataque

“O caso Celso Daniel foi um crime político, praticado pelo PT”

Dois dos principais investigadores do sequestro e morte do prefeito, os delegados Armando de Oliveira Costa Filho e Marco Carneiro Lima, ambos do Departamento de Homicídios e Proteção à Pessoa (DHPP), setor de elite da Polícia Civil paulista, discordam, frontalmente, da tese de crime de mando, como sustenta o MP. Delegados de carreira, sem nenhuma ligação com partidos políticos, ambos afirmam que o crime foi comum e não de mando, como ganhou força na imprensa, a partir das investigações do Ministério Público. Em entrevista à jornalista Carla Gimenez, do jornal espanhol El País¹⁰, Lima atribui a tese a uma coincidência, sempre explorada em época de eleição.

A hipótese do crime político organizado se dá sob o impacto da coincidência da fuga de Dionísio Severo, junto com outro preso, de helicóptero da prisão em Guarulhos. Eles haviam sequestrado o funcionário de um banco. Dionísio era um ladrão que só roubava, mas começou a fazer sequestros. A primeira vez que o prendi, em 1998, ele me disse que ia fugir. Tinha dinheiro guardado, era um sujeito

9 NAVARRO, p. 220

10 “É fácil fazer teoria de conspiração, mas a morte de Celso Daniel não foi política” El País Brasil, edição de 5 de abril de 2016, acessado dia 26/03/21. Disponível in https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/02/politica/1459619861_766410.html

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em caso de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

articulado, mas ele estava articulando uma facção de contraponto ao Primeiro Comando da Capital e estava jurado de morte. Por isso ele fugiu, com ajuda do filho dele. Ele não tinha nada a ver com o sequestro, mas, quando foi preso, disse que sabia muita coisa sobre o caso de Celso Daniel e só responderia em juízo. Mas era só para ganhar tempo, com medo do PCC, mas acabou morto pela facção rival.

Para o policial, a data da morte do político, 2002, quando também haveria eleição, colaborou para o surgimento e fortalecimento da tese de crime político.

A quadrilha que sequestrou Celso confessou o crime e sua participação, na época era ano de eleição. O PT pediu ao presidente Fernando Henrique Cardoso para que a Polícia Federal acompanhasse a investigação. E foi assim, distribuíram o caso e tudo foi resolvido. Mas veio a eleição e o “sapo barbudo” ganhou. E o sequestro de Daniel volta a ser questionado. Com Lula no governo, vem a teoria de que o Sombra seria o mandante do crime. O Sombra, na verdade, era arrecadador de Celso Daniel. Era o cara que passava na empresa de ônibus para arrecadar dinheiro. Aí está o crime. Quando os irmãos de Celso Daniel se manifestam, todo mundo estranha. Eles não se falavam. A aí vieram com a tese de crime feito a mando de alguém E associaram várias mortes com a de Celso Daniel. Ainda que investigadores tenham falado perante Comissões Parlamentares de Inquérito que se tratava de crime comum.

Da mesma forma, o delegado Armando de Oliveira Costa Filho, que comandou a primeira investigação, não acredita na hipótese de crime de mando ou político. Para o policial, não há lógica- nem provas – de que o crime não foi comum. Conforme lembra Correia (2017, p. 300):

(...) Apuramos um crime comum. Há uma verdadeira obsessão em comprovar essa tese (do crime de mando) e não de obter a verdade. Há três anos tentam alterar essa nossa conclusão sem que tenha ocorrido nada de novo”.

A má vontade em relação à tese do crime comum, por parte de alguns

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em caso de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

jornalistas que assinaram matérias sobre o caso Celso Daniel nesses anos é notória (...) A mídia, portanto, é personagem da história. Foi usada para defender uma tese, a de que o crime é de mando. E, tudo indica, foi muito usada pelos promotores de Santo André, sem que se possa dizer que os resultados concretos disso tudo sejam bons. Por exemplo, por mais de meio ano, Sérgio Gomes da Silva ficou preso, por um suposto clamor de opinião pública (...)

Quais são as provas que os promotores apresentaram aos delegados Armando Costa, na primeira investigação, e à delegada Elisabete Sato na segunda, para sustentar sua tese? a delegada já disse, como se viu, que eles não apresentaram qualquer prova. Apenas algumas suposições que, sem provas, são, como ela afirma “quase nada”. A investigação contou com 10 delegados, 32 investigadores e amplos recursos. “Não conheço precedente, uma ação igual”, diz o chefe do DHPP ao repórter.

“O PT tinha interesse no crime”

Esse é um dos argumentos mais presentes em alguns textos publicados na imprensa e mesmo nas discussões da internet. No entanto, não se sustenta. No jornalismo policial, área em que um dos autores atuou em dois jornais, *Diário Popular* e *O Estado de S.Paulo*, a primeira pergunta que se faz após um crime é a quem interessa aquela morte. Seguramente, não ao PT.

Daniel era, como afirmamos anteriormente, um político em ascensão no partido, tido como um dos seus melhores quadros executivos, e candidato a ministro. Por que razão, o PT, mesmo o local, iria querer sua eliminação? não há lógica alguma na afirmação, repetida várias vezes, que ele teria conhecimento de um suposto esquema de corrupção e se revoltado depois de descobrir que algumas pessoas – entre elas Sérgio Gomes da Silva – estariam se beneficiando do esquema.

“Sérgio Sombra mandou matar o prefeito quando percebeu que seria denunciado”

Se Sérgio Sombra quisesse, de fato, matar o prefeito, teria várias outras possibilidades. De acordo com o jornalista Joaquim Machado, que

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em caso de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

cobriu o crime pela Rede Globo, Daniel morava em um apartamento bastante inseguro¹¹. Não fazia sentido algum combinar sua morte para um lugar público quando bastaria – como se faz normalmente – mandar um motoqueiro armado para eliminá-lo em outro local. Como pessoa muito próxima de Celso Daniel, Sérgio tinha todo conhecimento de sua rotina e poderia escolher tranquilamente um lugar que lhe fosse mais favorável. Em artigo publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, o jornalista Clóvis Rossi desmonta essa possibilidade:

(...) Tampouco tem lógica a maneira como se executou o crime. Um corrupto, ainda mais com intenções assassinas no horizonte, busca sempre a sombra. Jamais iria voluntária e diretamente para os holofotes, decorrência inevitável de estar na cena do crime, no caso, no momento do sequestro do prefeito, ainda por cima usando seu próprio carro (...) um cidadão capaz de passar rapidamente de segurança a milionário é suficientemente esperto para saber que, se estivesse na cena do crime, teria sua vida revirada pelo avesso (...) quem, como Sérgio Gomes da Silva teria todas as possibilidades de arquitetar a morte sem precisar pôr-se, de saída, nas mãos da polícia, mesmo que fosse como testemunha, certo? É possível, claro, que tudo tenha se passado rigorosamente como dizem os promotores. Mas falta algum elo para dar lógica a essa história.

“Os assassinos foram contratados pelo PT para matar o prefeito”

Gente envolvida diretamente na investigação, como o delegado Armando de Oliveira Costa Filho, considera “uma imensa ingenuidade” considerar que os homens que sequestraram e mataram o prefeito seriam capazes de executar um plano que supunha eliminar um político importante como Celso Daniel. Diz Correia (2017, p. 300):

11 Em uma entrevista pessoal ao autor desse texto, Moacir Assunção, e ao documentarista Marcelo Felipe Sampaio.

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

Os promotores argumentam que os membros da quadrilha combinaram tudo. Armando acha que só diz isso quem não conhece os miseráveis que ele prendeu, suas condições materiais e intelectuais. (...) A importância maior, diz ele, é que todos os personagens, com exceção do chefe da quadrilha, são personalidades limítrofes. Limítrofes no sentido cognitivo. Têm sequelas sociais profundas, fissuras cognitivas que não podem ser desprezadas. O Bozinho, pra ter ideia, cheirava cocaína de manhã com colherzinha. São pessoas que mal conseguem articulação verbal (...) Seria uma grande ingenuidade alguém contratá-los para crime sob encomenda.

“Gilberto Carvalho levava dinheiro da corrupção para o PT”

O então secretário de Celso Daniel, Gilberto Carvalho, que depois se tornou chefe de gabinete de Lula, político notoriamente ligado às alas progressistas da Igreja Católica, foi acusado pelos irmãos de Celso Daniel, Bruno e João Francisco, de levar dinheiro do suposto esquema de corrupção na cidade para o à época presidente do PT, José Dirceu. Segundo Bruno e João, no dia da missa de sétimo dia de Daniel, Carvalho teria confessado que fazia isso, transportando os valores em seu próprio carro, para abastecer os cofres do partido. O petista sempre negou que tivesse levado alguma vez recursos financeiros para o partido. Segundo Correia (2017), na CPI dos Bingos, durante o governo Lula, os dois foram colocados frente a frente com Carvalho, em uma acareação, para tentar descobrir a verdade. Até mesmo um polígrafo (detector de mentiras) foi usado, sem conhecimento dos participantes da conversa. Uma reportagem publicada na *Folha de S. Paulo* e reproduzida pelo autor, destrói essa argumentação:

(...) O detalhe pouco repercutido da acareação na CPI dos Bingos diz respeito a um procedimento incomum adotado pela imprensa. Sem, aparentemente, prévio conhecimento por parte dos participantes, a Folha de S.Paulo utilizou um detector de mentiras no acompanhamento do enfrentamento face entre Carvalho e os irmãos Daniel. A medição do aparelho foi feita nas frases de Carvalho e de Bruno

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

Daniel. Na mesma ocasião, João Francisco Daniel, diante das negativas verbais de Gilberto Carvalho no confronto feito no Senado, manifestou-se favorável à submissão dos participantes à medição de um polígrafo – por isso mencionamos que aparentemente os envolvidos desconheciam o artifício utilizado pelo jornal.

Carvalho respondeu que as declarações dos irmãos são criativas, mentirosa e levianas. (...) João Francisco reagiu: “Eu desafio o senhor com um teste de polígrafo (detector de mentiras) de organismo internacional, porque em nacional não acredito. Vamos ver quem está falando a verdade. Vamos acabar com essa palhaçada aqui. Eu sabia que o senhor ia negar. É um homem de governo, assessor de Lula.

Mas, á pagina A-13 do caderno Brasil, ainda como parte da cobertura da acareação, o jornal então publica o resultado da análise do detector de mentiras, recurso feito a pedido da própria *Folha de S. Paulo* junto à empresa Truster Brasil. Pelo texto, lê-se:

Uma análise por um detector de mentiras das falas do chefe de gabinete do presidente Lula, Gilberto Carvalho, conclui que ele falou a verdade ao negar o episódio relatado por Bruno Daniel sobre transporte de dinheiro ilegal para José Dirceu.

Ainda segundo a matéria:

A pedido da Folha, a análise foi feita pelo programa de computador LVA, que usa a tecnologia AVM, desenvolvida pela empresa israelense Nemesysco. Segundo o laudo final, assinado pelo perito da Truster Brasil, Mauro Nadvony, ‘o senhor Gilberto Carvalho não disse aos irmãos de Celso Daniel que transportava dinheiro. É verdade que ele não entregou dinheiro a Dirceu’.(CORREIA, 2017, p. 225)

“O crime contra Celso Daniel foi um caso fora da curva”

O sequestro seguido de morte foi, naquele momento histórico, a virada de século, um crime bastante comum. Na época, segundo Navarro (2016), a

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em caso de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

segurança pública era o calcanhar de aquiles do PSDB, que estava no governo do Estado. O crime, então, era mais um dos que ocorriam diariamente naqueles dias. Portanto, ao contrário do que afirmam alguns, o crime que envolveu Celso Daniel era corriqueiro naquele período.

Na virada do século, o território paulista vivia uma onda crescente de sequestros. Foram 321 casos em 2002, contra 277 em 2011 e 63 em 2000. Quem morava em São Paulo, andava perturbado com o temor de acordar num cativo, e os meios de comunicação lembravam isso todos os dias. A capa do jornal *Folha de S. Paulo* da segunda-feira, dia 21, foi praticamente toda dedicada ao crime. “Morte de prefeito sequestrado piora crise na segurança de São Paulo”, era a manchete (NAVARRO, 2016, p. 41).

“Os bandidos tinham um arsenal que não se justificava para o sequestro”

No dia do sequestro, os criminosos contavam com um aparato bélico bastante considerável: uma submetralhadora, cinco pistolas e um revólver calibre 38, além de munição extra e aparelhos celulares. Era, para Navarro (2016, p. 58), “uma operação enorme para quem pretendia apenas apanhar o primeiro carro importado que passasse à vista”.

Ocorre que essa não era a intenção dos bandidos da Favela Pantanal que acabariam sequestrando Celso Daniel. Eles pretendiam mesmo capturar o empresário do Ceagesp que passava todos os dias por aquele local. Celso seria somente um acidente de percurso, o típico caso de alguém que está no local errado na hora errada.

Um dos bandidos, considerado o segundo em importância, José Edison, que ficara responsável pelo cativo, havia trabalhado no Ceagesp, ganhando por dia numa banca do entreposto de frutas e verduras, o maior da América Latina. É possível que lá tenha conhecido o tal empresário que o bando pretendia sequestrar.

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

“O bandido Dionísio Severo foi o líder do bando que sequestrou e matou Celso Daniel”

Ligado ao Comando Revolucionário Brasileiro da Criminalidade (CRBC), facção rival do Primeiro Comando da Capital (PCC) nos presídios paulistas, Dionísio Severo foi libertado do presídio Parada Neto de Guarulhos dois dias antes do sequestro do prefeito e apontado pelo Ministério Público como o cérebro por trás do crime contra o petista. O próprio Severo teria chegado a tentar um acordo com o MP em que “assinaria a bronca” de Daniel se sua mulher fosse preservada na investigação. Para o delegado Armando Oliveira da Costa Filho, a história não faz sentido algum.

Vinculação de Dionísio com o assassinato? não sei como se explica. Sei como não se explica. Como é possível que Dionísio, líder do CRBC, vai andar com uma quadrilha da Favela do Pantanal em Diadema, que é vinculada ao PCC? sapo não anda com cobra. Não há qualquer vinculação. São fatos totalmente distintos.”

Assassinado a golpes de estilete por presos ligados ao PCC no presídio em que estava preso, Severo foi ouvido pelo delegado Romeu Tuma Junior, que participou da investigação por ser o titular da delegacia em que foi encontrado o corpo do prefeito. Nessa conversa, fora do inquérito, teria confessado participação no crime, o que fez o policial acreditar que ele seria até o assassino de Celso Daniel. Para Oliveira, ele pretendia apenas “ganhar tempo” e se afastar dos inimigos, mas acabou sendo mandado para uma prisão dominada pelos rivais do PCC. Uma namorada antiga do bandido, cujo nome lembrava o da mulher de Sérgio Sombra, foi o detalhe usado como elo para ligar as duas histórias.

“Até mesmo gente ligada à família e ao PT concorda com a tese do crime político”

Durante toda a apuração, a imprensa deu voz, principalmente, aos inimigos do PT, mesmo que tivessem, em outro momento, participado da administração de Celso Daniel. Os dois irmãos, conforme frisado, tinham diver-

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em case de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

gências profundas com o prefeito. Um deles, Bruno, não falava com Celso havia muito tempo pelo fato de o prefeito ter demitido sua mulher, Madalena Nakano, da Secretaria de Cultura. O outro, João Francisco, também não tinha um relacionamento muito harmonioso com o irmão. O ex-vice prefeito José Cicote, rompido com Daniel, e o ex-deputado pelo PTB Duílio Pisanechi, foram dois dos que deram várias entrevistas conforme lembra Correia (2017, p. 257):

(...) Na cobertura do caso Celso Daniel, a imprensa, de modo geral, sempre concedeu voz para os integrantes do campo acusatório que tinham interesse em fragilizar o Partido dos Trabalhadores ou a gestão petista de Santo André. Foram os casos dos adversários do PT na cidade, os ex-deputados Duílio Pisanechi e José Cicote, bem como dos empresários do setor de transportes que enfrentavam divergências com a prefeitura na execução de contratos públicos de prestação de serviços na área.

Pisanechi, por exemplo, à época era deputado federal pelo PTB-SP, um dos líderes do governo Fernando Henrique Cardoso na Câmara e derrotado por Celso Daniel nas eleições municipais de 1996. Ele disse ter conhecimento sobre o esquema de cobranças de propina na cidade. Empresário do setor de transportes públicos, foi sócio de Ângelo Gabrielli Filho, principal autor das denúncias. Já o vice-prefeito da gestão petista de 1988-1992 na cidade, José Cicote, com quem Celso Daniel rompeu ainda durante o decorrer daquela administração prestou depoimento sigiloso ao Ministério Público em maio de 2003. Em entrevista de página inteira à Folha de S.Paulo (“Ex-vice recua de depoimento à Promotoria, 10/12/2003), o ex-vice prefeito mantém o teor das acusações que incriminam Sérgio Gomes. Porém, com o depoimento tornado público, as declarações de José Cicote mostraram-se frágeis ou mesmo relutantes. A seguir, um dos trechos da reportagem:

“O ex-vice-prefeito de Santo André, José Cicote, 65, recuou parcialmente das declarações dadas aos promotores que investigam a morte do prefeito Celso Daniel ao afirmar nunca ter visto Dionízio Severo com o empresário Sérgio Gomes da Silva.”Em depoimento anterior,

ele havia dito que o criminoso participara de uma audiência pública em Santo André, ao lado de Sérgio Gomes. Em outra entrevista à rede Record, Cicote diria que viu Severo junto com mais 30 pessoas na sede da prefeitura, mas nunca apontou nenhuma testemunha que pudesse confirmar isso.

“Outras sete outras pessoas foram mortas de forma suspeita e eram ligadas ao caso Celso Daniel”

De fato, o legista Carlos Delmonte Printes, que teria constatado torturas cruéis antes da morte de Celso Daniel, por parte dos bandidos, o que poderia fortalecer a teoria de crime de mando, morreu. A Polícia constatou, entretanto, que o legista se matou. Ele estava deprimido porque tinha perdido o filho em um acidente de carro. O garçom Antônio Palácio de Oliveira, que trabalhava na churrascaria onde Celso e Sérgio Sombra jantaram na noite do crime, foi assassinado por desconhecidos. De acordo com a Polícia, entretanto, Oliveira foi vítima de um crime comum, de dois bandidos que queriam roubar sua motocicleta. Como ele acelerou para escapar da abordagem, acabou caindo e morreu ao bater a cabeça no meio-fio. Uma testemunha do crime, Paulo Henrique Brito, também foi assassinada por desconhecidos. O delegado Armando de Oliveira Costa Filho, do DHPP, afirmou que Brito “não tinha bons antecedentes.” Acusado de receptação, por roubo e furto, teria sido morto por dois adolescentes.

O policial civil Otávio Mercier, que era investigador do Departamento de Narcóticos (Denarc) daquela corporação, também foi assassinado por dois homens que invadiram seu apartamento. Correia (2017, p. 292) conta assim o caso, a partir de declarações do delegado Oliveira Costa Filho:

Ele (Mercier) chegava no prédio em que morava por volta das 6 horas com sua mulher, quando foi rendido por dois assaltantes, que os conduziram para o apartamento, juntamente com o porteiro. Foram imobilizados com fios de telefone e, em seguida, os dois criminosos furtaram o que bem entenderam do apartamento e desceram a rua. Mercier conseguiu se desvencilhar das amarras, pegou uma arma de

fogo e foi ao encalço dos assaltantes. Ao chegar no meio da rua, ele anunciou a condição de policial e deu voz de prisão aos assaltantes. Depois de um tiroteio, foi atingido por um único tiro e morreu.

O agente funerário Ivan Moraes Redua, a primeira pessoa a reconhecer o corpo do petista na estrada e avisar a Polícia, também foi morto a tiros. No caso dele, entretanto, a Polícia constatou que o responsável direto foi o pistoleiro Alexandre Oliveira Moares, a mando de Fábio Havelha Schunk. Lima (2017) explica assim a história:

A disposição da mídia em sustentar a versão de crime encomendado dos promotores públicos de Santo André é tão explícita que Alexandre Almeida Moraes, o criminoso, provavelmente receberia todas as honras de celebridade se a autoria dos disparos contra Iram Redua não fosse a mando de Fábio Havelha Schunk, mas sim de Sérgio Gomes da Silva ou de qualquer um dos suspeitos sugeridos pelos integrantes do Gaerco.

Para azar de quem gosta de drama e espetáculo, Alexandre Almeida Moraes participou do crime porque Iram Redua tentou furar o monopólio da empresa de Shunck, que, segundo o delegado Armando de Oliveira, “dominava por meios ilícitos, através de propina, os serviços funerários da zona Sul da Capital e das cidades vizinhas”. O delegado Armando de Oliveira Costa Filho afirmou que as provas levantadas para a elucidação do crime servirão também para a abertura de novo processo sobre corrupção nesse tipo de negócio naquela região da Grande São Paulo.

No editorial “Para que não seja mais uma tragédia”, publicado em 22 de janeiro de 2002, o jornal *O Estado de S.Paulo*, um dos poucos órgãos da imprensa a oferecer uma versão mais equilibrada do caso, dá pistas de que considera o sequestro e assassinato de Celso Daniel, assim como do também prefeito petista de Campinas, Antônio da Costa Santos, o Toninho do PT, quatro meses antes, crimes comuns. “Não parece ter tido conotação político-ideológica”, sentencia. O texto insta o governo do Estado e da União, além do Parlamento, a fazerem

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em caso de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio Rodrigues MACIEL e Francisco Moacir ASSUMPÇÃO FILHO

esforços para criar legislações que punam rapidamente sequestradores. Em uma entrevista publicada em 19 de janeiro de 2003 da mesma publicação, o advogado ligado ao PT, Luiz Eduardo Greenhalgh, defende a tese do crime comum e critica os promotores. “Acho que depois da prisão dos autores eles deveriam ter parado. Mas aproveitaram da tristeza da família e da fase eleitoral para atingir Lula e o PT”, informa. “Fiquei sabendo que os promotores foram aos presídios onde os acusados estão. Foram até Taubaté. E ouviram a mesma história contada por eles na polícia”. Na mesma página¹², o ex-secretário de Serviços Públicos e amigo de Celso Daniel, Klinger de Oliveira Souza, reclamou que vivia “sob suspeição”.

Para Correia (2017), o caso Celso Daniel é propício à formação de teorias da conspiração, ainda mais aliados à questão política que está presente em sua discussão desde o início. De certa forma, para o autor, que defendeu um doutorado em Comunicação Social sobre o tema na Universidade de Brasília (UnB), estudando especialmente o jornal *Folha de S.Paulo*, até o desfecho do último inquérito criminal em 2006, pode se comparar a outros crimes famosos (e até hoje insolúveis) na história. Em suas palavras,

(...) A maneira como os acontecimentos são explicados nas arenas discursivas é um elemento de muita relevância na formação da camada de opacidade em torno deles. E, por conseguinte, de suas configurações imaginárias. Indicam porque alguns temas tornam-se enigmáticos e sujeitos a um intenso rol de manifestações, muitas vezes flertando com teorias revisionistas ou conspiratórias da História. Como, por exemplo, algumas das versões sobre a morte do presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy, que teria sido assassinado pela máfia do seu país, por agentes cubanos ou até mesmo a mando do seu vice-presidente na época, Lyndon Johnson. Ou para os atentados terroristas de 11 de setembro nos Estados Unidos, sobre os quais veiculou-se especulações de que teriam sido perpetrados por radicais norte-americanos. São exemplos extremados, pois nem todas as maneiras de explicar um fato seguem tal caminho desse radicalismo conspiratório. Muitas delas, talvez a maioria, escoram-se em referências concretas perante o fato acontecido, estando a variável explicativa no teor, nas fontes ou na modulação das explicações.

12 Na página 36 da edição.

Ainda de acordo com Correia (2017, p. 21), a questão política permeou, desde o início, a discussão sobre o sequestro e o assassinato do então prefeito de Santo André, até mesmo por parte do PT em um primeiro momento, contaminando suas conclusões e até mesmo a investigação do Ministério Público.

(...) O ministro da Justiça à época, Aloízio Nunes (PSDB) declarou “ver indícios de crime político.” Para ele, “se a razão do sequestro fosse exclusivamente a obtenção de dinheiro, o empresário (Sérgio Gomes) seria um alvo mais atraente”. Ainda sem maiores explicações sobre o ocorrido, também a cúpula do PT deu conotação política ao atentado contra a vida do prefeito de Santo André. “Depois de terem assassinado dois prefeitos do PT, se eu não encarar isso como uma questão política, sou um irresponsável”, disse José Dirceu, então presidente do PT.

Diante da suspeição de o crime contra Celso Daniel ter tido motivação política, o PT solicitou ao presidente Fernando Henrique Cardoso a participação da Polícia Federal (PF) nas investigações. As buscas pelos responsáveis pela morte do prefeito aconteciam em várias frentes policiais, as da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, com o DHPP (Departamento de Homicídio e Proteção à Pessoa) e o DEIC (Departamento de Investigações sobre Crime Organizado) e a Polícia Federal. O ingresso da PF trouxe um componente importante ao enredo do caso: a revelação de que foram feitas escutas clandestinas (ou pelo menos em descumprimento aos trâmites judiciais legais) de criminosos suspeitos, mas também de dirigentes do Partido dos Trabalhadores e da Prefeitura de Santo André. Os grampos clandestinos abriram outra frente de conflito entre PT e governo federal. Sob a justificativa de apurar a morte de Celso Daniel, petistas acusaram o governo do PSDB de investigar clandestinamente suas lideranças.

Conclusão

O crime bárbaro cometido contra o então prefeito de Santo André, Celso Daniel, em 18 de janeiro de 2002, que culminou em sua morte, é um tema fértil para a construção das chamadas teorias da conspiração que pululam no Brasil e no mundo nos últimos tempos. Não é muito diferente de outro crime famoso, o assassinato do operador do então presidente Fernando Collor de Mello, em 1992, Paulo César Farias, o PC Farias, ocorrido em uma praia de Maceió, que gerou uma série de teorias de conspiração até a Polícia chegar à conclusão de que a namorada do operador, Suzana Marcolino, o havia assassinado e se matou.

Há no crime várias questões que levam à formação de teorias de conspiração: a projeção do morto, a violência do crime, o mistério sobre os assassinos e o fato de ele pertencer a um partido que elegeu, no mesmo ano, pela primeira vez, um presidente da República. Portanto, é natural que surjam teorias as mais disparatadas, muitas vezes com apoio de órgãos de imprensa sérios, para tentar explicar o crime. O que ocorre é que, mesmo sendo o caso objeto da pós-verdade, as evidências lógicas e a competente investigação demonstram, ao que parece, que não há muito a duvidar de que o caso seja, na verdade, apenas um crime comum, sem hipótese de mando. Nesse artigo, os autores procuraram demonstrar, de forma lógica, que o caso pode ser, de fato, apenas um homicídio comum, cometido por bandidos despreparados que cometeram o erro de sequestrar um homem poderoso, com fortes ligações com o *establishment*, o que os levaria em pouco tempo à cadeia.

Referências bibliográficas

ALSINA, Miquel Rodrigo; SILVA, Laerte José Cerqueira da. Ética e jornalismo: na era da Pós-verdade. *Revista Observatório*, Palmas, v. 4, n. 3, p. 708-725, 29 abr. 2018.

AVENTURAS NA HISTÓRIA. O Caso Celso Daniel, crime que permanece 18 anos sem respostas. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-caso-celso-daniel-crime-que-permanece-18-anos-sem-respostas.phtml>>.

AZEVEDO, Reinaldo. Os oito cadáveres do caso Celso Daniel e o papel de cada um. *Veja on-line*, disponível in <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/os-oito-cadaveres-do-caso-celso-daniel-e-o-papel-de-cada-um/>

BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

BRAGA, Renê Moraes da Costa. A indústria das *fake news* e o discurso de ódio. In: PEREIRA, Rodolfo Viana (Org.). *Direitos políticos, liberdade de expressão e discurso de ódio*. Volume 1. Belo Horizonte: IDDE, 2018. p. 203-220.

BUCCI, Eugenio. Pós-política e corrosão da verdade. *Revista USP*, São Paulo, n. 116, p. 19-30, janeiro/fevereiro/março 2018.

CORREIA, Eduardo Luiz e GUAZINA, Liziane. Não é elementar, caro Peirce: fragmentos de uma cobertura do Caso Celso Daniel na *Folha de S.Paulo*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

CORREIA, Eduardo Luiz. Caso Celso Daniel – o jornalismo investigativo em crise. *Série Jornalismo a rigor*, volume 12, Florianópolis, Insular, 2017.

CPDOC. Biografia completa de Celso Augusto Daniel. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/celso-augusto-daniel>>.

D'ANCONA, Matthew. *Pós-verdade: a nova guerra contra os fatos em tempos de fake news*. Barueri: Faro Editorial, 2018.

GÍMENEZ, Carla. Entrevista com o delegado Marcos Carneiro Lima, do DHPP, que defende a tese de crime comum no caso que envolve Celso Daniel. Disponível in https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/02/politica/1459619861_766410.html.

LIMA, Daniel. Caso Celso Daniel (artigo), revista Capital Social, janeiro de 2017. Disponível in <http://www.capitalsocial.com.br/materia.asp?id=5308&secao=Caso%20Celso%20Daniel>

NAVARRO, Sílvio. *Celso Daniel – política, corrupção e morte no coração do PT*. Rio de Janeiro, Record, 2016.

Celso Daniel – *fake news* e pós-verdade. O crime que se transformou em caso de perseguição política contra um partido, a partir de notícias da imprensa

José Fabio
Rodrigues MACIEL
e Francisco Moacir
ASSUMPÇÃO FILHO

QUADROS, Paulo. Dissimulacro-ressimulação: ensejos da cultura do ódio na era do Brasil pós-verdade. *Media & Jornalismo*, [S. l.], v. 18, n. 32, p. 201-218, 2018. DOI: 10.14195/2183-5462_32_14. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/2183-5462_32_14. Acesso em: 26 jun. 2021.

ROMANO, Rogério Tadeu. *O caso do assassinato de Celso Daniel* (artigo) publicado no site Jus.com.br em julho de 2016. Disponível in <https://jus.com.br/artigos/50789/o-caso-do-assassinato-de-celso-daniel>.

SPINELLI, Egle Müller; SANTOS, Jéssica de Almeida. Jornalismo na era da pós-verdade: fact-checking como ferramenta de combate às *fake news*. *Revista Observatório*, Palmas, v. 4, n. 3, p. 759-782, 29 abr. 2018.

SEIXAS, Rodrigo. A retórica da pós-verdade: o problema das convicções. *EI-D&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 18, p. 122-138, abr. 2019.

Complexidade narrativa em *Twin Peaks*: hibridização de gêneros e formatos

Henrique Bolzan QUAIONI¹

Mariana Mendes LOPES²

Natália de Andrade MONTEIRO³

Rafaela dos Reis OLIVEIRA⁴

Emanuelle Batista de SANTANA⁵

Rogério FERRARAZ⁶

Resumo

O objetivo deste artigo é identificar como diversos gêneros televisivos (principalmente *soap opera*, série detetivesca e horror), em distintas formas de serialização, se comportam na construção de uma narrativa complexa (MITTELL, 2012; 2015), tendo como objeto de análise a série *Twin Peaks* (EUA, 1990-1991), criada por David Lynch e Mark Frost. Acreditamos ser possível identificar esse tipo de hibridização no programa como um todo, porém escolhemos como exemplos concretos os episódios 3 (*Zen, or the Skill to Catch a Killer*) e 4 (*Rest in Pain*).

Palavras-chave: análise da ficção televisiva; narrativa seriada; complexidade narrativa; gêneros televisivos; *Twin Peaks*.

Abstract

The aim of this article is to identify how different television genres (mainly *soap opera*, detective series and horror), in different forms of serialization, behave in the construction of a complex narrative (MITTELL, 2012; 2015), having as object of analysis the series *Twin Peaks* (USA, 1990-1991), created by David Lynch and Mark Frost. We believe it is possible to identify this type of hybridization in the whole program, but we chose episodes 3 (*Zen, or the Skill to Catch a Killer*) and 4 (*Rest in Pain*) as concrete examples.

Keywords: analysis of television fiction; serial narrative; narrative complexity; television genres; *Twin Peaks*.

1 Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, com bolsa CAPES, e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Email: hquaioti@gmail.com

2 Graduada em Rádio, TV e Internet (Universidade Anhembi Morumbi), fez Iniciação Científica voluntária. Email: marim.l@hotmail.com

3 Graduada em Jornalismo (Universidade Anhembi Morumbi), foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq. Email: naandrade.monteiro@gmail.com

4 Estudante de graduação em Jornalismo (Universidade Anhembi Morumbi), bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq. Email: rafaeladosreisoliveira68@gmail.com

5 Estudante de graduação em Publicidade e Propaganda (Universidade Anhembi Morumbi), realiza Iniciação Científica voluntária. Email: emanuellebsantana@gmail.com

6 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Email: rferraraz@anhembi.br

Introdução

Twin Peaks foi uma série televisiva criada por David Lynch e Mark Frost, produzida e transmitida pela rede estadunidense ABC. A série contou com duas temporadas, estreando em 8 de abril de 1990 e encerrando em 10 de junho de 1991, totalizando 30 episódios⁷. A história principal envolvia a investigação do misterioso assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), uma popular estudante de nível médio (*high school*) da pequena cidade de *Twin Peaks*. Essa investigação fica a cargo do agente especial do FBI, Dale Cooper (Kyle MacLachlan), juntamente com o trabalho da polícia local. Conforme o investigador tenta desvendar o mistério, o telespectador toma conhecimento, juntamente com o protagonista, de realidades insólitas de cada habitante daquela localidade, e os acontecimentos vão se tornando gradativamente mais macabros e inexplicáveis. Com isso, o programa foi considerado um marco (FERRARAZ, 2007) e contribuiu para que se transformasse o modo de se fazer ficções seriadas para a televisão, conforme apontam autores como Jason Mittell (2012; 2015), Kristin Thompson (2003), Jean-Pierre Esquenazi (2011), entre outros.

O objetivo deste artigo é identificar como, em *Twin Peaks*, diversos gêneros televisivos em distintas formas de serialização se comportaram na construção de uma narrativa complexa.⁸ Para os fins deste artigo, utilizamos o termo “complexidade” em uma acepção multifacetada trabalhada por Mittell (2012; 2015), referindo a um conjunto de discussões empreendidas ao longo dos últimos anos sobre as mudanças na estética e na narrativa das séries televisivas, principalmente as estadunidenses. Para Mittell (2012), a forma mais básica de complexidade narrativa ocorre na mudança de equilíbrio entre episódios seriais e episódicos.⁹

Episódicos são aqueles programas cujos personagens e cenário são reutilizados, mas a história termina em cada episódio individual. Por outro lado, em um programa serial, a história e o discurso não chegam a uma conclusão durante um único episódio, retornando assim, após um determinado hiato (KO-

7 Além das duas temporadas da série, *Twin Peaks* rendeu livros, um longa-metragem dirigido e escrito por David Lynch, *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, EUA, 1992) e uma terceira temporada, em formato de minissérie fechada *Twin Peaks: The Return*, com 18 episódios (todos dirigidos por Lynch e roteirizados por Frost e Lynch) que foi ao ar em 2017.

8 Esse artigo é vinculado ao Projeto de Pesquisa do orientador Rogério Ferraraz.

9 Em inglês, utilizam-se os termos *series* e *serial* para referir-se a programas episódicos e seriados, respectivamente.

ZLOFF, 1992, p.91). As formas de serialização são características próprias da televisão em geral e Sarah Kozloff (1992) argumenta que, já na segunda metade da década de 1980, um embaralhamento dessas duas categorias já estava sendo exibido na televisão estadunidense. O equilíbrio entre esses dois formatos resulta, segundo Mittell, em uma estrutura intrincada que, ao mesmo tempo, recusa “a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, [...] e privilegia estórias com continuidade” (2012, p. 36).¹⁰

Twin Peaks foi classificada pelo próprio Mittell (2012; 2015) como “narrativa complexa”. O mistério de “Quem matou Laura Palmer?” foi fio condutor principal de sua narrativa por 17 episódios (8 episódios da primeira temporada e 9 episódios da segunda), enquanto algumas tramas eram apresentadas e solucionadas no mesmo episódio. O que Mittell mapeia são os contornos de um novo modo de narrativa televisiva em que *Twin Peaks* foi um dos pioneiros.

A multiplicidade de linhas narrativas é outro traço de complexidade que encontramos em *Twin Peaks*. No início dos anos 1990 isso não era exatamente uma novidade, pois suas raízes são formadas nos programas da produtora MTM do começo dos anos 1980 - especialmente na série *Hill Street Blues* (MACHADO, 2000, p.95), criada também por Mark Frost. Embora haja uma centralidade do personagem do agente Cooper em relação à trama, a série ainda é *ensemble casting*, com um amplo grupo de personagens centrais (MITTELL, 2010, p. 214), cada um com uma história pregressa secreta e repleta de passagens obscuras, e com relativo equilíbrio de importância entre eles.

Além de trabalhar com hibridizações entre estas formas, *Twin Peaks* utiliza-se de referências intertextuais e autorreferências, dando forte ênfase a estéticas operatórias. Assim, a complexidade se torna toda uma série de estratégias usadas na narrativa que demandam mais esforço cognitivo por parte do espectador. A respeito deste tipo de complexidade, Letícia Capanema (2016) observa, em *Twin Peaks*, os mecanismos de complexificação narrativa através de estratégias autorreferenciais analisando a duplicidade, a construção em abismo e a metalepse.

10 O autor não destaca tipos e nem mesmo níveis da complexidade entre as formas, apenas detendo-se em suas características gerais e reiterando a junção entre os formatos episódico e serial como aspecto central da complexificação.

Entretanto, objetivamos analisar, em *Twin Peaks*, uma característica primordial na narrativa complexa televisiva: a combinação do formato serial com o episódico, passando por diversos gêneros (MITTELL, 2012, p. 36). Sobre a mistura de gêneros, a série já foi classificada como não sendo “apenas uma nova série de detetive, pois (...) se assemelha mais a uma *soap opera*” (MATTHEES, 2005, p. 99 - tradução do autor), como um “cruzamento bem-sucedido entre um caso de mistério, uma *soap*¹¹ e um filme de arte” (MITTELL, 2012, p. 38), e até uma “*soap opera surrealista*” (GREGORY, 2000, p. 53 - tradução do autor), evidenciando a “(...) dívida da série para com os grandes gêneros televisivos que são as *soap operas* e as histórias de detetive” (ESQUENAZI, 2011, p. 133). Porém, quase nenhuma análise televisiva debruçou-se, de fato, em desconstruir a narrativa da série e encontrar estes diversos gêneros.

Para examinar esta hibridização de gêneros e formas, selecionamos os episódios 3: *Zen, or the Skill to Catch a Killer* e 4: *Rest in Pain*¹². Embora as particularidades que apontamos sejam característicos da série como um todo, em menor ou maior grau, a marcação de sua ocorrência em cada um dos episódios é inviável (e para os propósitos desta reflexão, desnecessária). Desta forma, os episódios nominalmente mencionados aqui são amostras de fenômenos regulares ao longo da série. Ainda por esta razão, adotamos, para este artigo, o chamado “evento narrativo”:

No caso das narrativas ficcionais, uma das dificuldades em se trabalhar com tais produtos diz respeito ao volume significativo do material em questão. Nesse sentido, as unidades de análise nem sempre são precisas e muitas vezes o que os autores adotam são trechos (como cenas, sequências, capítulos ou episódios) de uma narrativa. Ainda que difícil, temos a convicção de que a visão do conjunto é que seria a mais produtiva para a questão que apontamos neste texto e, portanto, optamos por adotar o que chamamos de “eventos narrativos” como forma de adentrar no material. Esses eventos compõem uma trama (ou uma sub-trama) e poderiam ser traduzidos

11 Refere-se ao gênero estadunidense de *soap opera*, que mais adiante terá suas características particularizadas.

12 Consideramos aqui o episódio piloto como o episódio de número 1 da série. Caso contrário, estes seriam os episódios 2 e 3.

pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder etc. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (THOMPSON, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente (ROCHA, 2016, p. 185-186).

Ao fazermos essa delimitação, procuramos, também, não fazer juízo de valor entre os produtores da série. Por mais que *Twin Peaks* tenha sido uma criação de Mark Frost e David Lynch, contendo diversas características narrativas já trabalhadas pelos dois e com marcas já caras para o cinema de Lynch¹³, acreditamos que a série, em sua grande maioria, segue os mesmos traços estilísticos e narrativos, independentemente de quem for o diretor ou o roteirista do episódio. Por este motivo escolhemos o episódio 3, dirigido por David Lynch e escrito por Lynch e Frost, e o episódio 4, dirigido por Tina Rathborne e escrito por Harley Peyton. Isso não quer dizer que Frost e Lynch não foram importantes para toda a construção da série, pelo contrário; defendemos o ponto que, apesar de os dois terem sido decisivos na elaboração da série, o trabalho na televisão é construído através de um trabalho em equipe conjunta, com dezenas de profissionais.

Explicitados a temática, o método e a delimitação da pesquisa, devemos alinhar os gêneros citados presentes na série e como eles se comportam para compor as diferentes formas narrativas.

Hibridização de gêneros e formatos

Jason Mittell argumenta que a “televisão complexa é um local de enorme mistura de gêneros, onde convenções e premissas de várias categorias de programação se reúnem e são entrelaçadas, mescladas e reformadas” (2015,

13 Ver mais sobre características lynchianas em *Twin Peaks* no artigo O mundo estranho de *Twin Peaks*: um pequeno marco nos seriados de televisão (FERRARAZ, 2007).

p. 233 - tradução do autor). O autor destaca, ainda, que gênero é uma construção cultural extrínseca ao texto, ou seja, precisamos localizar o gênero dentro de relações complexas entre textos, indústrias, audiências e contextos históricos. Deste modo, “os gêneros sobrepõem-se às fronteiras entre texto e contexto, e colocam em jogo produção, distribuição, promoção, exibição, crítica e práticas de recepção; tudo funcionando junto para categorizar textos midiáticos como gêneros” (MITTELL, 2004, p. 11 - tradução do autor).

Não ignoramos que, de fato, o gênero deve ser contextualizado em uma construção cultural e social que envolve agentes exteriores à formulação do produto em si e, por este motivo, evitamos características concretas na categorização de cada gênero. No entanto, discutir aspectos culturais extrínsecos aos gêneros, além de improdutivo, não é nosso objetivo na análise. Assim, optamos por uma análise neoforalista, com uma abordagem de análise estética bastante próxima aos trabalhos literários dos teóricos e críticos Formalistas Russos. David Bordwell (1985) e Kristin Thompson (1988)¹⁴ trabalham com essa premissa adaptada aos filmes e, aqui, reelaboramo-as para uma análise em outro meio, a televisão. Nosso foco é identificar as diferenças estruturais na narrativa de cada gênero para entender como elas se comportam em *Twin Peaks*.

Apesar de não se aprofundar em problemáticas de gênero, Bordwell (1985) estuda como *fabula* e *syuzhet*¹⁵ se comportam na construção da narrativa do gênero melodrama e detetivesco. Discordamos do autor nesta acepção, pois, assim como Mittell, acreditamos que o “melodrama é mais um modo do que um gênero, uma abordagem através da emoção, da narrativa e da moralidade que abrange vários gêneros e formas de mídia” (MITTELL, 2015, p. 233 - tradução do autor). O autor também aponta que a serialidade da televisão e o melodrama têm sido historicamente ligados ao gênero da *soap opera* (...) com longas raízes nas redes de rádio. Assim, alinhamo-nos a Mittell (2015) em compreender melodrama como um modo de se narrar e a *soap opera*

14 Em seu livro *Breaking the Glass Armor* (1988), Thompson redige um capítulo chamado *Neoforalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*. Nele, a autora faz uma explanação sobre o que é um método analítico e como a análise neoforalista é uma abordagem possível dentre tantas outras.

15 Bordwell (1985) toma emprestado dos formalistas russos o termo *syuzhet* que, sinteticamente, quer dizer o conjunto estruturado de todos os eventos causais apresentados no filme como “ações, cenas, pontos de virada e reviravoltas” (BORDWELL, 1985, p. 50 - tradução do autor), tudo apresentado na ordem em que o espectador assiste. A *fabula* é a construção mental da narrativa a partir do *syuzhet*, tentando sempre preencher elipses e estabelecer uma cronologia linear, mesmo que os eventos não sigam tal ordem no *syuzhet*. O termo “*fabula*” será utilizado neste artigo sem o acento, pois não estamos nos referindo à palavra em português, mas sim ao termo utilizado por Bordwell.

como um gênero tipicamente televisivo. A serialidade da *soap opera*, segundo o autor, em um nível formal, emprega estruturas e práticas muito particulares, com um modo distinto de produção¹⁶, estilo de atuação, ritmo e estrutura narrativa serial.

Em relação às estratégias de *storytelling* (THOMPSON, 2003), a *soap opera* conta com um mecanismo de repetição de constante recontagem da história, em que os personagens são exibidos conversando sobre algum evento de acontecimento recente, revelando novas informações sobre como este evento afeta relacionamentos ou situações (MITTELL, 2015, p. 237). Consequentemente, as *soap operas* adotam uma poética de redundância lenta, mas, em vez de tratar a repetição como um mal necessário, elas a elevam a uma forma de arte, assumindo uma “estética da repetição” (MACHADO, 2000). “Assim, qualquer evento único pode ser recontado várias vezes por meio de convenções cheias de diálogos típicas do gênero, à medida que cada personagem reage ao ouvir sobre o evento” (MITTELL, 2015, p. 237 - tradução do autor).

Em termos de análise neoforalista, podemos dizer que a narração será altamente comunicativa sobre as informações da *fabula* – especificamente, as informações referentes aos estados emocionais dos personagens, havendo menos lacunas focadas nas informações sobre a *fabula*. A narração também terá alcance irrestrito, mais próxima de uma pesquisa onisciente, para que a história possa gerar emoções variadas. Uma interessante consequência desta narrativa onisciente é que as cenas geralmente consistem em personagens descobrindo o que o público já sabe. Indo de um personagem para outro e mostrando variados pontos de vista, a narração multiplica a oportunidade para a antecipação, por parte do público, das reações dos personagens. O próprio Bordwell diz que o alto número de cenas dedicadas somente para mostrar as reações dos personagens não é só uma convenção de filmes melodramáticos, mas também da *soap opera*. (BORDWELL, 1985, p. 71). De forma mais simples, o *syuzhet* manipula o interesse através de lacunas temporais desfocadas, informando sobre o início de uma ação e depois pulando algum tempo ou passando para outra linha de ação. Este mecanismo retarda a revelação das informações sobre a *fabula*, ocupando o público com diversas linhas narrativas.

16 A *soap opera* está sempre em constante produção, com um episódio novo indo ao ar cinco dias por semana durante o ano todo, logo, o estilo do programa é pautado pela produção contínua.

Por outro lado, aplicando o mesmo tipo de abordagem, as séries detetivescas¹⁷ são ilustrações claras de como o *syuzhet* manipula informações sobre a *fabula* em toda sua narrativa, jogando com a curiosidade do espectador sobre o material causal ausente. A característica narrativa fundamental da série de detetive é que, conforme Bordwell (1985) aponta nos filmes de detetive, o *syuzhet* retém eventos cruciais que ocorrem na porção de “crime” da *fabula*. O *syuzhet* pode ocultar o motivo, o planejamento ou o ato do crime (identidade do criminoso), ou aspectos de vários deles. O *syuzhet* é estruturado principalmente pelo progresso da investigação do detetive (BORDWELL, 1985, p. 64). Assim, este gênero cria lacunas geralmente focadas e ostentadas por perguntas, como “Quem matou Laura Palmer?”.

Nestas séries, qualquer personagem pode ser o culpado e a investigação do detetive geralmente é atrasada por um “material retardador” (BORDWELL, 1985, p.64), em que o *syuzhet* adia a revelação do culpado. Para esse retardamento na resolução do crime, normalmente inserem-se cenas de comédia (em *Twin Peaks* temos como exemplo as cenas de alívio cômico do policial incompetente, Andy Brennan), de mistérios paralelos (o mistério sobrenatural ou o mistério da serralheria em *Twin Peaks*) e de outros crimes (o assassinato de Maddy Ferguson, prima de Laura Palmer). Estes dispositivos retardadores são úteis pois geram novas lacunas causais e hipóteses para o espectador.

Desta forma, enquanto a história detetivesca enfatiza o ato de desenterrar o que já ocorreu, a *soap opera*, normalmente, se baseia em um firme efeito de primazia, minimizando a curiosidade sobre o passado e maximizando o desejo do espectador de saber o que acontecerá a seguir e, principalmente, como os personagens reagirão ao que já aconteceu. O interesse do espectador é mantido por retardo e coincidências cuidadosamente cronometradas que produzem surpresa. Além disso, como podemos ver na figura 1 (ALLRATH; GYMNICH; SURKAMP, 2005), séries detetivescas como, por exemplo, *Murder She Wrote* (1984-1996) apresentam características muito mais ligadas à forma episódica, enquanto *soap operas* apresentam um formato muito mais serial. Com estratégias totalmente antagônicas de revelar uma história serializada, a *soap opera* e as séries detetivescas são totalmente assimiladas no *storytelling* de *Twin Peaks*. A próxima sessão apresenta, de forma analítica,

17 As convenções da série de detetives não são uma novidade na televisão, pelo contrário, suas influências passa desde obras literárias, sendo o maior exemplo o personagem Sherlock Holmes, de Conan Doyle.

como estes dois gêneros se comportam em alguns eventos narrativos dos episódios 3 e 4.

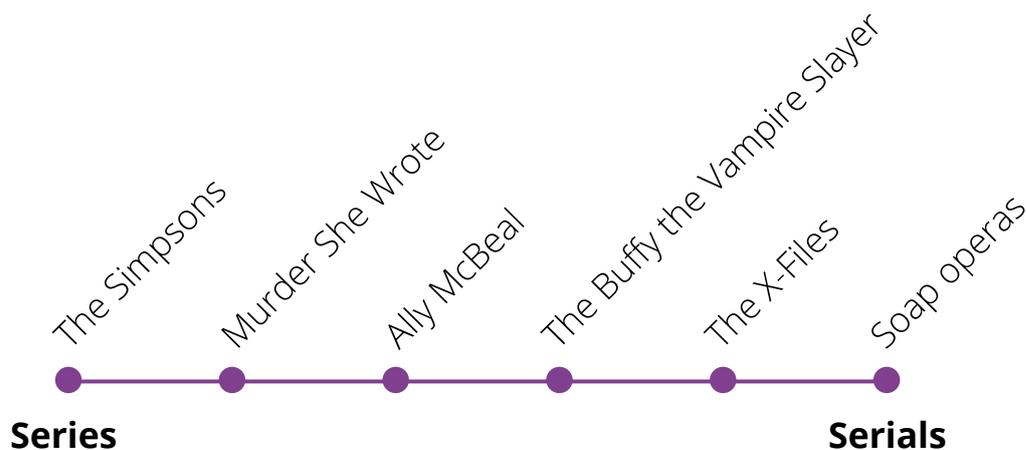


Figura 1 – Programas episódicos e seriados.
Fonte: ALLRATH; GYMNICH; SURKAMP, 2005, p.6.

Análise, ou a habilidade de identificar um gênero

Para analisarmos os episódios 3 e 4, precisamos identificar os eventos narrativos selecionados. São três: 1) os encontros românticos do casal Nadine Hurley (Wendy Robie) e Big Ed Hurley (Everett McGill) e seus desenvolvimentos; 2) o desejo de Catherine Martell (Piper Laurie) de controlar a serralheira de seu falecido irmão, porém herdada por sua cunhada Josie Packard (Joan Chen); 3) e a história da linha principal em que o agente Cooper, junto com a polícia local, investiga os suspeitos de assassinato de Laura.

Desde o primeiro episódio o espectador conhece o casal Nadine e Big Ed Hurley. Nadine é excêntrica em seu comportamento – e em seu visual, que consiste inclusive de um tapa olho estilo pirata no olho esquerdo – e extremamente apaixonada por Ed. Em contrapartida, Ed nutre um carinho muito forte por Nadine, mas é apaixonado por Norma Jennings, com quem teve um caso no passado. Mesmo assim vivem uma vida de casal corriqueira. Desde o segundo episódio da série, Nadine quer construir uma cortina totalmente silenciosa, pois não suporta mais os rangidos feitos pelas cortinas tradicionais de sua casa. No episódio 3, a personagem finalmente constrói esta cortina,

feita com algodão, e a deixa secando no chão da sala de sua casa. Como Big Ed trabalha em um posto de gasolina, ele entra em casa com as mãos e roupas cobertas de graxa e, acidentalmente, pisa na cortina que estava no chão e suja todo o ambiente, inclusive os trilhos da cortina. Nadine lhe dá uma enorme bronca e, de tanta raiva, quebra o aparelho de ginástica em que ela estava se exercitando no momento. Após algumas cenas de outros núcleos, Ed vai até o trabalho de Norma e lamenta o que acabara de ocorrer em sua casa (figura 2). Este evento narrativo se encerra quando, bem mais adiante no episódio, Ed chega em casa e encontra Nadine de ótimo humor; ela corre em sua direção, o abraça apertado e lhe agradece imensamente por ter derrubado graxa nos trilhos: com a graxa a cortina se tornara 100% silenciosa.

Neste breve trecho descrito (pouco mais de 3 minutos de tela) apreendemos algumas características intrínsecas às *soap operas*. Primeiramente, é recapitulado ao espectador uma situação serial iniciada no episódio anterior: a vontade de Nadine construir uma cortina silenciosa. Conforme Bordwell (1985) analisa em filmes melodramáticos, a coincidência e o acaso são importantes elementos de coesão, pois permitem novos *plot twists* que mantém o *syuzhet* em desenvolvimento. É exatamente isso que ocorre quando a graxa acidentalmente cai nos trilhos da cortina. Posteriormente, no momento em que Big Ed conta o ocorrido à Norma, ocorre uma estruturação da narrativa tipicamente de *soap opera*, pois ele lhe conta exatamente o que o espectador acabou de presenciar em ações. Este fato dialoga diretamente à característica da *soap opera* de recontar a história em uma lenta estética de repetição, apenas para o público ver a reação de Norma, importante personagem do ponto de vista amoroso de Big Ed. Em um constructo tradicionalmente da *soap opera*, o público lança novas hipóteses ao ver a cena sendo recontada: “será que Ed finalmente desistirá de Nadine para ficar com Norma?”.

No episódio 4 o casal volta a aparecer, no entanto o assunto da cortina se encerrou no episódio anterior. Assim, podemos assumir que esse foi um tema episódico, ou, talvez, um serial pequeno, onde o assunto percorre apenas 2 episódios – demonstrando um embaralhamento entre formas de serialização. No episódio 4 os personagens estão de saída para o enterro de Laura Palmer. O espectador vê os mesmos motivos se repetirem: Ed distante, absorto em pensamentos, enquanto Nadine vem correndo e abraça-o, demonstrando seu amor (figura 3). O casal fala brevemente sobre o enterro, sobre outros personagens e sai. Como Mittell afirma, a “*soap opera* funciona como um check-in

diário efêmero” (2015, p. 237 - tradução do autor) na história dos personagens, e é esta a função narrativa desta cena neste episódio.



Figuras 2 e 3 – Evento narrativo 1: na figura 2, o mecanismo de recontagem do ocorrido por meio de diálogos; na figura 3, o check in diário na vida do casal. Dois procedimentos tipicamente da *soap opera*.

Fonte: *frames* da série televisiva *Twin Peaks*.

Certamente este não é o único exemplo de *soap opera* nos dois episódios. Podemos citar o evento narrativo de James Hurley, sobrinho de Ed, e Donna Hayward. James era o namorado secreto de Laura, porém, após sua inesperada morte, ele começa enamorar-se por Donna, melhor amiga de Laura. Em cenas vagarosas distribuídas entre os episódios, os dois personagens declaram este “amor proibido”, até que se beijam no episódio 3. Nesta cena está presente a narrativa comunicativa e até redundante da *soap opera*, pois, no momento do beijo, toca, ao fundo, a música tema da série, reforçando as ações românticas dos personagens. Outro exemplo é – novamente na temática do amor proibido – o evento narrativo dos encontros amorosos entre Shelly Johnson e Bobby Briggs, visto no episódio 3. Bobby era o namorado oficial de Laura Palmer que, mesmo antes de sua morte, mantinha um caso amoroso com Shelly, que era casada.

Nos dois casos, vemos o check-in diário efêmero (MITTELL, 2015) nas vidas das personagens, visto que estes romances só se resolverão em episódios muito posteriores na trama, ou seja, a cada episódio o espectador presencia uma pequena aventura romântica serial que não tem consequências na construção da *syuzhet*. Importante destacar que Donna e James investigam, por conta própria, o assassinato de Laura, entretanto estas cenas não se apresentam nestes episódios. Ou seja, o evento narrativo dos dois não é apenas um romance melodramático, há também uma mescla de aspectos da série detetivesca.

O segundo evento narrativo serve, justamente, para demonstrar esta mescla. Este evento narrativo se constitui, basicamente, em Josie ter herdado a serralheria de seu falecido marido, Andrew Packard, e querer fechá-la por um dia após a morte de Laura. Josie desperta a raiva de sua cunhada, Catherine, que acredita que o fechamento gerará uma grande dívida. O marido de Catherine, Pete, que parece viver uma relação conflituosa com a esposa, alia-se a Josie. Ainda, Josie, após a morte de seu marido, mantém um relacionamento amoroso com o chefe da polícia local, Harry Truman. No terceiro episódio, Josie recebe de Pete, escondida, a chave de um cofre secreto de Catherine (figura 4). Ao abri-lo furtivamente, ela encontra dois livros-razão da serralheria; assustada, fecha o cofre. No episódio 4, Harry questiona o porquê da apreensão de Josie. Ela revela que Catherine e Benjamin Horne, magnata da cidade, poderiam estar por trás da morte de Andrew. Em seguida, ela mostra a Harry o cofre secreto, que agora contém apenas um livro-razão. Josie, com medo, diz a Harry que teme ser o próximo alvo de Catherine. Em um momento piegas, Harry jura protegê-la e eles se beijam enternecidamente (figura 5).

Neste evento narrativo existe, mais claramente, a mescla entre gêneros televisivos, passando de série detetivesca para a *soap opera*. Destacamos, primeiramente, uma característica já apontada: na série, não é só Dale Cooper que tem função investigativa. Aqui vemos Josie e Pete sondando os segredos de Catherine, a ponto de roubarem a chave do cofre secreto e, furtivamente, descobrirem documentos fraudados. Além disto, Harry assume uma função de detetive paralelo, pois não só ele está investigando o assassinato de Laura, mas também promete ajudar Josie a descobrir o que Catherine está tramando.

Com esta passagem, notamos como o gênero detetivesco tenta criar curiosidade sobre histórias passadas e suspense em eventos futuros; a narrativa limita, assim, o conhecimento do espectador ao ponto de vista do investigador: o espectador toma conhecimento de uma situação quando o detetive (aqui representado por Josie, Pete e Harry) toma também. *Twin Peaks* tem uma *syuzhet* sobrecarregada em que muitos eventos ocorrem antes da série começar e o público é convidado a se tornar detetive junto com os outros personagens para desvendar estes mistérios. A série detetivesca utiliza uma narração restrita (ao contrário da narração comunicativa da *soap opera*) para justificar lacunas no conhecimento do espectador sobre *fabula* do crime. Quando o detetive estiver no escuro, o espectador também estará.

Posteriormente, esta passagem se molda até se tornar uma *soap opera*. De início, Josie conta a Harry sobre o livro-razão falso que encontrou escondido, justamente o que presenciamos no episódio passado. Isto novamente evidencia o sistema de recontagem (MITTELL, 2015) dos acontecimentos por meio de diálogos, para que o público veja a reação de outros personagens. Josie, que antes tinha assumido o papel de investigador, está agora indefesa por não ter conseguido mostrar a Harry o livro-razão falso. Espavorida, ela abraça Harry temendo o que poderá acontecer a ela e eles se beijam. Da mesma maneira que ocorreu na cena de James e Donna, a música tema aparece ao fundo, reafirmando a narração comunicativa e redundante da *soap opera*. Classificamos aqui este evento narrativo como gênero modular, uma vez que ele começa com características claras de séries detetivescas e, aos poucos, se torna uma *soap opera* em aspectos formais de se narrar acontecimentos.



Figuras 4 e 5 – Evento narrativo 2: na figura 4, a investigação de Josie se assemelha às séries detetivescas; o gênero modular deste evento narrativo converte-se em uma *soap opera*, exemplificado pela figura 5.

Fonte: *frames* da série televisiva *Twin Peaks*.

O último evento narrativo aqui analisado diz respeito às investigações de Cooper, junto à equipe de polícia local, para descobrir o assassino de Laura. Nos dois primeiros episódios, após se instalar em *Twin Peaks*, Cooper começa a entrevistar os habitantes e tira algumas conclusões iniciais. No terceiro episódio, Cooper reúne a equipe de polícia em um campo aberto e, para descartar os suspeitos do assassinato, ele joga uma pedra em uma garrafa colocada a metros de distância; ele fala um nome de um suspeito: se a pedra acertar a garrafa, a pessoa é suspeita por matar Laura, caso não acertar, é inocente. Cooper denomina esta estratégia de “método tibetano”, uma ideia que teve através de um sonho um ano antes (figura 6). As pedras acertam a garrafa nos nomes de Dr.

Lawrence Jacoby, psicólogo de Laura, e Leo Johnson, marido de Shelly. Conforme aponta Janine Matthees, em uma análise da narrativa da série:

(..) as expectativas dos espectadores são violadas no que diz respeito aos métodos de investigação de Cooper, que às vezes são bizarros. Ao contrário da série de TV detetivesca tradicional, que se baseia exclusivamente em meios racionais para encontrar o culpado, o personagem principal de *Twin Peaks* usa vários métodos extraordinários, em alguns casos absolutamente mágicos, em suas investigações (MATTHEES, 2005, p. 101-102 - tradução do autor).

Deste modo, surge uma narrativa que dialoga com um gênero do fantástico, ou misticismo, que vai se intensificar no decorrer do próprio episódio (e da série como um todo até o seu final, bem como no longa cinematográfico e na retomada *The Return*, que recorrerão também ao fantástico e ao horror).¹⁸ Um cético pode dizer que esta parte mística da série não tem relação com a narrativa propriamente dita, e serve como alívio cômico ou distração. Argumentamos o contrário ao apontar que este método de Cooper é parte integral da narrativa, pois resulta em uma continuação serial da investigação. No episódio 4, Cooper e a polícia local vão até a casa de Leo interrogá-lo. Posteriormente, no mesmo quarto episódio, Big Ed e a polícia capturam um irmão de Jacques Renault, um revendedor de drogas (figura 7). Ainda, no fim do episódio, vemos que Leo tem ligação direta com Jacques. Mais para frente na temporada, descobrimos que Leo e Laura estavam envolvidos na distribuição de cocaína por *Twin Peaks*. Em outras palavras, a eficácia das técnicas místicas dedutivas de Cooper é confirmada.

Vemos, então, uma narrativa mística se transformar em uma investigação detetivesca tradicional. Assim, *Twin Peaks* transgride as convenções genéricas da série de investigação. A atividade de juntar as peças de causa e efeito na *fabula* do crime constitui a convenção formal central da história de detetive, e esta investigação está presente de forma serial em gêneros híbridos, pois convida o espectador a acreditar em técnicas místicas e racionais para construção desta *fabula*. Além destes dois gêneros, podemos também identificar

18 Sobre isso, ver o capítulo de FERRARAZ e MAGNO (2019): "O retorno a um mundo estranho e maravilhoso: *Twin Peaks: The Return* e o inquietante freudiano - uma análise focada no estilo individual e em certas estratégias recorrentes de David Lynch".

uma veia cômica durante a investigação, dado que, no momento que o agente Cooper joga as pedras na garrafa, acaba acertando Andy, o policial trapalhão (figura 8). Ainda, Lucy, a secretária de polícia que escreve o nome dos suspeitos, faz uma confusão em suas anotações, gerando outro momento cômico. Desta maneira, vemos uma hibridização de gêneros, modulando abordagens sérias e cômicas, em um evento narrativo serial que só terá encerramento na segunda temporada.



Figuras 6, 7 e 8 – Evento narrativo 3: a figura 6 ilustra o método místico de investigação de Cooper, que prova-se eficaz, pois confirmam-se as deduções do agente e o conduz a uma investigação racional, típica de série detetivesca, até mesmo com a luz baixa em cima do personagem culpado (figura 7); além da investigação híbrida entre mística e racional, existem momentos cômicos, como na figura 8.

Fonte: frames da série televisiva *Twin Peaks*.

Por fim, ainda no episódio 3, existe a cena dos sonhos de Cooper que se passam no *Red Room*, uma sala dentro do *Black Lodge*, uma espécie de outra dimensão representada por séries intermináveis de salas e corredores com cortinas vermelhas e habitado por personagens estranhos e disformes, com vozes distorcidas¹⁹. Cooper se vê 25 anos mais velho sentado na sala, junta-

19 Nesse local, os atores diziam suas falas de trás para frente, e a cena era editada para exibição no sentido inverso, tornando as palavras, pronunciadas pelos personagens, quase incompreensíveis.

mente com uma personagem parecida com Laura Palmer, que o beija e susurra o nome do assassino em seu ouvido. De novo, esta cena não é apenas onírica, sem nenhuma ligação com a investigação sobre o assassinato, longe disto. Os nomes que Cooper ouve no *Red Room* estão, de fato ligados ao assassinato de Laura. Agora, em uma cena totalmente sobrenatural, inicia-se uma narrativa detetivesca que vai se perdurar até o encerramento da série, na segunda temporada. A confiança dos telespectadores em pistas sobrenaturais é reforçada várias vezes no decorrer da série, pois essas pistas contribuem, repetidamente para a solução do quebra-cabeça. Assim temos um evento narrativo serial, sobrenatural e detetivesco, que ajuda na construção da *fabula* do crime.

Para além da *soap opera* e da série detetivesca

Twin Peaks está longe de ser um lugar tão idílico como é sugerido no começo da série, existindo um submundo sombrio a ser investigado por trás de cada personagem. Por outro lado, tanto o grupo relativamente grande de personagens regulares, quanto as muitas tramas (entre outras: Big Ed abandonará Nadine para ficar com Norma? James e Donna ficarão juntos? Conseguirá Shelly deixar Leo para ficar com Bobby?), sugerem que *Twin Peaks* se assemelha mais a uma *soap opera* do que a uma série sobre crimes com uma atmosfera sombria e um enredo que se direciona ao fantástico. Esta mescla de gêneros aparentemente tão diferentes pode funcionar muito bem. Podemos identificar, nesta análise, que enquanto Cooper investiga o passado do crime na *fabula*, a *soap opera* dos outros personagens faz a história avançar na construção do *syuzhet*.

Além disso, como vimos, a investigação detetivesca se espalha pelos vários personagens, não só Cooper; a narração mistura restrição e onisciência, comunicatividade e supressão, em graus variados de autoconsciência; não existe uma ruptura entre gêneros, ou seja, os gêneros não se apresentam de forma pura; ocorre uma miscigenação entre eles em praticamente todas as cenas. Dependendo da cena, aflora mais um gênero do que outro, em formas de serialidade seriais ou episódicas, nunca de modo estanque; existe uma relação constitutiva entre gêneros na formação de uma narrativa complexa.

Esta primeira aproximação para entender como os gêneros funcionam na narrativa de *Twin Peaks*, traz uma reflexão em torno do gênero híbrido e modular. Na análise, híbrido refere-se àquele evento narrativo em que se combinam gêneros diferentes, trabalhados simultaneamente, como no caso do sobrenatural e da investigação detetivesca do agente Dale Cooper. Já o gênero modular foi classificado como aquele evento narrativo em que vai se transformando o gênero com o passar do tempo na cena, exemplificado pelo evento narrativo de Josie Packard. Entretanto, por mais que estas categorias ajudem a compreender os mecanismos de *storytelling* da série, compreendemos que a classificação de gênero é complexa e de múltiplas abordagens e, frisamos, não deve ser feita de forma estanque.

Por fim, os aspectos formais da narrativa da série ajudaram a colocar em perspectiva uma série de convenções do gênero para os programas que se seguiram, ampliando novas possibilidades criativas. Sem essa grande experimentação de convenções narrativas de *Twin Peaks*, talvez não existiriam séries de diferentes estilos, gêneros e públicos, como *X-Files* (1993-2002), *Lost* (2004-2010), *Pretty Little Liars* (2010-2017), *Bates Motel* (2013-2017), *Riverdale* (2017-) e muitas outras. Todas estas qualidades tornam *Twin Peaks* singular, um produto com categorizações tão intrincadas de gênero e serialização que só reforçam a complexidade narrativa da série e toda sua influência posterior.

Referências bibliográficas

ALLRATH, G; GYMNICH, M; SURKAMP, C. "Introduction: Towards a Narratology of TV Series". *Narrative Strategies in Television Series*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 1-46.

BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CAPANEMA, L. X. "Complexidade nas Obras Televisuais e Cinematográficas de David Lynch". *Revista GEMInIS*, v. 7, n. 2, p. 56-77, 22 dez. 2016.

ESQUENAZI, J-P. *As séries televisivas*. Trad. de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

FERRARAZ, R. O mundo estranho de *Twin Peaks*: um pequeno marco nos seriados de televisão. *Rumores*, v. 1, n. 1, 25 dez. 2007.

FERRARAZ, R; MAGNO, M. I. C. “O retorno a um mundo estranho e maravilhoso: *Twin Peaks: The Return* e o inquietante freudiano - uma análise focada no estilo individual e em certas estratégias recorrentes de David Lynch”. *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. ROCHA, S. M; FERRARAZ, R. (Org.). Florianópolis: Insular, 2019. p. 149-173.

GREGORY, C. *Star Trek: Parallel Narratives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.

KOZLOFF, S. “Narrative Theory and Television”. *Channels of Discourse. Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, Londres: Routledge, 1992. p. 67–100.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo. Ed. SENAC, 2000.

MATTHEES, J. “She’s filled with secrets: Hidden Worlds, Embedded Narratives and Character Doubling in *Twin Peaks*”. *Narrative Strategies in Television Series*, Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 99-113.

MITTEL, J. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. *Revista MATRIZES*, São Paulo, USP, ano 5, n.º 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MITTELL, J. *Complex TV*. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, J. *Genre and television: from cop shows to cartoons in american culture*. New York: Routledge, 2004.

MITTELL, J. *Television and American Culture*. Oxford University Press, New York, 2010.

ROCHA, S. M. Os visual studies e uma proposta de análise para a as (tele) visualidades. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 43, n. 46, p. 179-200, 21 dez. 2016.

THOMPSON, K. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

THOMPSON, K. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2003.

O termo “populismo” nos jornais: uma análise dos editoriais da *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*

Ana Luiza Antunes Soares BESSA¹
Edilaine Heleodoro FELIX²

Resumo

A proposta do artigo é identificar, por meio da análise do discurso, o uso do termo populismo e populista nos editoriais dos jornais impressos *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* referente aos discursos de Luiz Inácio Lula da Silva e Jair Messias Bolsonaro. A análise de discurso das publicações, no período de 2003 a 2020, mostra uma inclinação dos jornais ao conceito, sendo recorrente um alerta ao leitor sobre a atuação do líder e elaboração de políticas públicas, retomando referências políticas históricas. Este artigo faz parte da monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso de Jornalismo no FIAM-FAAM Centro Universitário em dezembro de 2020.

Palavras-chave: populismo; editorial; discurso; Bolsonaro; Lula.

Abstract

The purpose of the article is to identify, through discourse analysis, the use of the term populism and populist in the editorials of the newspapers *Folha de S.Paulo* and *O Estado de S.Paulo* referring to the speeches of Luiz Inácio Lula da Silva and Jair Messias Bolsonaro. The discourse analysis of publications, in the period from 2003 to 2020, shows an inclination of newspapers to the concept, with a recurring alert to the reader about the performance of the leader and the elaboration of public policies, resuming historical political references. This article is part of the monograph presented as a paper to conclude a Journalism course at FIAM-FAAM Centro Universitário in December 2020.

Keywords: populism; editorial; speech; Bolsonaro; Lula.

1 Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela FIAM-FAAM Centro Universitário. E-mail: analuizaantunessoares@gmail.com

2 Mestre em Ciências da Comunicação pela USP. Possui graduação em Jornalismo pela Universidade de Mogi das Cruzes. E-mail: edilaine.jornal@gmail.com

Introdução

É de conhecimento comum que os editoriais jornalísticos são produzidos no intuito de expor a opinião do jornal e seu posicionamento diante dos acontecimentos factuais. Tendo em vista essa realidade, a presente pesquisa propôs levantar a questão do porquê o jornalismo brasileiro impresso continuar a destacar o termo populismo para se referir aos governos nacionais de esquerda e direita.

Diante disso, este estudo tem como objetivo analisar como os editoriais dos jornais brasileiros *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* se posicionam em relação ao discurso dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva, doravante Lula, em 2003 e Jair Messias Bolsonaro, doravante Bolsonaro, em 2020. Como objetivo específico, pretende identificar nos editoriais o termo populismo e populista ligado a ambos os personagens, bem como compreender de que forma se apropriam do termo, uma vez que se observou o uso quase sempre nas análises feitas pelos jornais diante do comportamento e ações tomadas pelos governos.

Dada a importância de compreender a formação de opinião na imprensa, ressalta-se que os editoriais e os artigos de opinião são reconhecidos, conforme Marchesani (2008), pelo seu estilo opinativo e de suporte argumentativo com a finalidade de persuadir, exigindo continuidade e imediatismo, ou seja, o factual do jornalismo. Para a autora o gênero opinativo reflete a opinião do jornalista ou do jornal e fornece fatos na tentativa de fazer com que os leitores assumam um posicionamento frente aos acontecimentos que estão sendo relatados.

Assim sendo, o discurso proferido em um editorial diz muito sobre os efeitos que o jornal pretende produzir e suas pretensões ao proliferar argumentos à sociedade, uma vez que seu posicionamento pode alterar os rumos do que ocorre ao nosso redor e influenciar os debates da esfera pública.

Além disso, este artigo apresenta diferentes noções de populismo e suas vertentes político-ideológicas de esquerda e direita. Para obter os resultados acerca da problematização apresentada neste estudo, será utilizado o método qualitativo da análise do discurso. Pretende-se interpretar, por meio de critérios descritivos, como os jornais trabalham com os discursos dos presidentiáveis.

Segundo Orlandi (2001), a análise do discurso trabalha com maneiras de falar, no qual considera que a linguagem não é transparente e procura-se estudar o que está por trás dela. Pode-se, portanto, afirmar que a análise do discurso leva em consideração a ideologia na qual aquela fala está intrínseca. Dessa forma, Orlandi diz que um dos principais elementos que caracterizam a análise do discurso e seus estudos é a simbologia, uma vez que os símbolos sejam avaliados conforme seus compromissos políticos e ideológicos, pois é na língua que a ideologia se materializa.

Com isso, pode-se dizer então que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. A partir dessa ideia que este artigo irá trabalhar sobre a formação de opinião e as referências na construção do editorial de cada jornal aqui analisado, buscando compreender suas motivações e seus embasamentos para o uso do termo populismo e/ou populista.

Para contextualizar os conceitos abordados, foram utilizados os autores Octavio Ianni (1975) e Francisco Weffort (1978) sobre o surgimento dos primeiros indícios do populismo na política brasileira; Ernesto Laclau (2013) para fazer um panorama do populismo como a própria essência do político; Patrick Charaudeau (2010) para abordar sobre a imprensa enquanto atividade de conceitualização mais analítica, que busca colocar o leitor em estado de reflexão, e Charaudeau (2016) para indicar a diferença entre o populismo de esquerda e o populismo de direita como representações diferentes do político. Além de Álvarez e Kaiser (2019) que abordam características importantes do populismo na América Latina.

Origem e formação do populismo brasileiro

Francisco Weffort (1978) e Octavio Ianni (1975) dialogam na mesma linha quando descrevem o populismo como resultado de uma série de rupturas políticas causadas a partir do pós-guerra, em 1945. Segundo os autores, o populismo brasileiro nasce em meio a movimentos econômicos e políticos internos e externos de rompimento com as velhas formas de sistema produtivo.

O cenário tomado por uma grande onda de industrialização, êxodo rural, intensa concentração urbana e início da consciência de massa na participação

política, criou espaço para o nascimento de uma nova forma de fazer política, o populismo. Endossado por ambos os autores, o fenômeno tem então, os movimentos de massa como característica central para os seus primeiros passos – e que futuramente viria a ser um fenômeno recorrente na história política do país.

Segundo Weffort, o fenômeno político representou uma forma de militância política que envolveu e mobilizou grandes massas, principalmente urbanas, dos estratos mais humildes da população, setores operários e da pequena burguesia das cidades e do campo. De acordo com o autor (2003, p. 1), “surge em uma conjuntura em que a estrutura de poder oligárquica está em crise; quando as classes dominantes se sentem incapazes de manter-se no poder, mediante procedimentos eleitorais tradicionais”.

Octavio Ianni reitera este argumento ao trazer um contexto sobre a política brasileira e as rupturas que abrem espaço ao populismo. Em seu livro o autor explica a crise brasileira na década de 1960, analisando aspectos econômicos para elucidar a estagnação e o progresso do país nesse período. Vale destacar que, durante toda a análise do autor, o populismo foi visto como estratégia política de desenvolvimento econômico, no qual veio a fracassar no período próximo ao golpe de 1964.

Segundo o autor, a política de massa como símbolo do padrão político e sustentação do novo poder é o fundamento da democracia populista, sendo que tal política é um desdobramento dos acontecimentos políticos que conduziriam às rupturas parciais entre a sociedade urbano-industrial e a sociedade tradicional, juntamente com os sistemas políticos e econômicos externos.

As tensões e conflitos provocados pela nova civilização urbano-industrial fez surgir um povo brasileiro de categoria política fundamental, em que houve uma demanda maior pela participação popular. Surgia então uma nova consciência nacional.

Em consequência da nova composição do poder, característica do padrão populista da ação política, floresceram atividades políticas e culturais, criando-se uma cultura urbana diferente e mais autenticamente [sic] nacional. Ao mesmo tempo, desenvolveram-se contradições econômicas, políticas e sociais e criaram-se organizações políticas de esquerda (IANNI, 1994, p. 9).

Os bastidores do populismo

Segundo Laclau (2013), o termo populismo assume uma pluralidade de definições que torna impossível classificar o termo em um conceito concreto, ou seja, tudo depende do ato performativo que este político assume ao fazer a sua política. Para o autor, o populismo é uma lógica própria de construção política, e não um tipo de ideologia, de anomalia ou mesmo de subdesenvolvimento da democracia brasileira.

De acordo com Álvarez e Kaiser (2019), o populismo consiste em uma degradação profunda que começa no nível mental e se projeta nos níveis cultural, institucional, econômico e político. Para eles, na mentalidade populista, sempre se espera do outro a solução para os seus próprios problemas, pois o outro é sempre responsável por eles.

Além de existir uma cultura segundo a qual o governo deve cumprir o papel de provedor, como sendo encarregado por satisfazer todas as necessidades humanas, já que “politicamente, o populismo tende a ser encarnado em um líder carismático, um redentor que vem resgatar os sofredores e assegurar-lhes um espaço de dignidade no novo paraíso criado por eles” (ÁLVAREZ E KAISER, 2019, p. 73).

Neste cenário, a partir da lógica de Laclau sobre o termo, surge o antagonismo, um movimento da parte insatisfeita do público contra as instituições formais, ou seja, instituições conservadoras. A figura do líder nestas circunstâncias transcende um papel fundamental para que o populismo aflore. O autor ressalta que, apesar do termo não poder ser resumido na relação da liderança com a massa, o nome do líder e o afeto por ele despertado é crucial na constituição da lógica do populismo.

De antemão, é preciso estabelecer o que está em torno do ato político para que ele adote seu caráter populista, pois, segundo Laclau, “seja de esquerda, seja de direita, decisivamente o populismo se constitui em torno de um corte” (2013, p. 21). Uma dessas características é a lógica de identidades coletivas, em que o autor esclarece essa noção de antagonismo ao citar que o populismo representa uma construção do povo contra o seu inimigo, sendo uma construção essencialmente política.

O populismo é acompanhado pela afirmação dos direitos das pessoas comuns de enfrentarem os interesses de grupos privilegiados, habitualmente considerados inimigos do povo e da nação.

Qualquer um desses elementos pode ser enfatizado de acordo com condições sociais ou culturais, mas todos se encontram presentes na maioria dos movimentos populistas (LACLAU, 2013, p. 34).

Populismo de esquerda vs populismo de direita

Segundo Charaudeau (2016), o discurso populista tem como objetivo a conquista da opinião, na qual procura a aprovação do povo e se empenha em colocá-lo numa posição de bem-estar social. O político populista para o autor tem como argumento o enfraquecimento da identidade nacional e perda do civismo.

Dessa forma, se apresenta como representante do povo, dizendo que ele é o povo.

O discurso populista se constrói sobre os três pilares da dramaturgia política, centrado num líder carismático que exacerba suas características. O líder se apresenta como salvador às vezes apolítico para fazer sentir ao povo sua condição de vítima (CHARAUDEAU, 2016, p. 107).

O populismo de esquerda, segundo o teórico, caminha para um movimento que visa transmitir a ideia de “progresso”, no qual o orador incumbido da figura de protetor social, deve se preocupar em defender as desigualdades. De acordo com ele, a natureza é desigual em prol dos mais fortes e para isso é preciso lutar contra os que querem conservar seus privilégios.

Já no âmbito da direita, existe uma visão de submissão do homem em relação à mãe natureza, em um movimento de conservação do estado de tudo.

O valor da família, da sociedade familiar, pois é em seu seio que se fabrica o indivíduo. No pensamento de direita, não é o indivíduo que fabrica o grupo, mas o grupo que fabrica o indivíduo [...] daí a importância da tradição familiar (CHARAUDEAU, 2016, p. 100).

Para o teórico, o populismo de direita abomina o conjunto da classe política, tendo como “inimigo” o que denomina de socialista-comunista. Preza pela ordem natural das coisas, enfatizando a hierarquização da sociedade, além de ter uma ordem no qual a palavra do líder não deve ser posta a causa. Diante disso, possui um *ethos* identificado a de um político antissistema, que valoriza a pátria e os valores de grupos familiares.

No discurso político, aspectos como a palavra de promessa, desejo de mudança e a ideia de “dias melhores”, presentes no discurso populista desenvolvido por Charaudeau, podem estar ligados a um tipo de propaganda profetizante, em que “consiste em levar as massas a aderirem a um projeto de idealização social ou humana” (CHARAUDEAU, 2016, *on-line*).

O papel da mídia impressa e suas formações discursivas

Os meios de comunicação exercem um papel fundamental na construção do pensamento crítico da sociedade. Como o principal meio de acesso aos acontecimentos do país e do mundo, não à toa, são conhecidos por serem formadores de opinião, revelando questionamentos que serão debatidos pelo público.

A mídia impressa, fonte de estudo desta pesquisa, desempenha um poder importante sobre as palavras, especialmente quando propagadas no editorial, espaço no qual a opinião do jornal é exposta e posiciona os leitores sobre a ideologia do periódico.

Segundo Charaudeau (2010), a opinião pública é construída entre a instância de produção e a instância de recepção. Nesse sentido, ele enfatiza que a opinião pertence ao domínio do crer, ou seja, à noção de crença: “pode-se colocar os movimentos individuais ou coletivos de adesão a grandes sistemas

de pensamentos ou a algumas narrativas do mundo que constituem o suporte de crenças” (CHARAUDEAU, 2010, p. 121).

O autor destaca que a informação proferida em um enunciado faz com que o sujeito acredite naquele argumento como uma verdade universal.

É possível avaliar que tal adesão às ideias, além de ser integrante do processo de crença, é validado pela credibilidade que o formato informativo oferece ao sujeito. No entanto, o autor afirma que opinião não enuncia uma verdade sobre o mundo, mas remete às reações do sujeito diante de um fato. A opinião, para Charaudeau, “é o resultado de uma atividade que consiste em reunir elementos heterogêneos e associá-los ou compô-los segundo a lógica do necessário ou do verossímil” (CHARAUDEAU, 2010, p. 121).

Análise dos editoriais

Ao analisar os editoriais dos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*, do ano de 2003 e 2020, é perceptível como em quase 20 anos, o posicionamento dos periódicos perante o termo populismo não só se intensificou, como se tornou comum e recorrente utilizá-lo para classificação presidencial.

Lula: a nova cara do Brasil e seu *soft* populismo

Com o estudo aprofundado dos editoriais, foi possível identificar uma abordagem à construção de uma política de massas feita pelo presidente. Tal característica é evidente em políticas populistas, no qual segundo Laclau, ocorre devido à criação de uma identidade movida pelo líder.

Mas a história de Lula como líder sindical e as raízes do partido entre os ativistas da esquerda católica e entre os socialistas lhe propiciam maior credibilidade. [...] Ao mesmo tempo em que Lula dava segurança aos empresários e à classe média quanto à sua responsabilidade, apelava aos impulsos populistas com promessas de mudar o “modelo econômico” do país, reduzir a inflação e as taxas de juros, cortar o desemprego e estimular o crescimento. (*Folha de S.Paulo*, 5 jan. 2003).

É possível perceber essa ideia da criação de identidades e políticas assistencialistas ao citar sempre a busca do presidencialista pela mudança.

Tal busca apenas se alia a outro caráter do populismo destacado pelo jornal *Folha de S.Paulo* quando aborda a força da identificação de Lula com o povo, no qual ressalta o apelo popular e maior devoção da figura de Lula por parte do eleitorado.

A outra parte, no entanto, decorre claramente da história de vida de Lula e de sua identificação com o imaginário da massa de eleitores em especial os mais pobres. [...] O problema crucial para o novo governo será administrar, ao mesmo tempo, temores e esperanças, sem ceder demais aos mercados, sem contrariar demais o leitor, mas também sem aventurar-se em medidas econômicas excessivamente heterodoxas ou em atendimento populista às demandas da rua, por mais justas que sejam - e de fato são (*Folha de S.Paulo*, 1º jan. 2003).

Apesar de identificar alguns aspectos que referenciam ao populismo de Lula no editorial, é possível visualizar também que o jornal está ciente sobre tais estratégias discursivas de Lula, ou seja, há um foco em sua retórica, que segundo Laclau, é vista como influenciadora dos comportamentos da massa e tem papel fundamental no discurso de movimentos com ações populistas.

[...] o presidente Luiz Inácio Lula da Silva vai brindando o país com o espetáculo de sua retórica. [...] Nessas ocasiões exercita, de forma aparentemente improvisada, sua verve carismática. [...] Disse que sua administração recebeu um Brasil “quebrado” e voltou a pedir paciência. [...] Corre o risco de que o vazio de resultados mais consistentes vá sendo preenchido por uma oratória cada vez mais propensa a lançar mão de mistificações populistas (*Folha de S.Paulo*, 20 jun. 2003).

A ênfase dos editoriais em abordarem a forma como um chefe de estado se posiciona por meio da sua linguagem mostra como a mídia intensifica tal acontecimento para que o uso de determinado termo, como o populismo e/ou populista, seja recorrente.

Independente do sujeito, seja uma pessoa física ou uma instituição, a forma como expõe seus argumentos mostra como se coloca diante de uma situação e de contexto. Como Orlandi aborda, a forma como um sujeito fala afeta o modo como ele significa em uma situação discursiva, ou seja, é a maneira em que ele se mostra ao mundo.

Bolsonaro: conservadorismo em pele de populismo

Ao falar de Bolsonaro vale recapitular que mesmo quando candidato, em 2018, o populismo já fazia parte de sua personalidade e história política nos editoriais de ambos os periódicos, o que confirma a reflexão de Brandão quando diz que os processos dentro da linguagem são histórico-sociais, isto é, a linguagem é um espaço de conflito, diálogo e confrontos sociais.

Mais uma vez, o populismo é relacionado a um presidenciável como uma ferramenta de aproximação com os eleitores, além de uma forte tendência dentro da retórica do chefe de estado.

O presidente explora o padecimento de seus concidadãos para minar a imagem dos que considera seus adversários -isto é, todos os que não lhe dizem amém- e fugir de suas responsabilidades como chefe de governo. [...] o imprevisto de Bolsonaro foi perfeitamente calculado. Formado na velha política, o presidente sabe farejar oportunidades para exercitar seu populismo reacionário. [...] o presidente surge impetuoso no Supremo como o destemido defensor do povo que “quer trabalhar” (O ESTADO DE S.PAULO, 8 maio. 2020).

Tal exposição também considera como o presidente utiliza de situações para criar um cenário de inimizade perante aqueles que não lhe agradam, ou que simplesmente apresentam uma ideia oposta à sua, sendo uma das características mais comuns de políticos populistas que não assumem conflitos, assim como Laclau afirmou que na mentalidade populista sempre se espera do outro a solução para os seus próprios problemas, pois o outro é sempre responsável por eles.

Essa atitude clássica do populismo é acompanhada pela já então conhecida tática do progresso e mudanças de caráter patriotista, no qual os jornais, já calejados, apresentam como um posicionamento mais correto do presidente.

Mais uma vez, a perniciosa combinação de fisiologismo, populismo e corporativismo venceu, desta vez com o apoio decisivo, muito mais do que simples conviência, do governo cujo chefe se elegeu prometendo abandonar a velha política do ‘toma lá dá cá’ (O ESTADO DE S.PAULO, 7 maio. 2020).

Nesse caso, o editorial se destaca pois é nele que o contexto e os interesses são amarrados em uma situação de comunicação, no qual é possível identificar uma passagem que mostra como o jornal dialoga diretamente com o leitor para que enxergue a essência do chefe de estado.

[...] Resta saber se o compromisso não será rompido assim que os ministros “fura-teto” encontrarem uma maneira criativa de dar a Bolsonaro os trunfos populistas que ele tanto deseja para se reeleger (O ESTADO DE S.PAULO, 14 ago. 2020).

Ficam claros os esforços do jornal em mostrar Bolsonaro como um “totem” do populismo, no qual tudo o que faz visa seu fortalecimento e seus interesses em se manter no poder conquistando a confiança do povo.

No domingo, Bolsonaro festejou o que chamou de manifestação “espontânea” de seus apoiadores e disse que lá estava o “povo”. Esse devaneio populista começou a ser desfeito na noite de anteontem, quando o presidente experimentou a exasperação sincera de quem está cansado de suas patranhas e resolveu demonstrar publicamente essa insatisfação (O Estado de S.Paulo, 19 mar. 2020).

Vale ressaltar que muitas vezes os jornais aderem a uma referência clara ao presidencialismo que já mostrou atitudes e posicionamentos alinhados aos tradicionalismos durante suas aparições, como no caso de Bolsonaro, destacando novamente a forte carga simbólica que os periódicos carregam dentro do espaço opinativo, no qual estão cientes da repercussão.

A liberdade religiosa também recebe amplo apoio (68%). Contrariando a intuição comum, os mais comprometidos com a sua religião são justamente os mais comprometidos com o livre exercício das outras religiões -por outro lado, corroborando esta intuição, os mais favoráveis à liberdade de outras práticas religiosas (*O Estado de S.Paulo*, 2 mar. 2020).

Portanto, vale retomar o conceito de Orlandi ao abordar a linguagem como não transparente. Ou seja: não há neutralidade, pois, um argumento vem sempre carregado de ideologias e posicionamentos que muitas vezes visam reforçar uma linha editorial, como no caso do *Estadão*, no qual fica claro em seus editoriais, principalmente em alertar a população sobre os interesses escassos de Bolsonaro e como se destaca essa estratégia denominada de populista.

O presidente e seus auxiliares terão de se mostrar comprometidos com a pauta de ajustes e reformas e com a modernização do País. Terão de escolher entre um complexo esforço de renovação e a estratégia presidencial seguida até agora, a do populismo eleitoral (*O Estado de S.Paulo*, 2 set. 2020).

Assim, mesmo que os leitores não tenham conhecimento sobre o que significa o populismo, a conotação claramente negativa em cima do termo faz com que reflitam como algo não adequado ao governo brasileiro e principalmente a um chefe de estado. Dessa forma, o jornal continua a enfatizar características populistas e a forte carga simbólica da sedução das massas e da confiança no líder.

Há, portanto, um padrão de exploração da miséria com a finalidade de garantir uma base eleitoral suficiente para a perpetuação no poder. [...], ponto de partida para qualquer programa que vise a impulsionar a produtividade e, conseqüentemente, a elevar a renda dos brasileiros sem necessidade de estimulantes demagógicos. O problema é a tentação populista, a mesma que presidiu a transformação do Bolsa-Família, que deveria ser temporário, em expansão permanente e contínua (*O Estado de S.Paulo*, 25 maio 2020).

Ao mesmo tempo, há ainda a frequente necessidade do presidente em continuar criticando a oposição, conforme análise do editorial, sendo uma maneira de se tornar a nova figura destaque do país com políticas assistencialistas “novas”.

O Renda Brasil, ao que consta, não tem nem uma coisa nem outra. É apenas uma forma de obliterar o Bolsa-Família lulopetista da memória nacional e em seu lugar fincar uma bandeira social bolsonarista (*O Estado de S.Paulo*, 27 ago. 2020).

Tal destaque também é evidenciado de forma mais explícita pelo jornal, no qual sugere um posicionamento do presidente em que apenas ele pode ser o líder, provocando uma ressonância na população, pois uma parcela está ao seu lado e “lhe deve” devoção, mostrando-os como uma defesa aos “inimigos” externos.

A permanência de uma não desprezível parcela do eleitorado fiel a Bolsonaro- a despeito da demissão de um ministro da Saúde popular- sugere que a conduta do presidente -tosca, errática e populista- será mantida (*Folha de S.Paulo*, 19 abr. 2020).

Essa ideia ultranacionalista faz com que o espaço opinativo veja o termo populismo como realmente intrínseco ao governo Bolsonaro. Segundo Charaudeau, ao serem incluídas em um discurso, as palavras fazem parecer esta-

rem na realidade ou serem o próprio real. Há a ideia de que o termo populismo é real e faz parte do dia a dia político. E a forma como Bolsonaro se coloca diante de seu populismo ficou ainda mais evidente em 2020, com o decorrente desprezo do presidente diante do novo coronavírus que impactou o mundo e o Brasil, assumindo uma postura anti-humanitária, enfatizado pelos jornais como mais uma chance de o chefe de estado culpabilizar terceiros.

A nova pesquisa do Datafolha deixou evidente a reação da opinião pública ao populismo autoritário do chefe de Estado. Não será por acaso o apoio recorde de 75% à democracia, nem que a preferência por políticas públicas recomendadas por especialistas tenha saltado de 13%, apurados em 2014, para 42% (*Folha de S.Paulo*, 29 jun. 2020).

Dessa forma, os jornais conseguem ilustrar, por meio das próprias atitudes do presidente, como o populismo circula no ambiente político, bem como são capazes de identificar o conceito e até rever o próprio posicionamento em diferentes períodos.

Considerações finais

A análise feita dos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* possibilitou verificar uma diferença em relação ao uso do termo no período estabelecido, uma vez que em 2020 a palavra populismo/populista foi utilizada com muito mais frequência do que em relação ao ano de 2003.

Verificou-se, portanto, que os editoriais abordaram o termo populismo/populista para caracterizar principalmente a retórica dos presidentes, assim como suas tomadas de decisões já como chefes de estado. A apropriação do termo em referência a ambas as figuras mostra que os jornais estão cientes de suas características - mesmo não explicando o que de fato significa tal termo - assim como também sabem que o populismo sofre variações ao longo do tempo, do governo, das alianças e dos interesses.

A partir dessa pesquisa, foi possível perceber também que Lula e Bolsonaro possuem fortes características do populismo de esquerda e direita, respec-

tivamente, contribuindo para que suas ações diante do governo dialoguem com a personalidade política e estabeleçam uma relação com o governo, sociedade e mídia de acordo com o que acreditam.

Dentro do espaço opinativo é possível que essas considerações sejam feitas porque o próprio editorial permite um posicionamento mais crítico e enfático, especialmente quando se trata do jornalismo político, uma vez que a linguagem não é neutra e tem como objetivo fazer com que o leitor e outras instituições enxerguem a realidade que disseminam, posicionando-se a seu favor.

Portanto, verificou-se que os jornais assumem um papel crucial para a formação social e política da sociedade, auxiliando na construção de um pensamento mais analítico e incisivo quanto às ações do governo, no qual impactam diretamente o cotidiano dos brasileiros.

Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Glória; KAISER, Axel. *O embuste populista: como os países da América Latina arruinaram-se e como resgatá-los*. São Paulo. LVM, 2019

CHARAUDEAU, Patrick. *A conquista da opinião pública: como o discurso manipula as escolhas políticas*. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LACLAU, Ernesto. *A razão populista*. 1. ed. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

MARCHESANI, Silvana. *A argumentação em editoriais e artigos de opinião: um estudo comparativo*. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Orientação: Prof^a Dr^a Juliana Alves Assis. Minas Gerais, PUC-MG, 2008. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MarchesaniS_1.pdf. Acesso em: 13 nov.2020.

O termo "populismo" nos jornais: uma análise dos editoriais da *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*

Ana Luiza Antunes
Soares BESSA e
Edilaine Heleodoro
FELIX

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso*. 13.ed. Campinas (SP): Pontes, 2020.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Muito além da “mãe, vadia ou virgem”: uma análise dos arquétipos na série *Fleabag*

Janis Lyn Almeida Alencar LAGOS¹
Issaaf Santos KARHAWI²

Resumo

Este trabalho parte de uma provocação feita pela roteirista e atriz principal da série *Fleabag* (BBC, 2016), Phoebe Waller-Bridge, sobre a construção de suas personagens femininas que extrapolam os arquétipos de “mãe, vadia ou virgem”. A partir daí, este artigo busca, portanto, mapear quais são os arquétipos usados na série em questão e quais são os usos dessas imagens primordiais na trama que auxiliariam em uma possível extrapolação dos estereótipos que rondam a figura da mulher no audiovisual. Como resultado, foi possível mapear os arquétipos pícaro, sombra, fratria, herói e anti-herói a partir da protagonista de *Fleabag*.

Palavras-chave: fleabag; arquétipos; feminino.

Abstract

This work is based on a provocation made by the screenwriter and main actress of the series *Fleabag* (BBC, 2016), Phoebe Waller-Bridge, when she presents the series' female characters as “beyond the archetypes of mother, prostitute or virgin”. Therefore, this article seeks to identify the archetypes in the series. It also investigates how the primordial images from traditional archetypes are used in *Fleabag* and how they extrapolate stereotypes that surround the figure of the woman in the audiovisual.

Keywords: fleabag; archetypes; female.

1 Profissional com 13 anos de experiência em comunicação organizacional. Passagens por agências e empresas atuando como líder em assessoria de imprensa e gestão de crise. Graduada em Jornalismo pela Universidade Nove de Julho e pós-graduada em Jornalismo Cultural pela Faculdade Cásper Líbero e em Mídia, Informação e Cultura (CELACC) pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: janislyn84@gmail.com.

2 Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) na área de concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação (linha de pesquisa: Comunicação e Ambiências em Redes Digitais). Graduiu-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É autora do livro “De blogueira a influenciadora: etapas de profissionalização da blogosfera de moda brasileira” (2020), publicado pela Editora Sulina e integrante da coleção Cibercultura. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado (PDJ-CNPq) na Unisinos onde também atua como pesquisadora no Laboratório de Pesquisa Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CultPop). E-mail: issaaf@gmail.com.

Introdução

Vejo um conflito interno em todas as personagens femininas que escrevo. Elas desejam coisas diferentes ao mesmo tempo. Eu cresci vendo papéis de mulheres que se acomodam como mãe, vadia ou virgem – os famosos arquétipos. Nenhuma das minhas personagens aceita ser nada menos do que essas três coisas. Eu as escrevo porque elas me fazem questionar a mim mesma e me inspiram a ser mais como elas. São mulheres muito melhores que eu, que não dão a mínima. Elas me ensinam a ser mais corajosa (GRAÇA, 2019, on-line).

Este trabalho surge da inquietação colocada por Phoebe Waller-Bridge neste trecho de entrevista concedida à revista *Vogue Brasil*. PWB, como costuma nomear-se, é a idealizadora, roteirista e atriz principal da série *Fleabag*. Produzida pela BBC, a série foi exibida entre 2016 e 2019 no serviço de *streaming* Amazon Prime Video e conquistou sucesso de público e crítica – Phoebe Waller-Bridge chegou a ser considerada “a voz da mulher moderna” pelo *El País*³ por abordar de uma forma pouco óbvia o cotidiano de uma mulher.

Na entrevista, PWB revela uma angústia com os estereótipos associados ao feminino ao longo da história da ficção audiovisual. E este trabalho, portanto, surge de uma tentativa de diálogo com a roteirista: quais seriam esses arquétipos, para-além dos estereótipos, apresentados em *Fleabag*? Em que medida as personagens da trama revelam suas complexidades e extrapolam a tríade simplista da mãe-vadia-virgem? De forma mais específica, o objetivo principal deste trabalho é mapear a presença dos arquétipos na série *Fleabag*.

Para tal, este trabalho apresenta uma breve discussão sobre as mulheres no audiovisual e suas representações nas telas, passando pela discussão teórica acerca dos arquétipos e findando no estudo de caso da série *Fleabag*.

3 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/28/opinion/1569623209_952540.html> Acesso em 22 fev. 2021.

Fleabag: do teatro às telas

Em 2013, Phoebe Waller-Bridge se apresentava nos teatros londrinos com um monólogo sobre vida caótica de uma mulher de 30 anos morando em Londres e vivendo relacionamentos amorosos e familiares complicados. O monólogo, em formato cômico de *stand-up*, durava cerca de uma hora e já apresentava as histórias que, hoje, são mundialmente conhecidas por conta da série *Fleabag*. Em uma entrevista para o jornal *Los Angeles Time*⁴, em 2017, a criadora disse que o monólogo, a princípio, era só um esquete, ou seja, uma cena curta, de 10 minutos para uma amiga comediantes que precisava de material. A proposta deu tão certo que se tornou um espetáculo próprio.

Ainda em 2013, PWB se apresentou no Festival de Edimburgo e chamou a atenção dos executivos da BBC, que lhe ofereceram uma adaptação televisiva do monólogo. A produção estreou em duas temporadas, em 2016, e logo a Amazon passou a distribuí-la mundialmente.

Descrita pelo *The Guardian*⁵ como a série “mais eletrizante e devastadora dos últimos anos”, *Fleabag* atraiu o público – em especial as mulheres – e também a crítica. O Rotten Tomatoes, agregador de críticas, classificou a série com 100% de aprovação⁶. Em 2019, a série ganhou todos os principais prêmios televisivos, incluindo os mais aclamados *Emmy Awards*, nos prêmios Melhor Roteiro em Série de Comédia, Melhor Direção em Série de Comédia, Melhor Atriz em Série de Comédia e Melhor Série de Comédia, o *British Academy Film Awards*, na categoria Melhor Performance Feminina em uma Série de Comédia e o *Golden Globes*, nas categorias Melhor Série de Comédia ou Musical e Melhor Performance Feminina em uma Série Televisiva. Após ganhar os prêmios do Emmy, a Amazon Prime Video assinou um contrato exclusivo de US\$ 20 milhões com a criadora.

De forma breve, *Fleabag* narra a história de uma jovem mulher londrina, por volta de 30 anos, que, ao mesmo tempo em que vive uma vida cheia de liberdades (relacionamentos abertos, rotina flexível, baladas com os amigos),

4 Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-st-phoebe-waller-bridge-20170601-story.html>> Acesso em 20 nov. 2020.

5 Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/08/farewell-fleabag-the-most-electrifying-devastating-tv-in-years>> Acesso em 27 set. 2020.

6 Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/tv/fleabag>> Acesso em 22 fev. 2021.

se vê presa a cenas dramáticas de sua vida: a morte da mãe e da melhor amiga, a perseguição da madrasta e falta de carinho do pai. A personagem não tem nome, no entanto, é comum que seja referida como Fleabag pela audiência. Em tradução literal do inglês, *fleabag* significa saco de pulgas, ou em tradução do inglês britânico⁷, pode significar uma pessoa ou animal sujo e/ou desagradável. De certa forma, o título da série dá pistas dos conflitos da personagem principal.

Fleabag é dona de um café falido na cidade de Londres e precisa lidar com a falta de dinheiro, empréstimos bancários e uma relação conflituosa com a irmã, Claire, uma executiva, bem-sucedida e, opostamente, rígida em seus compromissos e na própria vida. O pai de Fleabag, após a morte da esposa, casou-se novamente e a madrasta da personagem principal não se cobra qualquer tipo de gentileza para com as enteadas, aumentando o conflito entre as personagens. No passado, a agora madrasta era muito amiga da família de Fleabag. Quando a matriarca morreu, ela se aproximou do pai, deixando Fleabag e sua irmã descontentes com a situação. O fato de Fleabag ser muito semelhante à sua falecida mãe, intensifica a relação pouco amigável entre a protagonista e sua madrasta que insiste em tentar diminuí-la.

Os homens da série aparecem como personagens secundários. O pai é distante e, quando está com a sua nova companheira ao lado, é monossilábico e nunca defende as filhas. Sua passividade impede a manutenção de uma boa relação com Fleabag e Claire. Por sua vez, o cunhado de Fleabag, marido de sua irmã mais velha Claire, parece não ser o melhor par romântico para a irmã, além de ter problemas graves com álcool. Os pares românticos da personagem principal se alternam nos episódios, também revelando aspectos diferentes da personalidade da protagonista.

Os pontos fortes da série, frequentemente citados pelos críticos e público, são os arcos narrativos, diálogos afiados e histórias de amor nada convencionais. No livro *Fleabag – The scriptures*, PWB confessa: “os roteiros incluem as mais importantes colaborações da minha vida. As duas temporadas são um resultado de muitas noites em claro, muitas dúvidas, e um constante apoio de um grupo que se tornou minha família” (WALLER-BRIDGE, 2019, p. 409, tradução nossa). Além disso, quanto à linguagem, durante toda a série a

7 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fleabag>> Acesso em 22 fev. 2021.

protagonista usa o recurso de quebra da quarta parede, revelando para a câmera e para a audiência seus sentimentos não revelados para outros personagens da trama.

Mas, o que transformou *Fleabag* neste bem-sucedido produto cultural? PWB diz que as personagens que ela cria não se encaixam somente em uma definição de arquétipo, afinal elas são complexas e múltiplas. Mas, anterior a *Fleabag*, outras mulheres já haviam sido narradas para além dos estereótipos na ficção audiovisual.

***Sex and the City*, Shonda Rhimes e o movimento #metoo**

Em sua pesquisa de doutorado, Friedrich apresenta uma contextualização das mulheres na ficção televisiva nos últimos 70 anos. Por conta do recorte, a autora afirma que ali, se preocupou com as “[...] representações quase sempre vanguardistas, que mesmo dentro de suas limitações foram capazes de colocar de alguma forma inovadora a mulher como protagonista de uma história” (FRIEDRICH, 2018, p. 108). Este tomo que se inicia cumpre essa função. Aqui, serão apresentadas algumas séries em que as mulheres “[...] tiveram uma boa contribuição para a descentralização do patriarcado na televisão” (FRIEDRICH, 2018, p. 108), mas não se trata de um mapeamento histórico, tampouco está entre os objetivos deste trabalho. A opção aqui é evidenciar o cenário de produção audiovisual que ampara o surgimento, e sucesso, de uma série como *Fleabag*. Assim, corremos o risco, a partir da escolha intencional dos casos, de não esgotar o assunto, mas de enfatizar aqueles que dialogam diretamente com *Fleabag* e sua audiência.

Ainda de acordo com Friedrich, a série *Sex and the City* foi um importante marco na representação das mulheres nas telas por ter sido “referência por mostrar a mulher com poder de decisão sobre sua carreira, relacionamentos e vida sexual” (2018, p. 97). Apesar da crítica ao protagonismo branco, rico e heterossexual da trama, a série pode ser considerada um marco na televisão (FRIEDRICH, 2018).

Quando *Sex and the City* fez sua estreia na televisão estadunidense, em 1998, o empoderamento feminino ainda não era uma constante pauta como

tem sido atualmente. Baseada no livro homônimo da escritora Candace Bushnell, a série não foi muito bem recebida pela crítica, em especial pelos jornalistas do sexo masculino. O jornalista Phil Gallo, da revista *Variety*⁸, disse, à época, que cada uma das mulheres da série “é uma mistura de malícia, coragem e necessidade, vagando pelo mundo do namoro com resultados previsíveis e banais, suas conversas só falam de relacionamentos e sexo”.

Por trazer debates atemporais, como o aborto, direito das mulheres, maternidade e machismo, a série desafiou o patriarcado e ainda é relevante mesmo tantos anos depois. A jornalista Bia Abramo, em uma matéria especial sobre a série para o jornal *Folha de S. Paulo*⁹, diz que *Sex and the City* elevou os seriados televisivos a um patamar de significação cultural até então inédito. Também salienta que “foi a série quem deu o formato ficcional para um personagem recorrente das grandes cidades que o cinema e a literatura ainda não descobriram - ou se já encontraram, ainda não representaram direito. Tal personagem é a mulher para além dos 20 e antes dos 40, desencaixada da maioria das categorias sociais”.

Apesar de ser um marco na época de exibição, quando revisitada agora em 2020 pelas mulheres, a produção ganha outras interpretações. Ultrapassada, imatura emocionalmente e contaminada por relacionamentos tóxicos são alguns dos apontamentos feitos, como em uma matéria do jornal irlandês *Trinity News*¹⁰. Até o *Buzzfeed*¹¹, com suas populares listas, fez um apanhado de 16 coisas de *Sex and The City* que seriam inaceitáveis nos dias de hoje. A criadora do livro e da série, Candace Bushnell, explica essas novas críticas, em uma entrevista recente ao jornal *The Guardian*¹², ao explicar que cada geração reaprende o que é o feminismo.

8 Disponível em: <<https://variety.com/1998/film/reviews/sex-and-the-city-5-1117477591/>> Acesso em 14 set. 2020.

9 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1101200410.htm>> Acesso em 22 set. 2020.

10 Disponível em: <<http://trinitynews.ie/2020/06/carrie-bradshaw-is-not-the-feminist-icon-we-want-her-to-be/>> Acesso em 22 set. 2020.

11 Disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/br/jamedjackson/sex-and-the-city-inaceitaveis-hoje-emia>> Acesso em 22 set. 2020.

12 Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2020/mar/29/candace-bushnell-it-seems-like-every-generation-has-to-relearn-feminism>> Acesso em 22 set. 2020.

A série reflete o tempo em que estávamos. Quando eu estava escrevendo *Sex and the City* nos anos 90, se você fosse uma mulher solteira de 30 e poucos anos sem filhos, você era considerado um pária. E agora, consideramos essa mulher como algo normal, já que representam 50% de sua demografia. Não consideramos essas mulheres loucas.

O mesmo aconteceu com *Gilmore Girls*, exibida no começo dos anos 2000. À frente de seu tempo e com um cunho feminista, a produção acompanha uma mãe solteira que deixou uma vida cheia de privilégios para poder criar sua filha da forma que gostaria. Em certa cena, Lorelai, a mãe, faz um discurso para Rory, sua filha, sobre o valor da educação e como esse fator é mais importante do que os homens. Ela diz: “os homens sempre estarão por aqui. A escola não. É mais importante. Tem que ser mais importante”. Para a dupla, ser autossuficiente, ter autoestima e personalidade própria é essencial. De acordo com Rovirosa (2014), a série pode ser considerada um marco na televisão por conta da exibição de novos modelos de família, até então ligados apenas a discursos de desestruturação familiar.

Em 2016, a plataforma de *streaming* Netflix exibiu novos episódios da série e a mídia relembrou a herança deixada por “uma das séries mais feministas da TV pré-Netflix¹³”. Ao reverenciar a produção, a revista *Carta Capital* afirmou que “cada uma das figuras principais e/ou recorrentes da série sintetiza significados abarcantes, e poucos shows – até hoje – são compostos por um time de personagens femininas tão complexas moral, intelectual, emocional e psicologicamente”. Mesmo 20 anos depois, a série ainda traz reflexões.

Mais adiante, outras séries também buscaram esse tensionamento da representação da mulher nas telas e uma importante figura contemporânea no audiovisual tem sido a roteirista, cineasta e produtora de televisão Shonda Rhimes. Séries de sucesso como *Grey’s Anatomy*, *Scandal*, e *How to Get Away with Murder* foram assinadas por Shonda Rhimes, uma mulher negra que escala outras mulheres negras para protagonizarem suas produções. Em seu livro autobiográfico, *O ano em que disse sim*, Rhimes conta que suas ideias de diversidade e representatividade a princípio não foram aceitas pe-

13 Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/gilmore-girls-e-o-protagonismo-feminino/>> Acesso em 22 set. 2020.

los executivos das emissoras, mas que sua insistência permitiu que mulheres negras pudessem protagonizar histórias em que são poderosas e bem-sucedidas. Em suas palavras, “as pessoas negras levam vidas tridimensionais, têm histórias de amor e não são coadjuvantes engraçadas, clichês ou criminosas. Mulheres heroínas, vilãs, valentonas, são os cachorros grandes” (2015, posição 1010). E é na esteira de tantas mulheres e representações possíveis nas telas que *Fleabag* encontra terreno para prosperar.

Arquétipos, estereótipos e o feminino

Uma vez que o objetivo principal deste trabalho é mapear os arquétipos presentes na série *Fleabag*, as discussões empreendidas por Carl Gustav Jung, os estudos de Gilbert Durand e os de Christopher Vogler serão brevemente apresentados e discutidos.

Enquanto Freud atribuía ao inconsciente uma natureza pessoal, de memórias particulares, mas “esquecidas”, Jung defendia a existência de uma camada mais profunda na mente de cada indivíduo; um tipo de inconsciente coletivo. Ali, estariam imagens universais, concepções e ideias compartilhadas: “o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (JUNG, 2000, p. 53-54).

É dessa compreensão que deriva a noção de arquétipos, como a “[...] existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2000, p. 53-54). Para Jung, os arquétipos são imagens primordiais, universais e atemporais e, até por isso, irrepresentáveis. Isso porque “‘arquétipo’ significa ‘typos’ [...], um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fada, nos mitos, nas lendas e no folclore” (JUNG, 2000, p. 54). Do mesmo modo, ainda que o arquétipo em si não seja representável, é possível traduzi-lo em imagens arquetípicas que podem ser encontradas em produções audiovisuais.

Para Jung, portanto, os arquétipos são estruturas com origem no inconsciente, portanto, enraizados na psique humana. Já para o antropólogo Gilbert Durand (1986), os arquétipos têm origem em um trajeto antropológico que associa questões biopsicológicas, a natureza, e a cultura (ANAZ, 2020).

As pesquisas de Jung não servem de amparo apenas para os avanços de Durand nos estudos sobre o imaginário. Em *O herói de mil faces*, Joseph Campbell apresenta a *jornada do herói*, que mais adiante, contribuirá para as discussões de Christopher Vogler, mais diretamente associadas ao audiovisual. “O pensamento de Campbell corre paralelo ao do psicólogo suíço Carl G. Jung, que escreveu sobre os arquétipos, personagens ou energias que se repetem constantemente e que ocorrem nos sonhos de todas as pessoas e nos mitos de todas as culturas” (VOGLER, 1998, p. 32).

A obra *A jornada do escritor*, de Christopher Vogler, é considerada um manual para os roteiristas. Ao discutir arquétipos, o autor afirma que eles são apenas algumas das variáveis em uma extensa lista que pode existir na narrativa. Para Vogler, duas perguntas essenciais ajudam o escritor a identificar a natureza do arquétipo: Que função psicológica ou que parte da personalidade ele representa? Qual sua função dramática na história?

Entre os arquétipos identificados por Jung, está o *herói*, aquele que vence e alcança todos os seus objetivos após enfrentar percalços no caminho, e o *velho sábio*, sendo este uma representação de liderança e sabedoria. Usando como ponto de partida o arquétipo do *herói*, Vogler parte dos arquétipos básicos para a criação de novos caminhos. O autor também discute os arquétipos jungianos de *sombra*, que engloba os sentimentos reprimidos e um lado obscuro; e *pícaro*, responsável pelo alívio cômico nas narrativas. Assim, “a Jornada do Herói é apenas uma linha-mestra, um ponto de partida para que você possa forjar sua própria história e suas regras pessoais” (VOGLER, 1998, p. 222). Os caminhos e desenrolares da história podem ser vistos em diversas produções cinematográficas. No sucesso de bilheterias *Titanic* (1997), exemplo apresentado por Vogler, a mocinha da história, Rose, interpretada por Kate Winslet, vive o seu drama interno até uma conclusão, com ela já idosa. A mãe de Rose é uma *sombra*, “representando o lado sombrio da feminilidade, o potencial repressivo e sufocante da maternidade” (VOGLER, 1998, p. 235). Já Jack, vivido por Leonardo Di Caprio, encarna o *mentor*, mostrando a Rose o caminho certo para ser feliz e livre.

A construção de personagens arquetípicas bem-sucedidas, no entanto, “[...] demanda longos arcos narrativos. No cinema *mainstream*, o roteirista tem em média duas horas de narrativa para construir seus personagens, o que limita o aprofundamento” (ANAZ, 2020, p. 263). Nesse sentido, corre-se o risco de a narrativa findar em personagens planos, bidimensionais (ANAZ, 2020), que não revelam as complexidades inerentes aos sujeitos de “carne e osso”. Em certa medida, as narrativas mais longas das séries, como *Fleabag*, podem significar personagens menos óbvios.

O uso simplificado dos arquétipos resulta em personagens estereotipados. E se os personagens arquetípicos agregam valor, personagens estereotipados causam degradação. Comparativamente, o arquétipo oferece características diversas que se mesclam entre positivas e negativas; o estereótipo é simplificador e apresenta personagens por um aspecto único. Nas palavras de Anaz,

o personagem arquetípico, composto por um ou vários arquétipos, apresenta características psicológicas, morais e comportamentais contraditórias (positivas e negativas), o personagem estereotipado apresenta apenas um desses aspectos (positivo ou negativo). É um equívoco, portanto, entender que personagens unidimensionais, como o herói que apresenta apenas traços positivos ou o vilão com características unicamente negativas, sejam respectivamente representações do arquétipo do herói e da sombra. Na verdade, eles são estereótipos, pois apresentam apenas uma das dimensões de seus arquétipos, enrijecendo a dinâmica que os arquétipos necessariamente impõem aos personagens, fazendo-os oscilar psicológica, comportamental e moralmente entre características positivas e negativas (2020, p. 264).

O uso dos arquétipos, apesar dos padrões que lhe é próprio, permite combinações, contrapontos, dissensos. Penkala, Pereira e Ebersol analisam a complexidade de construção arquetípica de gênero na série *Game of Thrones* (2011-2019) a partir da personagem Daenerys Targaryen. Nas primeiras temporadas, “Daenerys começa a série representando um papel e desempenhando funções fortemente relacionadas aos principais arquétipos femininos arcaicos, como a donzela/virgem, a puta e a (grande) mãe, os quais são

enraizados, enquanto narrativa, na cultura, nas relações sociais e também na ficção (mitologias, imaginário religioso, literatura, teatro, cinema e televisão)” (PENKALA, PEREIRA, EBERSOL, 2014, p. 168, grifos da autora). No entanto, os figurinos e as escolhas narrativas para os as soluções de conflitos familiares da personagem resultam na construção de uma personagem multifacetada por conta do enlace dos três principais arquétipos já indicados,

mas em especial aqueles que vai assumir daqui em diante: o de *grande mãe* e o de *guerreira* – assim como, e acima de tudo, grande estrategista. Sob nenhum dos signos, no entanto, ela se faz construir a partir da binariedade característica dos arquétipos primários nem a partir de seus clichês estereotípicos, segundo os quais uma *mãe* não pode ser ao mesmo tempo *guerreira* (ou puta) e o que define a *mãe* é a bondade, a afetividade, a espera e o conforto – traduzidos no figurino recatado, claro e delicado –, o que determina a *guerreira* é um ideal de masculinização do corpo, a força, a coragem e a sublimação do afeto pelo propósito da agressividade e virilidade – os quais são traduzidos no imaginário social como uma figura bárbara, de vestimenta crua/natural e bruta e características físicas igualmente masculinas (PENKALA, PEREIRA, EBERSOL, 2014, p.185).

Desse modo, Daenerys tensiona o imaginário acerca do feminino e, mesmo, apresenta formas de apropriações dos arquétipos nas narrativas audiovisuais para-além do óbvio. Desse modo, é importante retomar, aqui, a provocação que deu origem a esse artigo, expressa na fala da roteirista e atriz principal de *Fleabag*, Phoebe Waller-Bridge: “Eu cresci vendo papéis de mulheres que se acomodam como mãe, vadia ou virgem – os famosos arquétipos. Nenhuma das minhas personagens aceita ser nada menos do que essas três coisas” (VOGUE BRASIL, 2019, *on-line*). Portanto, estariam as personagens de PWB para-além dos arquétipos?

Breves apontamentos metodológicos

Este artigo é um estudo de caso, uma vez que “[...] se centra em uma situação, acontecimento, programa ou fenômeno particular [...]” (DUARTE, 2006, p. 217). Além da característica do particularismo, o estudo de caso é um método que prevê a descrição, explicação e indução, sem qualquer intenção de generalização. Portanto, ao final, espera-se ter alcançado uma “[...] descrição detalhada de um assunto submetido à indagação” (DUARTE, 2006, p. 217).

Para tal, também a partir das premissas do estudo de caso, será feita uma *triangulação*, em que há o uso de “[...] fontes documentais, entrevistas e observações” (GIL, 2017, p. 108) com o objetivo de “[...] confrontar a informação obtida por uma fonte com outras, com vistas a corroborar os resultados da pesquisa” (GIL, 2017, p. 112). Assim, de forma prática, esta pesquisa analisou os doze episódios da série *Fleabag*, presentes nas duas temporadas (lançadas entre 2016 e de 2019), totalizando 304 minutos de análise fílmica (*observação*); relacionando-os às noções de arquétipos (*fontes documentais*) e às entrevistas da roteirista da série e desdobramentos na mídia tradicional e especializada (*entrevistas*).

Fleabag: o caos da vida e a complexidade feminina

O emprego dos arquétipos no audiovisual não é sinônimo de sucesso de bilheterias, no entanto, “é evidente a correlação entre os filmes *mainstream* que seguem a estrutura da jornada do herói de Campbell [...], seus personagens arquetípicos ou estereotipados” (ANAZ, 2020, p. 253). E essa percepção pode ser ancorada no que afirma Pitta, saindo do cinema: “séries e novelas devem o seu sucesso à força da redundância das imagens, à familiaridade, à sensação de segurança, à distração do próprio cotidiano” (2017, p. 35) que só é possível a partir da construção desse imaginário, por uma perspectiva durandiana, exequível por meio dos arquétipos.

Dessa forma, seria inquestionável a presença dos arquétipos em *Fleabag*. O que parece estar na reivindicação de Phoebe Waller-Bridge é, na verdade, uma fuga dos estereótipos e do conceito binário, intransigente do arquétipo único. Assim, quais são os arquétipos possíveis de serem identificados em *Fleabag*?

Pícaro: alívio cômico em meio ao caos

O arquétipo *pícaro* tem como função o alívio cômico. O *pícaro* gosta de pregar peças e aparece “quando estamos nos levando demasiadamente a sério” (VOGLER, 1998, p. 85). O arquétipo *pícaro* se deixa evidente logo no primeiro episódio da série, quando Fleabag e sua irmã, Claire, vão a uma palestra sobre as vertentes feministas. A primeira pergunta da palestrante à plateia é se elas trocariam cinco anos de vida por um corpo perfeito. Todos os presentes mantêm as mãos abaixadas, mas, sem pensar duas vezes, Fleabag e sua irmã levantam as mãos gerando um silêncio, mas perceptível incômodo entre os presentes (Figura 1).

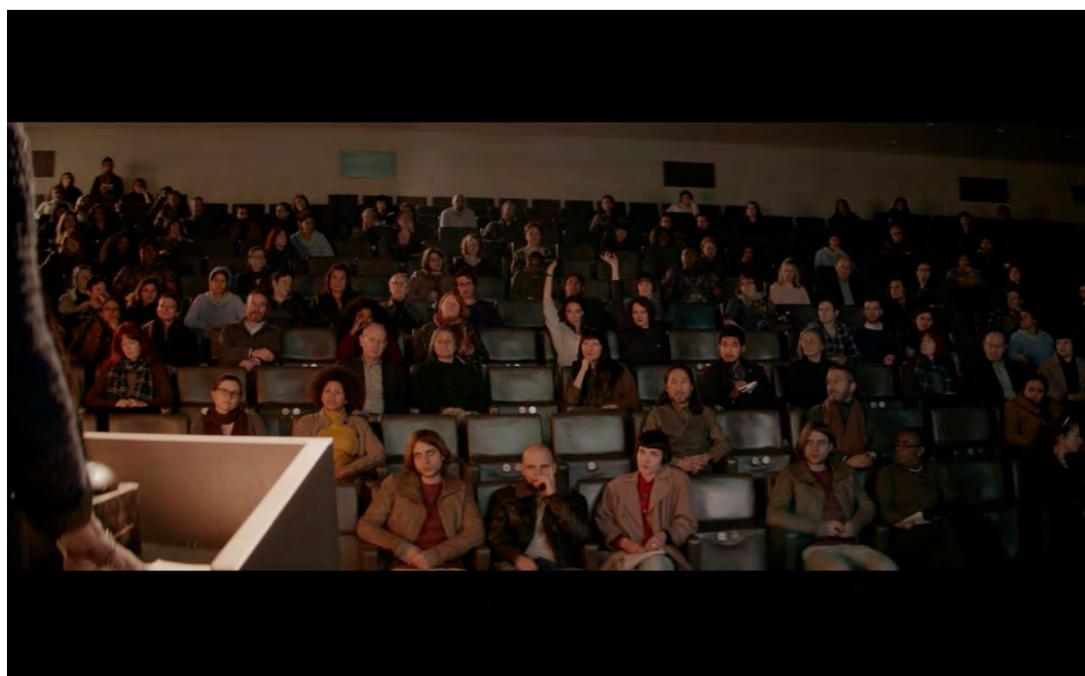


Figura 1 – Cena de *Fleabag* (Ep. 1, Temp. 1)

A presença de Fleabag e da irmã na palestra sobre o feminismo só foi possível por conta de um presente do pai: dois ingressos para o evento. Em uma

tentativa de manter as discussões feministas, levantadas pela finada mãe das personagens, vivas. A reação de Fleabag e Claire, no entanto, rompe o ambiente sisudo da cena de silêncio e destoa das roupas sociais sóbrias. Oposto ao esperado de uma feminista, livre de pressões estéticas, e de uma mulher *dócil* que não se destacaria em uma multidão, Fleabag lida com o cômico, colocando-se, ela mesma, nesse lugar pouco óbvio.

No mesmo episódio, em outra cena, Fleabag chega esbaforida, atrasada e agitada para uma reunião com um gerente bancário, que seria responsável por liberar um empréstimo que salvaria a situação financeira de sua modesta cafeteria. O atraso se deveu a um flerte da personagem com um homem que conheceu dentro do ônibus a caminho do banco. Os dois trocaram números de telefone e, percebendo a hora, Fleabag precisou correr para chegar ao destino final. Para se livrar do calor da corrida até ali, e em meio às perguntas do gerente sobre seu negócio, Fleabag tira a blusa de frio e, sem querer, também tira a roupa de baixo, ficando apenas de sutiã (Figura 2). Como resposta à reação de espanto do gerente do banco, Fleabag tenta brincar diante da situação: “Eu não tentei nada, só estava com calor. Não quero transar com você, se enxerga”.



Figura 2 – Cena de *Fleabag* (Ep. 1, Temp. 1)

É interessante observar como Fleabag apresenta-se a partir de complexidades e polissemia. É parte das narrativas audiovisuais “[...] um ideal de

mulher calcado no símbolo da Virgem Maria. A mulher deveria ser mãe e virgem” (MAURO, 2018, p. 53). Fleabag, no entanto, não é nem mãe, nem virgem. Logo no primeiro episódio, Phoebe Waller-Bridge constrói um roteiro que dá ênfase aos relacionamentos voláteis da personagem. O episódio começa com seu namorado indo embora de casa, avança para um flerte no ônibus e finda na reunião com o gerente do banco. A partir de um estereótipo, a escolha de Phoebe Waller-Bridge encaminha a narrativa para o arquétipo, que anteriormente a própria questionava, da *vadia*. Na cena do banco, no entanto, há uma revelação: Fleabag pode ter relacionamentos complicados ou nada óbvios, mas não usará seu corpo para conseguir um empréstimo. Há um rompimento evidente do arquétipo que ia se construindo. Ademais, o *pícaro*, mais uma vez, entra em cena quando a personagem faz graça e ri da própria situação constrangedora.

Sombra: a dor abraça o caos

Mas se não é possível ser apenas uma coisa, a comicidade acaba convivendo com o trágico. O arquétipo *sombra* também fica evidente ao longo da série conforme Fleabag lembra de sua melhor amiga e de sua mãe, ambas mortas de formas trágicas. A *sombra* representa o lado obscuro da personagem. Vogler classifica este arquétipo como “as psicoses que não apenas nos prejudicam, mas ameaçam nos destruir” (1998, p. 81). São as qualidades positivas que renunciamos. É visível em todos os episódios o quanto a perda de sua mãe e de sua melhor amiga impactou em sua vida pessoal e profissional. Seus dias, mesmo em momentos de tranquilidade, são tomados por lembranças repentinas e indesejadas do passado, com um devaneio, um pesadelo à luz do dia.

Ainda na primeira temporada, no episódio três, Fleabag vai com o cunhado até uma loja de sapatos e esbarra com o ex-namorado de sua finada amiga. Sem querer lidar com a situação, apenas sai correndo da loja. Ao ser questionada pelo cunhado do motivo da fuga, ela só diz que aquele homem não era ninguém e para mudar de assunto já o convida para beberem algo. Aqui, evidencia-se o arquétipo *sombra*, mas as psicoses que poderiam destruir são usadas, na verdade, como o problema que o *herói* – arquétipo que abordaremos adiante – busca vencer.

Um importante motivador para o arquétipo *sombra* é a relação de Fleabag com o pai e a madrasta. É comum que, ao encontrá-los¹⁴, sua madrasta a provoque com assuntos relacionados ao seu negócio ou relacionamentos fugazes, ao que Fleabag apenas responde com ironia e respostas afiadas. No entanto, ao ficar sozinha ou deixar o ambiente, o seu lado *sombra* é manifestado ao desejar coisas ruins para a madrasta ou mesmo lhe furtar um objeto muito estimado.

Ainda, mesmo que não fale sobre a perda da mãe ou evite dividir lembranças sobre a melhor amiga, há cenas em que Fleabag decide compartilhar seu lado obscuro com estranhos. No episódio quatro, da primeira temporada, o mesmo gerente do banco a encontra por acaso em um retiro de silêncio e os dois começam a trocar desabafos e infelicidades ao que Fleabag afirma que “Eu só quero chorar. O tempo todo” (Figura 3).

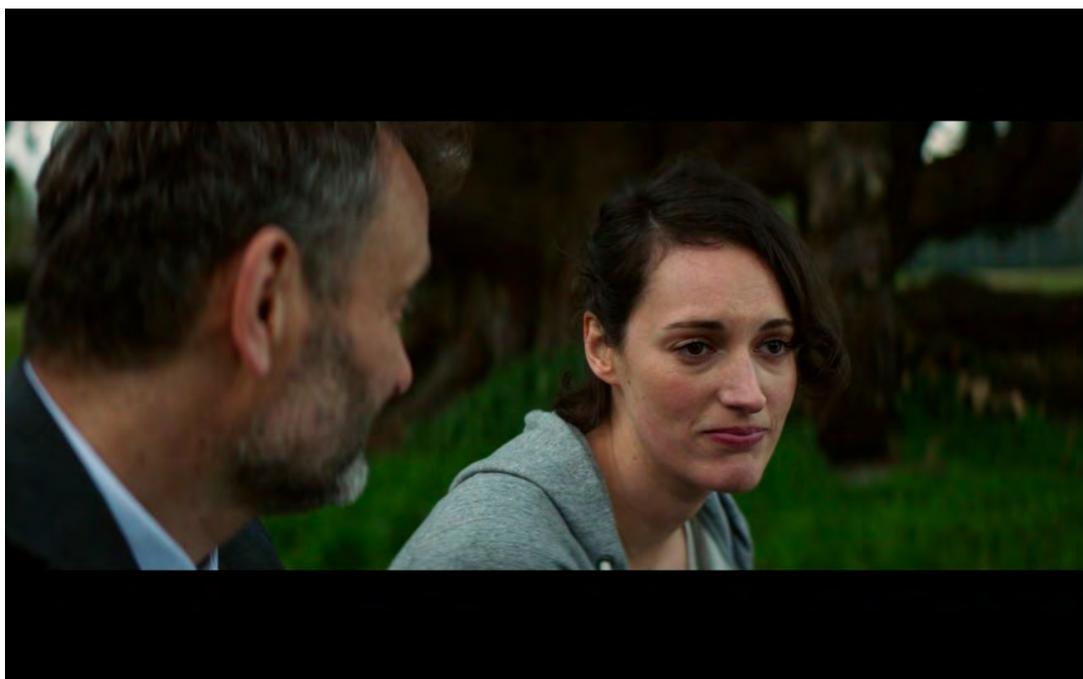


Figura 3 – Cena de *Fleabag* (Ep. 4, Temp. 1)

Novamente, as convenções binárias não se adequam a Fleabag. No retiro de silêncio, em que esteve com a irmã Claire, Fleabag não conseguia controlar a vontade de zombar das participantes, do propósito do retiro, tampouco o desejo de falar e de fumar, apesar das proibições. Ainda assim, em meio ao cômico e subversivo, o arquétipo da *sombra* está ali.

14 Episódios 1, 3, 5 e 6 da primeira temporada. E episódios 1, 2, 4, 5 e 6 da segunda temporada.

Selada uma amizade, mais adiante, no sexto episódio, da primeira temporada, o seu novo colega vai até sua cafeteria e Fleabag, chorando, fala do vazio que sente: “Ou todo mundo se sente um pouco assim e simplesmente não estão falando sobre isso ou eu estou completamente sozinha. O que não é nada engraçado!” (Figura 4). Mesmo que em meio a lágrimas, a personagem faz essa constatação com um sorriso no rosto como se isso não fosse tão triste ou sério. Ela se recusa a se tornar a sua sombra. Na mesma conversa, Fleabag fala da falência de seu café e de como a única coisa que lhe resta é seu próprio corpo, um corpo que vai envelhecer e não servirá nem para o sexo.

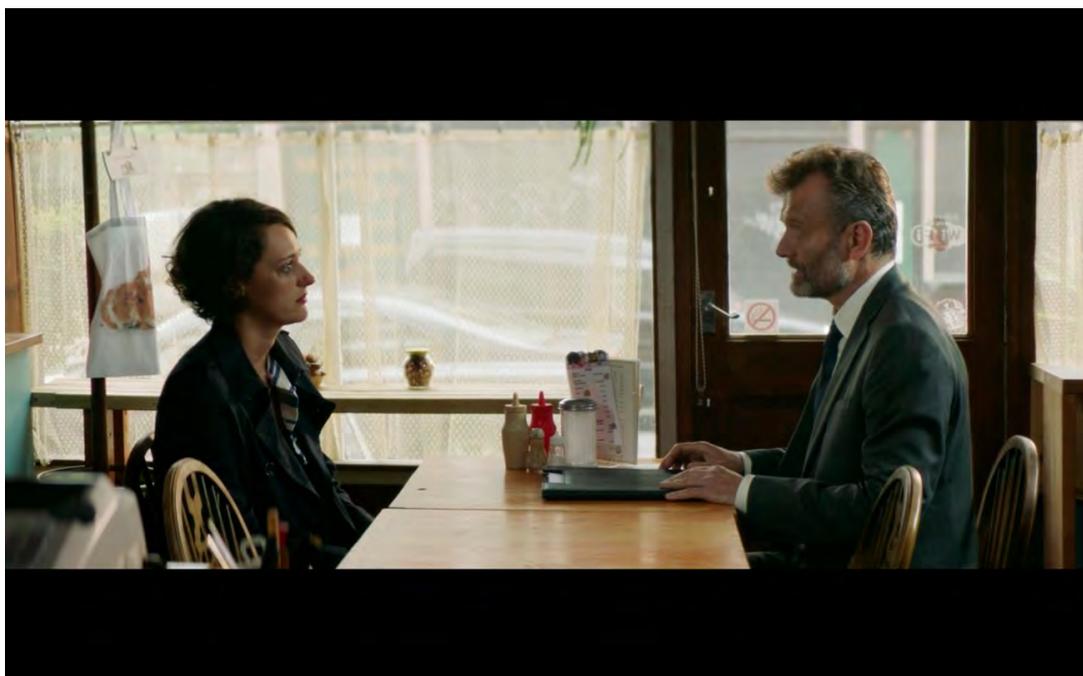


Figura 4 – Cena de *Fleabag* (Ep. 6, Temp. 1)

O sexo é uma pauta constante na série. No mesmo episódio que se encerra em lágrimas, Fleabag inicia em uma cena de sexo com um de seus parceiros e, no meio da relação, quebra a quarta parede conversando com a câmera-audiência e proferindo: “Continue sexy. Seja sempre sexy”. Também aproveita para contar, de forma irônica, quais são as pistas que um homem dá quando se apaixona, entre elas, a falta de ereção – que acaba ocorrendo na cena em questão. Mais uma vez, há aqui um diálogo complexo e até controverso da protagonista. Se a intenção de Phoebe Waller-Bridge era se desvencilhar dos “papeis de mulheres que se acomodam como mãe, vadia ou virgem”, Fleabag deixa clara essa relação diluída entre esses três possíveis arquétipos.

A dualidade feminina já aparece nos arquétipos de Jung (2011) como uma binariedade. Como também pontua Sal Randazzo (1997), a figura da grande mãe tem sua correspondente cruel na mãe terrível, a donzela pura e perfeita para o deleite masculino contrasta com a prostituta/puta que assusta os homens por exercer sobre eles poder de sedução (PENKALA, PEREIRA, EBERSOL, 2014, p. 170).

Assim, como Daenerys Targaryen, *Fleabag* representa “a binariedade feminina arquetípica, mas desafiando-a, deslocando-a, desconstruindo-a” (PENKALA, PEREIRA, EBERSOL, 2014, p. 170). A figura da *prostituta/puta* que ironiza homens e aparece com diferentes parceiros, guarda também uma *sombra* – algo que não se intenta trazer à luz. Rovirosa já havia identificado ambigüidade similar em produtos audiovisuais nacionais, processo que reconheceu como “a vigência da oposição tradicional entre a mulher santa, angelical, e a mulher prostituta, pérfida, vampiresca” (2014, p. 239).

Fratria: a irmandade no caos

Ainda na dualidade entre a *mãe-angelical* e a *prostituta-vampiresca*, a personagem Claire, irmã de *Fleabag* é essencial. Importante salientar que, entre os arquétipos, a figura do irmão não costuma ser discutida. As atenções se mantêm nas relações dramáticas entre pai/mãe/filhos: “Nunca são explorados [...] os vínculos dos irmãos. O próprio Jung dedica apenas 15 linhas em suas memórias para falar de sua única irmã mais nova, sem sequer citar seu nome [...]” (BARCELLOS, 2009, *on-line*).

Claire é um contraponto a *Fleabag*. Seu arquétipo mais claro é o *materno*, em que se evidencia “[...] simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida” (JUNG, 2008, p. 92). Com frequência, Claire se sente responsável por *Fleabag*. Ela é a irmã mais velha, é uma mulher bem-sucedida profissionalmente, estável financeiramente e com um relacionamento duradouro em que é, por sua vez, também madrasta. Assim, a presença de Claire lança luz aos extremos opostos em *Fleabag*: sua imaturidade nos relacionamentos, sua irresponsabilidade com o dinheiro, sua vida inconstante e caótica.

No terceiro episódio, da primeira temporada, Claire faz uma festa para comemorar seu próprio aniversário. Na ocasião, Fleabag está com um novo namorado que destoa da família e mesmo da protagonista. Seu cunhado, marido de Claire, se aproxima para zombar de Fleabag dizendo: “Você transaria com qualquer coisa?”. A fim de contrariá-lo, Fleabag menciona o fato de que Claire vai deixá-lo em algum momento, ao que o cunhado responde com um beijo não requisitado (Figura 5).

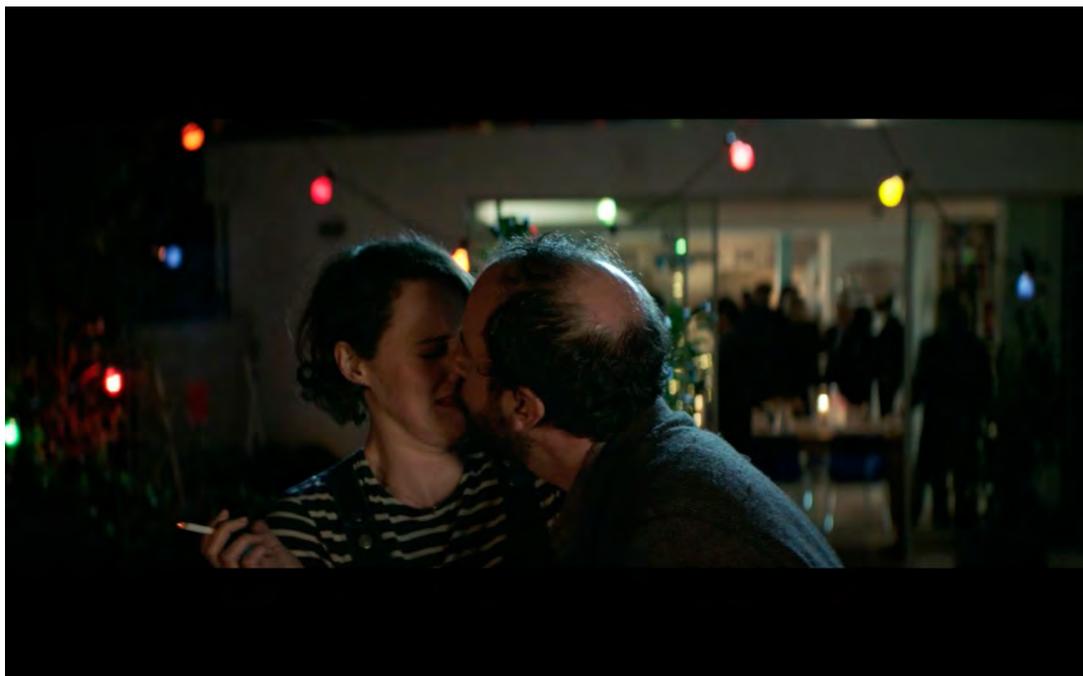


Figura 5 – Cena de *Fleabag* (Ep. 3, Tempo. 1)

Ao contar o corrido para a irmã, Claire fica do lado do marido. A posição da irmã coloca em ainda mais evidência o estereótipo construído por Fleabag de alguém que se relaciona com homens diferentes, todos os dias, sem quaisquer parâmetros de afinidade ou mesmo amor.

No entanto, a relação entre as irmãs também permite a eclosão de poucos momentos em que Fleabag ocupa um espaço de mais sentimentalismo ou genuinidade. Aqui, seria possível identificar o *fratria*, uma das variantes do arquétipo fraterno. Fabretti explica que *fratria* significa grupo de irmãos: “ter irmãos mostra-se muito importante para o desenvolvimento do indivíduo. A relação fraterna tem um imenso impacto sobre os irmãos [...]. Geralmente os membros da *fratria* sequer tem consciência da proporção de sua influência” (FABRETTI, 2010, p. 23).

Claire por várias vezes se mostra vulnerável e, ainda que indiretamente, pede ajuda à irmã. No primeiro episódio, da segunda temporada, Claire so-

fre um aborto espontâneo – de uma gravidez que até então ninguém sabia – no meio de um jantar em família. Rapidamente, Fleabag assume a situação, como se ela mesma tivesse sofrido o aborto, a fim de preservar o segredo da irmã e levá-la ao hospital. Novamente, o arquétipo da mãe de Claire não lhe permitiria explicar o ocorrido com a rapidez que a situação exigiria, enquanto o arquétipo de *prostituta/puta* de Fleabag não gera questionamentos da família quando ela afirma precisar ir ao hospital por conta de um aborto. Ao mesmo tempo, há uma dualidade: Fleabag usa seu papel para proteger a irmã. Em outra cena, a prática se repete (Figura 6), Claire liga à Fleabag aos prantos por conta de um corte de cabelo nada tradicional. Ela entra em desespero com medo de perder o emprego e Fleabag decide ir até o salão de beleza, tirar satisfação com o cabeleireiro responsável pelo corte e pela tristeza da irmã.



Figura 6 – Cena de *Fleabag* (Ep. 5, Temp. 2)

Mais uma vez, os arquétipos se emaranham e dão origem a uma narrativa que foge do bidimensional, do personagem plano, óbvio e estanque. É a complexidade dos arquétipos combinados que dá a Fleabag humanidade, que permite o surgimento de uma personagem nada superficial, tampouco estereotipada.

Herói: a valentia no caos

De acordo com Vogler (1998, p. 52), “o arquétipo do *herói* geralmente representa o espírito humano numa ação positiva, mas também pode mostrar as consequências da fraqueza ou a relutância em agir”. O propósito do herói é sempre “dar à plateia uma janela para a história” e misturar características únicas e universais para que o espectador estabeleça uma empatia e interesse em seguir com a história até o final.

Na maioria das histórias modernas, é a personalidade do herói que está sendo recriada ou restaurada, para voltar a ser integral. A peça que falta pode ser um elemento crítico da personalidade, como a capacidade de amar ou confiar. Os Heróis podem ter que vencer problemas, como a falta de paciência ou a indecisão (VOGLER, 1998, p. 56).

O “vencer problemas” da citação de Vogler – aplicado em *Fleabag* – se refere às dificuldades da personagem: luto pela mãe e amiga, busca por aceitação do pai e por um propósito em sua vida. Na mesma medida, o anti-herói seria uma outra faceta do herói e pode ser, por exemplo, um vilão “do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza” (VOGLER, 1998, p. 56). O autor ainda aponta que há dois tipos de anti-heróis.

1- Personagens que se comportam de modo muito semelhante aos Heróis convencionais, mas a quem é dado um toque muito forte de cinismo [...]. 2. Heróis trágicos, figuras centrais de uma história, que podem não ser admiráveis nem despertar amor, e cujas ações podemos até deplorar — como Macbeth, ou Scarface (VOGLER, 1998, p. 56).

Mesmo tratadas como duas diferentes facetas, *Fleabag* traz características de ambas na mesma personagem. Ela quer ser amada (*herói*), mas sabotar todos os seus relacionamentos pois acredita que não merece a felicidade (*anti-herói*). No segundo episódio, da primeira temporada, *Fleabag* mantém um relacionamento estável com um rapaz com quem ela imagina ser possível dividir um futuro. No entanto, as escolhas da protagonista sabotam o rela-

cionamento diversas vezes. Em certo momento do episódio, o seu namorado, após levar um susto com uma surpresa de Fleabag, encontra buscas por pornografia em seu computador. Indignado, lê todas as buscas feitas pela namorada (“anal, gangbang, pau grande, tetas pequenas, hentai, asiáticas [...]”) e é surpreendido por uma risada de resposta e a pergunta: “Por que está sendo tão sexy?”. Decidido a deixá-la, mais uma vez, afirma: “Não me faça te odiar. Te amar já é doloroso o suficiente” (Figuras 7).



Figura 7 – Cena de *Fleabag* (Ep. 2, Temp. 1)

Essa passagem revela as ambivalências de Fleabag e a impossibilidade de enquadrá-la como vilão ou mocinha. Na figura de *anti-herói*, a protagonista usa do cinismo como estratégia de solução de conflitos, machucando aqueles que estão a sua volta. Do outro lado, na figura do *herói*, deixa evidente que há algo nela mesma a ser vencido. O personagem do namorado é emblemático, nesse processo, pois além de ser um rapaz admirado pela família, apaixonado por Fleabag; diversas vezes ele sai de casa por não aguentar mais o relacionamento e, dias depois, decide voltar. Como se alguns dias distante da sombra de Fleabag fosse o bastante para voltar em cena e retomar seu papel de acompanhante nessa jornada de restauração da personalidade da protagonista da trama.

Já na segunda temporada, Fleabag passa por uma transformação profissional, ao conseguir recuperar a prosperidade de seu café, e passa a buscar

por equilíbrio em outros pilares da vida: família e amor. Logo no final do primeiro episódio, da segunda temporada, a protagonista afirma que essa temporada “é uma história de amor”. Reforçando a ideia de uma jornada de superações, a nova temporada se abre como uma chance de reorganização da vida caótica de Fleabag.

Nesse momento, há a chegada de um novo personagem, um jovem padre, por quem Fleabag instantaneamente se apaixona. Um arquétipo comum a um padre seria o de *mentor*, uma figura sábia, protetora e fonte de sabedoria.

Para quem conta a história, o Encontro com o Mentor é um estágio rico em potencial de conflito, envolvimento, humor e tragédia. Baseia-se numa relação emocional, geralmente entre um Herói e um Mentor ou conselheiro de algum tipo, e parece que as plateias gostam especialmente desse tipo de relação em que a sabedoria e a experiência passam de uma geração para outra. Todo mundo já teve e uma experiência com um Mentor, ou um modelo, a fim de desempenhar determinado papel (VOGLER, 1998, p. 121)

Mas, mais uma vez, os padrões clássicos dos arquétipos se ampliam. O padre em questão gosta de beber, de falar palavrões e de dar conselhos nem sempre guiados pela religião. O padre aparece na trama para celebrar o casamento do pai de Fleabag e de sua madrasta. Em um jantar antes da cerimônia, no primeiro episódio da segunda temporada, a sinceridade exagerada do padre faz com que Fleabag questione se ele é, de fato, um clérigo. Em outro momento, ao ser questionado se é comum sair para jantar com os noivos, ele responde – em meio a risadas – que não, mas que é um homem muito solitário (Figura 8).



Figura 8 – Cena de *Fleabag* (Ep. 1, Temp. 2)

A entrada do padre na trama, na figura do *mentor*, é crucial. Fleabag vê nele um amor impossível e o padre vê na protagonista uma perdição e/ou provação em seu caminho. É como se ambos desenvolvessem, em certa medida, um lugar de *mentor*. Fleabag coloca a fé do padre em questionamento, e o padre exige que Fleabag lide com suas emoções mais genuínas de amor, aceitação e esperança. Assim, nesse ponto, o herói se confronta com seu maior medo. “O protagonista de toda história é um *herói* de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas” (VOGLER, 1998, p. 35).

Vogler explica, com base em Campbell, que a provação é essencial para que o herói possa morrer (de forma figurada) e renascer logo em seguida. Trata-se de uma das fontes da magia do mito heroico. “Somos encorajados a viver com ele esse momento de iminência de morte. Nossas emoções são temporariamente deprimidas, para poderem reviver no ‘quando o herói retorna da morte’. O resultado desse reviver é uma sensação de entusiasmo e euforia” (VOGLER, 1998, p. 42).

Na fase de provação, a antiga Fleabag é deixada de lado para entrar a Fleabag esperançosa por um futuro diferente ao lado do padre. Mesmo não dividindo as mesmas crenças, ela começa a ficar em dúvida em relação ao que acredita (quando passa a ler a Bíblia, por exemplo). A euforia, citada por Vo-

gler como uma das características da provação, é possível de ser encontrada em uma cena do quarto episódio, da segunda temporada. Fleabag e o padre conversam sobre funerais, quando a protagonista indaga: “Acha mesmo que existe uma outra vida?”. “Em que você acredita? Em virar comida de minhoca?”, questiona o padre. E continua: “Por que você acreditaria em algo tão horrível quando você pode acreditar em algo incrível?”. Fleabag encerra a discussão, entre risadas: “Não me torne uma pessoa otimista, você vai arruinar a minha vida” (Figura 9).



Figura 9 – Cena de *Fleabag* (Ep. 4, Temp. 2)

Apesar da conversa teoricamente delicada, sobre funerais e vida após a morte, ao longo de toda a cena, inúmeras vezes, Fleabag quebra a quarta parede para fazer comentários sobre o pescoço do padre ou outras partes de seu corpo, evidenciando seu desejo sexual por aquele homem. No último episódio da série, em que acontece o casamento do pai de Fleabag, cerimônia realizada pelo padre; os dois jovens apaixonados se veem em uma encruzilhada. Ao afirmar para a protagonista que não sabia que sentimento era aquele que estava sentindo, Fleabag o indaga: “É Deus ou sou eu?”, mas o padre, mesmo na figura de um *mentor*, aquele que tudo sabe, se vê sem respostas.

Já na cena do casamento, o texto preparado pelo padre faz com que a irmã de Fleabag, Claire, afirme que há algo de errado com ele. O sermão diz: “O amor é horrível. É doloroso e assustador. Faz você se sentir em dúvida, afasta

as pessoas da sua vida. Te faz dizer e fazer coisas que você nunca faria. Então não me admira que seja algo que ninguém queira fazer sozinho. O amor não é para fracos” (Figura 10). Novamente, a improvável relação de *mentor* e *herói* se estabelece de forma interligada e mesmo fluida em papéis que não parecem ser estanques.



Figura 10 – Cena de *Fleabag* (Ep. 6, Temp. 2)

A cena final da curta série de duas temporadas e doze episódios é a despedida entre o *mentor* e o *herói*, a recompensa. Em um ponto de ônibus escuro, Fleabag se aproxima do padre e pergunta: “É Deus, certo?”. Ele confirma e, então, a tela se enche de uma Fleabag vulnerável, pela primeira vez. Ela diz: “Eu te amo” (Figura 11). Com pesar, ele responde: “Vai passar”. Ao se levantar, o padre diz que também a ama, mas espera não a ver mais em sua igreja.



Figura 11 – Cena de *Fleabag* (Ep. 6, Temp. 2)

Ao também se levantar e partir para casa, Fleabag, que sempre dirigiu os seus pensamentos para a tela, em voz alta, não permite que a câmera continue seguindo-a. A sua jornada passa a ser solitária, como se estivesse, naquele momento, dando vazão aos próprios sentimentos e não tivesse mais a necessidade de guardá-los ou compartilhá-los apenas com um observador externo e estranho. Assim, a sua jornada não finda em um clássico final feliz de contos de fada, mas de certa forma, ao se permitir amar, ela parece retomar sua autonomia. Apesar da tragédia e do cinismo, típicos do *anti-herói*-, a jornada de Fleabag se encerra como de um *herói* que consegue reestruturar-se por dentro.

Considerações finais

Ao retomar o primeiro episódio, da segunda temporada, aberto com os dizeres: “essa é uma história de amor”, observa-se que a protagonista não estava sendo cínica ou equivocada. É a fusão dos arquétipos e a criação de novos rumos para os personagens que finda na criação de uma história de amor inesperada. Dessa forma, *pícaro*, *sombra*, *fratria*, *herói*, *anti-herói* são apenas um ponto de partida, figuras flexíveis e ainda mais complexas quando combinadas.

Olhando os arquétipos dessa maneira, como funções flexíveis de um personagem e não como tipos rígidos de personagem, é possível liberar a narrativa. Isso explica como um personagem numa história pode manifestar qualidades de mais de um arquétipo. Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história. Um personagem pode entrar na história fazendo o papel de um arauto, depois trocar a máscara e funcionar como um bufão ou pícaro, um mentor ou uma sombra (VOGLER, 1998, p. 49).

Esses arquétipos, também, não esgotam a análise da série, uma vez que podem ser reconsiderados, contestados ou lidos a partir de novas perspectivas. De todo modo, ao tentar estabelecer um diálogo entre este trabalho e a provocação da roteirista e atriz principal de *Fleabag*, Phoebe Waller-Bridge, foi possível extrapolar os binarismos presentes nos arquétipos tradicionais e observar o uso mais complexo desse recurso de imagens primordiais, universais e atemporais. Enquanto PWB busca por personagens que deixem evidente seus conflitos internos, que passam por não se encaixarem nos arquétipos de mãe-vadia-virgem, este trabalho revela que, o sucesso da série pode se dever à construção de personagens que, de fato, extrapolam o óbvio.

Mais do que isso, o bom uso dos arquétipos, e não sua recusa, é que permite que PWB seja considerada uma porta-voz das mulheres ao apresentá-las em suas múltiplas perspectivas, nas múltiplas telas por onde *Fleabag* caminhou.

Referências bibliográficas

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. *Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries*. Significação, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 251-270, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964/161882>> Acesso em 21 nov. 2020

“As mulheres que escrevo me ensinam a ser mais corajosa”, diz Phoebe Waller-Bridge, criadora das séries *Fleabag* e *Killing Eve*. *Vogue*. São Paulo, p. 1-2. 22 jun. 2019. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/06/mulheres-que-escrevo-me-ensinam-ser-mais-corajosa->

[-diz-phoebe-waller-bridge-criadora-das-series-fleabag-e-killing-eve.html](#)>

Acesso em: 22 fev. 2021

BARCELLOS, Gustavo. *O irmão: Psicologia do arquétipo fraterno*. 1ª edição. São Paulo: Vozes, 2009.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, SP: Pensamento, 2007.

DUARTE, Marcia Yukiko. Estudo de caso. In. DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (Orgs) *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006. pp. 215-235.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FABRETTI, Gisele Falanga Capela. *A vivência da sombra na relação fraterna feminina: um caminho para a individualização*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em psicologia clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14977>> Acesso em 21 nov. 2020

FRIEDRICH, Fernanda Farias. *As mulheres da sitcom: Uma análise de representatividade das protagonistas nas telas*. 2018. 265 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2017.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MAURO, Rosana. Tipologias da mulher popular em duas telenovelas de João Emanuel Carneiro. *Revista GEMInIS*, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 2, pp.46-62, 2018. Disponível em: < <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/309/pdf>> Acesso em 22 fev. 2021.

PENKAKA, Ana Paula, PEREIRA, Lucas Pessoa, EBERSOL, Isadora. Arquétipos complexos de gênero em *Game of Thrones*: Daenerys nascida da tormenta, a puta, a guerreira, a mãe. *Revista Paralelo* 31. 2. ed. Pelotas, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10172>> Acesso em 21 nov. 2020

PITTA, Danielle Perin Rocha. Imaginário serial: compartilhamento de arquétipos. *Revista Rumores*. número 22, volume 11. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/134370/135980>> Acesso em 21 nov. 2020

RHIMES, Shonda. *O ano em que disse sim. Como dançar, ficar ao sol e ser a sua própria pessoa*. Rio de Janeiro: Editora Bestseller, 2015.

ROVIROSA, Anna Tous. O tratamento da mulher nas séries televisivas norte-americanas. *Contemporânea: Comunicação e cultura*. v.12, n. 1, 2014, pp. 234-260.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*. 1ª ed. São Paulo: Aleph, 1998.

WALLER-BRIDGE, Phoebe. *Fleabag the scriptures*. 1ª ed. Nova York, EUA. Penguin Random House, 2019.

Leões de Wakanda: uma experiência cultural em *Black Panther*

Renan Claudino VILALLON¹

Resumo

O artigo propõe uma percepção acerca da configuração audiovisual, da utilização de Estudos Culturais e da identificação de conceitos políticos em *Black Panther* (2018), de Ryan Coogler. Os objetivos são observar como a temática e o entorno material de outros filmes enformam o corpus, e utilizar o repertório dos estudos culturais para a identificação de conceitos políticos na narrativa. A metodologia é dedutiva-indutiva, e os referenciais teóricos de base são a teoria da cultura (Pinto), a teoria da presença (Gumbrecht), definições de identidade e comunidade (Bauman) e estudos sobre o termo colo (Bosi). O resultado é que identificamos como o desenvolvimento narrativo está estruturado na genética cultural da história humana.

Palavras-chave: cinema; universo cinemático Marvel; Pantera Negra; produção de presença; Estudos Culturais.

Astract

The article deals with a perception about the audiovisual configuration, the use of Cultural Studies and the identification of political concepts in Ryan Coogler's *Black Panther* (2018). The objectives are to observe how the theme and material surroundings of other films shape the corpus, and to use cultural studies to identify political concepts in the narrative. The methodology is deductive-inductive, and the basic theoretical references are: the theory of culture (Pinto), the theory of presence (Gumbrecht), definitions of identity and community (Bauman), and studies on the term colo (Bosi). The result is that narrative development is structured in the cultural genetics of human history.

Keywords: cinema; Marvel cinematic universe; Black Panther; production of presence; Cultural Studies.

¹ Professor e pesquisador na Universidade Anhembi Morumbi. Doutorando e Mestre em Comunicação, ambos pela Universidade Anhembi Morumbi. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Radialismo (Rádio e TV) pela Universidade São Judas Tadeu. Pesquisador no Grupo Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (Rede OBITEL/Brasil), pela UAM. E-mail: renan.villalon@gmail.com.

Da superfície estética aos processos culturais

Herança midiática: um clássico da Disney na superfície africana

O universo expandido iniciado pela Marvel Studios adapta as histórias em quadrinhos da respectiva editora com base em diferentes formatos, gêneros e subgêneros da indústria cinematográfica hollywoodiana, sempre seguindo como base obras com características muito bem reconhecíveis por meio dos diferentes segmentos de público alvo na cultura *pop*. Para uma definição contemporânea referente ao termo, podemos pensar na forma como a indústria de entretenimento trabalha a sua poética – aqui no sentido da construção fílmica – visando chegar a uma harmonia entre os diversos elementos imagéticos e sonoros (estéticos) que provoque reconhecimentos específicos a partir do contato material com a obra.

Para chegarmos nas possibilidades de experiência estética, vejamos primeiro a seguinte definição no livro *Cultura Pop* (2015), de Rodrigo Carreiro, Simone de Sá e Rogério Ferraraz:

“cultura *pop*” porta uma ambiguidade fundamental. Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor. (CARREIRO et al., 2015, p. 9)

Os autores também deixam claro quais camadas de midiaticização orientam a permanência deste *pop* em nosso cronótopo, pois, “compreendido como [um] termo aglutinador de um campo de ambiguidades, tensões, valores e disputas simbólicas”, mostra-se “acionado por manifestações culturais populares e midiáticas oriundas do cinema, fotografia, televisão, quadrinhos, música, plataformas digitais, redes sociais, etc.” (CARREIRO et al., 2015, p.9). Dentro deste diversificado formato de produção é possível observarmos as

diferentes referências ao MCU, indo além, evidentemente, das *comic books* da Marvel Comics.

A partir desse aspecto, é perceptível que cada filme nessa produção transmídia seja pensado com base em gêneros, subgêneros e em estéticas identificáveis pelo seu público-alvo. Alguns exemplos: (1) *Spider-Man: Homecoming* (2017), de Jon Watts – feito sob a ótica dos filmes colegiais da década de 1980; (2) *Captain America: The Winter Soldier* (2014), dos irmãos Russo – pensado no subgênero espionagem, com o clima de mistério formulado a partir do modelo nos anos 1970; (3) *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (2017), de James Gunn – que presentifica uma atmosfera audiovisual setentista e oitentista, no subgênero de ficção científica *space-opera*. A Marvel Studios deixa claro qual é a maneira de trabalhar o MCU: cada atmosfera criada às obras tem como base parte de uma extensa produção cinematográfica presente no imaginário coletivo, angariando assim diferentes públicos ao universo expandido.

Neste processo comercial, chegamos à ideia de presente amplificado (GUMBRECHT, 2015, p. 16), exatamente pela existência em nosso cronótopo de obras que remetem a ambiências encontradas em diversificados períodos históricos, ao mesmo tempo em que os mesmos são desistoricizados na atualização de um único universo narrativo. Segundo Gumbrecht, a presentificação do passado acontece através de uma característica na experiência estética, demandada pela audiência: o desejo por uma presença, que “nos leva a imaginar como nos teríamos relacionado intelectualmente, e os nossos corpos, com determinados objetos se tivéssemos encontrado com eles nos seus mundos cotidianos históricos” (GUMBRECHT, 2010, p. 155). Atravessando esta melancolia, se compreendermos experiência estética como fenômeno de uma experiência de presença e de sentido tensionada/oscilada no contato corpóreo/mental do receptor com a obra de arte (GUMBRECHT, 2010, p. 138), chega-se à noção de que, a partir da materialidade com os objetos presentes, encontram-se elementos que provocam produções de sentido variadas.

Observando *Black Panther* por meio de sua história e como alegoria política, a narrativa nos apresenta T'Challa (Chadwick Boseman), príncipe de Wakanda – reino africano que se mantém sob sigilo dos demais continentes terrestres – que se depara com a responsabilidade de assumir o reino após a morte de seu pai, o rei T'Chaka (John Kani). Diante dessa premissa, T'Challa

deverá provar aos quatro clãs de Wakanda que tem o direito de governar as terras. No entanto, estas estão ameaçadas pela presença de Killmonger (Michael B. Jordan), primo de T'Challa e segundo herdeiro de seu trono, que pretende dominar o reino para usar a tecnologia wakandiana para subjugar os povos caucasianos e promover a supremacia da África sobre o planeta, como vingança pela histórica colonização europeia e escravidão dos povos africanos.

Por meio do *corpus*, percebo a presentificação de algumas das animações da The Walt Disney Company, lembrando que esta é detentora do Marvel Studios. Entre elas, a estética mais presente é da audiovisualidade em *The Lion King* (1994), de Rob Minkoff e Roger Allers, tanto do ponto de vista artístico, quanto pela construção dos personagens e da trilha sonora.

The Lion King mostra a história de um reino animal no continente africano, em que Mufasa (James Earl Jones) tem a responsabilidade de mantê-lo protegido ao mesmo tempo em que precisa preparar o seu filho, Simba (Jonathan Thomas), para assumir o seu lugar no futuro. Entretanto, o grande adversário do reino não são as estrangeiras hienas – contra as quais Mufasa mantém uma relação xenófoba² –, mas sim seu próprio irmão, Scar (Jeremy Irons), que pretende matar Mufasa e Simba para assumir o trono da Pedra do Rei – o maior símbolo de poder político nas Terras do Reino. A narrativa de *The Lion King* mostra, portanto, proximidade com *Black Panther* tanto pelo ponto de vista de sua ambiência voltada ao continente africano, como também pela temática da disputa familiar ao poder de um forte reino. Tais relações mostram-se copiosamente similares.

A partir da experiência estética com algumas cenas do filme, percebo a presença dos personagens de *Black Panther* sob a mesma figuração arquetípica dos personagens em *The Lion King*. Entre os mais icônicos, é visível a presença do príncipe T'Challa com os mesmos conflitos internos que o personagem Simba, a rainha e mãe de T'Challa, Ramonda (Angela Bassett) dividindo a presentificação da personagem Mufasa com T'Chaka – dependendo das cenas no filme –, além do conselheiro espiritual Zuri (Forest Whitaker), pelo qual enxergamos a personificação do sábio e mestre curandeiro Rafiki (Robert Guillaume), chegando finalmente ao vilão Killmonger, sob a mesma am-

2 A obra relembra a política do apartheid na África, referente ao período em que se encontra (OMELETEVE, 2018b).

bição política de Scar. Assim, desde a personificação de um herói quase trágico, passando pela figura do mentor e do arauto, e chegando ao conceito de sombra humanizada (VOGLER, 1998, p. 65-66), temos diferentes arquétipos no live-action, mas com suas máscaras muito próximas do musical animado.

Em *Black Panther* conferimos claras inspirações de *The Lion King* à direção musical também, na composição da trilha sonora que conduz a narrativa. Na apresentação do reino de *Wakanda*, por exemplo, ao enxergamos a nave de T'Challa chegando ao reino a partir de todo um entorno material voltado à uma ambiência africana, é perceptível na trilha *Wakanda* (MARVELMUSICVEVO, 2018), de Ludwig Göransson, um canto com as mesmas características de *Circle of Life* (1994) (DISNEYMUSICVEVO, 2014), de Carmen Twillie, Lebo M. e Mbongheni Ngema, uma das canções mais memoráveis da animação.

Das composições musicais que trazem sentimentos à ambientação wakandiana, percebo uma direção de arte que traz reconhecimentos de cenas icônicas da animação de 1994. Dentre elas, a cena em que T'Challa possui o encontro espiritual com seu pai, T'Chaka, assim como todo o conflito psicológico do personagem, remete claramente à ambiência da cena em que Simba encontra-se com o espírito de seu pai, Mufasa. Isso ocorre por meio do entorno material na atmosfera da cena, tanto por características específicas, como (1) paleta de cores; (2) a forma felina dos espíritos guardiões; (3) a fotografia cênica; e (4) elementos icônicos, quanto pelas sensações: (1) de insegurança, por parte dos príncipes; e (2) de esperança e determinação, passada aos mesmos pelos respectivos reis-pais.

Momentos como os dois aqui citados orientam a uma presentificação da animação pelo provocar de sensações próximas àquelas que os espectadores do clássico tiveram, pois “as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes” (GUMBRECHT, 2014, p.13). E dessa maneira, a partir desta presença produzida (Ibid., 2010, p. 13), é possível analisar processos culturais na gênese de sua elaboração cinematográfica.

Genética cultural: processo produtivo no reino pelo vibranium

Black Panther é um filme que possui uma forte ligação com a maneira como a cultura ocidental norte-americana observa a cultura dos povos africanos, em diversos aspectos utilizando dos valores tradicionais de tribos da África como referência: aos costumes ritualísticos, às práticas religiosas e às técnicas de manufatura representadas durante a narrativa. A fictícia cultura de Wakanda mostra-se sustentada através do minério *vibranium*, um metal oriundo da queda de um meteorito na África há milhares de anos, segundo a obra, sendo esta a substância mais forte do universo, na qual está centralizada toda a cultura nacional wakandiana.

Ao analisarmos aspectos da produção de *Black Panther*, reconhecemos a pesquisa sociológica realizada por sua equipe, abrangendo aspectos que trazem traços específicos de tradições africanas em meio às nações contemporâneas da África. Alguns deles especificamente sob um formato ideológico no continente – como o Pan-Africanismo³ –, enquanto outros mostram-se essencialmente resultantes das culturas emanantes dos próprios povos africanos.

Numa das sequências de ação e espionagem da obra, Ryan Coogler explica, num material de *making of*, a elaboração da paleta de cores ao figurino dos personagens T'Challa, Okoye (Danai Gurira) e Nakia (Lupita Nyong'o), caracterizando ideais africanos tradicionalistas e/ou mais contemporâneos. No *making of*, o diretor diz que ao colocar o figurino nesta cena a partir das cores vermelha, verde e preta a cada um dos personagens, traz as cores da bandeira pan-africana enquanto representação simbólica de um discurso de união na África (OMELETEVE, 2018a), um dos temas recorrentes e inseridos durante a narrativa. Coogler também comenta sobre a presença dos personagens enquanto agentes secretos: ao mesmo tempo em que vemos Okoye, uma Dora Milaje⁴, lutando com uma lança africana – arma tradicional – temos Nakia, uma espiã wakandiana, utilizando um modo de luta que trata qualquer tipo de objeto próximo como uma possível arma (OMELETEVE, 2018a). So-

3 Conceito ideológico que, na análise de alguns de seus teóricos, há um consenso sobre a necessária criação de um estado pelo qual fosse possível a aglutinação as comunidades africanas e diaspóricas (PAIM, 2014, p. 95), sob o intuito de proporcionar o fortalecimento das ligações de ancestralidade e de melhorar as condições de vida destes povos diante da realidade internacional.

4 Grupo de guerreiras que formam a guarda real de Wakanda, protegendo e honrando o trono com lealdade.

bre Okoye, sua lança africana feita com *vibranium* representa a união ideal entre os objetos tradicionais africanos e a avançada tecnologia wakandiana no filme, uma característica que pode ser compreendida pela presença do minério na história.

Ao enxergar conceitos sobre o surgimento de Wakanda sob a ótica da Teoria da Cultura (PINTO, 1969), é possível traçar características à ambiência cultural desenvolvida na narrativa.

No começo do filme, T'Chaka conta a T'Challa toda a origem do povo de Wakanda, a partir da queda de um meteorito no continente Africano. No início da cena, enxergamos apenas o céu estrelado enquanto o príncipe pede ao rei que lhe conte a história de seu povo, o que nos é apresentado através de uma animação digital que simula objetos feitos de terra escura. A queda do metal *vibranium* na África, há milhões de anos atrás, afetou toda a flora da região ao redor do impacto, mudando a estrutura de seu ambiente. Assim, quando a humanidade ascende, cinco tribos se estabelecem na região afetada pela queda do meteorito e chamam-na de Wakanda. No entanto, em completa desordem, os clãs travam intensas batalhas à dominação da região africana, até o momento em que um guerreiro xamânico tem uma visão. Nesta, o xamã encontra-se com a deusa pantera Bast, que o guia à uma erva em formato de coração que lhe dá força, velocidade e instintos sobre-humanos, tornando esse guerreiro o primeiro Black Panther, o legítimo rei protetor de Wakanda.

Até esse momento no filme, temos apenas uma parte da história wakandiana mostrada, mas que já nos permite certos paralelos com a Teoria da Cultura. Segundo Álvaro Pinto, no livro *Ciência e Existência*, cultura trata-se de...

toda manifestação existencial do homem pelo processo de sua origem, de sua formação histórica, a partir das condições objetivas do ser que a produz, das necessidades e funções que possui e das relações com a natureza circunstante.

[...]

A cultura é uma criação do homem, resultante da complexidade crescente das operações de que esse animal se mostra capaz no trato com a natureza material (PINTO, 1969, p. 121-122).

Conforme pode ser observado, da queda do *vibranium*, passando pela mudança do ambiente regional, e chegando ao conflito das tribos até a aparição da deusa Bast, tais fatos envolvem os principais fatores indicados por Pinto referente à elaboração de uma cultura. A manifestação existencial do homem na obra acontece por meio da relação das cinco tribos diante da região impactada pelo meteorito, formando a origem de um povo primordialmente através das intensas guerras travadas entre os mesmos, ressaltando que tal condição de confronto contínuo se dá devido a existência do minério enquanto sustentação do poder sobre a região. A relação com a natureza, iniciada pela simples presença do *vibranium*, é alterada diante da aparição metafísica da mitológica deusa pantera, modificando não apenas a relação natural que os povos wakandianos possuirão daqui para frente com o minério, quanto pela presença de outro elemento da natureza em união com a ideia espiritual: a erva coração.

Assim, a relação com a natureza material é elaborada pelo homem ao mesmo tempo em que esta o elabora em sua existência enquanto homem cultural – daí chegamos aos aspectos da complexidade do homem no tratamento da natureza. Da relação entre o *vibranium* e a erva coração emana a figura heróica do Black Panther, originando uma tradição histórica que protege e governa o reino, unindo a produção material por meio do minério em conjunto com a força mítica da erva à tradição dos futuros reis. Dessas averiguações já podemos traçar dois aspectos culturais wakandianos: a política monárquica (tribalista) e a religião xamânica (animista), que condicionarão outros aspectos que constroem o africano wakandiano nesta cultura ficcional, como a manufatura e tecnologia (com o *vibranium*) e a agricultura e cultivo (da erva coração).

A manufatura e a tecnologia do reino de Wakanda são as mais avançadas cientificamente em todo o mundo. Coordenado pela princesa-irmã de T'Challa, a pesquisadora e gênio científico Shuri (Letitia Wright), todo o trabalho tecnológico sobre o minério *vibranium* é utilizado para transformá-lo em diversas ferramentas de combate. Um exemplo dessa característica está em uma das cenas com a princesa.

Produzida ao modo dos tradicionais filmes de ação e espionagem de 007⁵, na cena vemos T'Challa chegando ao encontro de Shuri na subterrânea estação científica de Wakanda, momentos após a sua coroação como rei, em que Shuri lhe mostrará novas ferramentas tecnológicas para as suas missões como agente secreto. Entre os variados objetos, Shuri mostra acessórios de comunicação intra-auriculares de alcance ilimitado e com sistema de vigilância de áudio, solas plásticas que envolvem os pés com nanotecnologia – formando tênis silenciosos –, e dois novos trajes nanotecnológicos, que criam uma armadura corporal fina e altamente resistente, com a roupa integrada a partir de um colar de dentes animais – o que forma a armadura do Black Panther. Tudo isso além de um dispositivo de conexão tecnológico que possibilita que qualquer carro seja conduzido pela cientista, a partir de seu laboratório.

O porquê de nos atentarmos a esses aspectos técnicos, e que vão além da noção de uma cultura africana tradicionalista, é devido à sua característica de inovação diante do trabalho científico do *vibranium* pelos wakandianos. Observando um conceito que se relaciona com a ideia de herança cultural, através da Teoria da Cultura, Pinto nos coloca que a grande diferença do homem para os animais é que o primeiro enalteceu qualitativamente a sua capacidade de resposta à realidade (1969, p. 122), em seu processo de formação biológica, pois, em função do:

desenvolvimento da ideação reflexiva, [consegue] *innovar* as operações que exerce sobre a natureza, e com isso praticar atos inéditos, desconhecidos no passado da espécie. Tais atos vão-se acumulando na consciência comunitária, graças à hereditariedade social dos conhecimentos adquiridos, porque, em virtude dos favoráveis resultados que propiciam, são recolhidos, conservados e transmitidos de uma geração à outra (PINTO, 1969, p. 122).

Analisando o filme por meio desta afirmação teórica, é notável nos primeiros momentos da obra que a armadura de Black Panther de T'Challa segue as

5 Conforme já citado referente às presentificações de gêneros e formatos cinematográficos nos filmes da Marvel, esta cena em *Black Panther* possui muitas referências imagéticas da trajetória de filmes do personagem 007, desde a figura do cientista tecnológico que ajuda o espião em suas missões – como o papel de Shuri (OMELETEVE, 2018a) – até a ideia da apresentação de acessórios, veículos e trajes especiais à utilização do agente em missões secretas, algo que também é mostrado durante a interação entre os irmãos wakandianos.

mesmas características funcionais da armadura de T'Chaka, seu pai, apenas com uma mudança característica em seu *design* conceitual. Ainda que faça parte de toda uma tradição e herança cultural dos reis-guerreiros wakandianos, Shuri não deixa de criticar, durante a cena descrita acima, o antigo modo de batalha proposto pelo traje, ainda que sua funcionalidade se mantenha intacta e firme.

Durante o diálogo entre os irmãos nesta cena, Shuri demonstra exatamente a capacidade evolutiva do ponto de vista da ideação reflexiva, sendo capaz de utilizar a tradição histórica do super-herói guerreiro à sombra de suas inovações tecnológicas e científicas, o que a permite praticar atos inéditos na realidade vivente de seu reino e propor outras funcionalidades ao seu rei-irmão. Isso é uma ideia através do filme que também dialoga com outra afirmação do autor, quando escreve que à medida que o homem vai dominando a natureza, coletando novas experiências e “atuando com respostas originais aos desafios do ambiente, vai criando instrumentos inexistentes anteriormente, desenvolve técnicas sem precedentes, a partir da instrumentalização dos objetos jacentes ao seu redor” (PINTO, 1969, p.122-123).

Observada sob esta visão teórica, Wakanda mostra-se convergente com a noção de cultura enquanto simultânea operação inteligente, praticada no mundo material, e ideação operatória referente ao pensamento humano (PINTO, 1969, p. 135), pela qual sua cultura emerge sua própria identidade como parte da produção do homem por si mesmo. Portanto, tais aspectos definem a existência do homem enquanto ser pensante e manipulador da natureza, a partir da teoria de Álvaro Pinto, o que é igualmente perceptível por meio da construção ficcional da cultura wakandiana, em função de seu processo de produção que vai da tradição tribal às técnicas científicas avançadas ao nosso contemporâneo.

A presença de uma sociedade altamente tecnológica, mas que mantém suas origens tribais enquanto meio de vida e de construção da própria história, é um aspecto muito ressaltado no longa-metragem. As relações tribalistas na transição e permanência da realeza no reino de Wakanda é algo muito característico, referente ao trato da erva coração em conjunto com o relacionamento entre as cinco tribos diante da presença monárquica e animista pela sua tradição. Com base nestas duas relações balanceadas na narrativa, entendendo assim: (1) a planta xamânica enquanto parte do processo para man-

ter a realeza na monarquia; e (2) o governo através dos herdeiros de sangue como resultado de uma longa tradição que sustenta o cultivo da flora mítica, pode-se identificar outra cena que permite tais ligações culturais.

O ritual de coroação no filme nos é mostrado em meio a uma larga cachoeira utilizada como local à cerimônia de apresentação do novo rei. T'Challa, enquanto príncipe representante de todas as tribos que compõem o reino de Wakanda, dirige-se às mesmas sem o traje de Black Panther, ele deve possuir a confiança de todos para assumir o trono do reino como um simples guerreiro. Para isso, Zuri o faz tomar um líquido que retira os poderes sobre-humanos concedidos pela erva coração, o que dá a possibilidade de outro guerreiro confrontar o príncipe para governar o trono. T'Challa possui o respeito dos demais líderes, os representantes da Tribo Comerciante, da Tribo da Fronteira, da Tribo do Rio e da Tribo da Mineração não o desafiam. No entanto, da Tribo das Montanhas, M'Baku (Winston Duke), líder-guerreiro dos Jabari, desafia T'Challa, resultando num confronto contra o príncipe, que vence a luta, mantém a sua linhagem no trono de Wakanda e torna-se seu rei-protetor.

Ainda que a cena chame a atenção mais por suas características visuais, a análise do ponto de vista teórico-cultural nos ajuda a compreender as ligações entre os aspectos orgânicos e sociais que compõem o ritual de coroação. Diante da noção de hominização do ser humano, nos é dito que tanto a criação do homem quanto a da cultura estão presentes como faces do mesmo processo, que “passa de principalmente orgânico na primeira fase a principalmente social na segunda, sem, contudo, em qualquer momento deixarem de estar presentes os dois aspectos e de se condicionarem reciprocamente” (PINTO, 1969, p. 122). Aqui, a partir de um aspecto mais orgânico ligado às origens dos wakandianos, no sentido do cultivo da erva coração, passamos ao aspecto social no modo como a monarquia é vista em Wakanda.

Ao mesmo tempo em que a Tribo das Montanhas questiona a hereditariedade na coroação – que também faz parte do conflito entre as tribos após o início da agricultura da mística planta –, os poderes sobre-humanos cedidos pela erva precisam ser retirados para que todas as tribos voltem ao seu estado primário, à luta ou permanência do governante guerreiro. Há, portanto, uma ligação intrínseca entre a política interna tribal e a religião xamânica que ordenam os costumes culturais, se condicionando no processo de hominização wakandiano.

A cena também torna presente outro aspecto citado por Pinto, a transição cultural que se segue da permanência nas relações em contato com o mundo material à tomada de contornos mais definidos do pensamento humano (PINTO, 1969, p. 123), quando a sociedade se encontra mais avançada no processo de autocriação pela cultura.

Assim, os três momentos escolhidos à verificação da genética cultural elaborada para o filme tratam de aspectos que vão desde os primórdios pré-humanos até as relações culturais internas que formam a sociedade wakan-diana, o que pode ser visto em paralelo com a seguinte citação, referente à passagem do mundo material ao pensamento humano:

Desde o alvorecer está composto de duas ordens de realidades, oriundas da mesma operação, a conquista do meio circunstante, o incremento da dominação do mundo pelo homem em ato de autoproduzir-se: os instrumentos, utilizados no começo em estado natural, e logo a seguir intencionalmente fabricados; e as ideias, que surgem no pensamento em correspondência com os resultados da atividade sobre a natureza, da percepção mais aguda e concentrada de aspectos cada vez mais particulares das coisas e fenômenos, da descoberta de liberdade dos seres (PINTO, 1969, p. 123).

Dessa maneira, tornam-se mais claras as ideias referente à Teoria da Cultura enquanto referencial à leitura da obra *Black Panther*, já que as cenas aqui retratadas vão além do aspecto da pesquisa de produção e da adaptação das *comic books*, ressaltando aspectos que definem o homem em surgimento em relação com a realidade em que vive, nos levando à “noção culminante da teoria da cultura: a que nos mostra que a cultura é indissociável do *processo de produção*, entendido este, em sentido supremo, como produção da existência em geral” (PINTO, 1969, p. 123).

Ainda que tenham sido tratadas as relações culturais internas em Wakanda, como resultado deste primeiro momento reflexivo, surgem outras leituras acerca da política externa presente no reino antes da ascensão de Killmonger ao trono, como parte dos momentos mais reflexivos no que concerne às políticas isolacionistas e internacionalistas representadas na obra. Esse é o assunto

principal que gera certo conflito de identidade nacional no vilão, o que resulta num antagonista capaz de subjugar os demais continentes do mundo, como vingança diante da noção de colonizador contextualizada na narrativa fílmica.

Tradição política: derivações do colo nas identidades da nação

Ryan Coogler dialoga muito com a questão social do estrangeiro e da herança histórica de repressão aos afrodescendentes pela colonização europeia. Com base nas *comic books*⁶ e no musical animado, sua obra também atualiza discursos políticos presentes no ocidente – como isolacionismo, internacionalismo e identidade nacional. Para que se entenda a política externa wakandiana, é importante lembrar as origens desta nação diante dos acontecimentos ao redor do mundo, segundo o que nos apresenta o filme.

No prólogo de *Black Panther*, após a aparição da deusa pantera Bast e a entrega da erva coração, vemos o isolamento da própria nação dos demais continentes do mundo, inclusive dos povos africanos vizinhos que compartilham o continente. Essa decisão decorre do caos no qual os continentes ao redor das terras africanas mergulham ao mesmo tempo em que a nação wakandiana triunfa em tecnologia e ciência. Diante do caos externo, os wakandianos juram se esconder da visão dominante doutros povos continentais, protegendo o seu conhecimento. É perceptível que a motivação principal à política isolacionista wakandiana parte de extensos períodos gerados pela ideia europeia de descobrimento e/ou de expansão territorial, primordialmente. Conforme mostra o prólogo, partindo da busca por dominação do Mar Mediterrâneo (Guerras Púnicas), passando pela colonização e escravidão através dos europeus (Grandes Navegações), e chegando aos confrontos entre políticas imperialistas ou por supremacias étnicas (Guerras Mundiais).

6 Referente à trajetória das histórias em quadrinhos do super-herói africano, alguns fatos narrativos são importantes como base narrativa à atualização do vilão. Por exemplo, nas publicações da revista *Black Panther* Vol. 3 (1999-2001) há todo um repertório sobre o vilão Killmonger, como: (1) a luta em ritual contra T'Challa, para governar Wakanda (PRIEST, 2000a); (2) o repertório visual sobre a quase morte de herói pelas mãos do vilão (PRIEST, 2000c, capa e p. 7-9); e (3) partes sobre o passado do vilão nas *comic books* (PRIEST, 2000b, p. 13). Ainda que não tenham sido seguidos exatamente, tais aspectos servem como referência à construção e elaboração do pensamento político do antagonista no filme.

Sobre o pensamento isolacionista de Wakanda, caso o compreendamos como uma ideologia que vai além do simples fechamento de fronteiras econômico-políticas, mas que se sustenta igualmente pela pouca preocupação no que se refere ao uso do poder nacional para fins internacionais, chegamos no “sentido de defender os interesses [próprios] a partir de um entendimento considerado ‘estrito’ do interesse nacional” (AZEVEDO, 2004, p. 87). Isso muda a perspectiva sobre o reino, pois não se trata de um país que se esconde territorialmente devido apenas à pressuposta maldade, ganância e/ou racismo doutros continentes, mas também porque não é do interesse desta nação nenhuma forma de união com outros povos de origem africana, ou com qualquer assunto externo às suas fronteiras. Dessa perspectiva identificam-se as relações entre Wakanda e outros países, pois alguns diálogos mostram um discurso pelo qual há interferências políticas noutros continentes apenas quando se trata de missões secretas, diante de ameaças aos interesses wakandianos, como: (1) a possibilidade do descobrimento do vibranium; ou (2) invasões iminentes sobre as suas fronteiras.

Quando são reconhecidas as motivações que orientam à ideia dos colonizadores, do ponto de vista dos wakandianos, sua política isolacionista mostra-se sustentada diante de fatos que compactuam com a realidade fora do tempo fílmico, ou seja, que conversam com a historicidade humana, na qual outros aspectos teóricos mostram-se convergentes e analíticos.

Alfredo Bosi, no livro *Dialética da Colonização* (1992), nos traz definições precisas sobre a origem das palavras “cultura”, “culto” e “colonização” e suas correspondências a partir de fatos históricos, às quais mostra toda uma trajetória a partir do “verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*” (BOSI, 1992, p. 11). Segundo os estudos do autor, *colo* possuiu os significados: “eu moro” e “eu ocupo a terra”, estendendo-se a “eu trabalho” e “eu cultivo o campo”, e destas ramificações nos indica outros derivados da palavra, como *incola* (o habitante) e *inquilinus* (aquele que reside em terra alheia) (*Ibid.*). Como complemento, a palavra *colo* é matriz da palavra *colonia*, com o significado de um espaço que está sendo ocupado, mas também terra e/ou povo nos quais pode-se trabalhar e sujeitar (*Ibid.*). Numa das citações pelo autor, é explicado que...

“*Colonus* é o que cultiva uma propriedade rural em vez do seu dono; o seu feitor no sentido técnico e legal da palavra. Está em Plauto e Catão, como *colonia* [...]; o habitante de colônia, em grego m. *ápoikos*, que vem estabelecer-se em lugar dos *incolae*.”

Não por acaso, sempre que se quer classificar os tipos de colonização, distinguem-se dois processos: o que se atém ao simples povoamento, e o que conduz à exploração do solo. *Colo* está em ambos: eu moro; eu cultivo (BOSI, 1992, p. 11-12).

Dessas afirmações, observa-se o isolacionismo de Wakanda baseado nos medos sociais diante da possível invasão de outros povos, tanto à habitação – o que converge na problemática dos refugiados, trabalhada na obra – quanto à exploração maciça das terras e dominação de recursos minerais – o que condiz com o medo da descoberta do *vibranium* por outras nações. Conforme representado no prólogo do filme, o medo diante dos colonizadores se dá devido ao largo passado de guerras e dominações entre os povos pelo mundo, pois a “produção dos meios de vida e as relações, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização” (BOSI, 1992, p. 12). Da noção antiga de conquista, sob um tom épico e aventureiro (*Ibid.*), a colonização aparece como um recomeço, como um direcionamento para culturas seculares, enquanto encobre seu caráter de dominação que, para o autor, é inerente às diversificadas maneiras de colonizar regiões.

O surto das poderosas estruturas políticas na Antiguidade foi coetâneo daqueles verdadeiros complexos imperiais que se seguiam a guerras de conquista. Os impérios do Oriente Médio, de Alexandre e Romano contam-se entre as mais velhas concentrações de poder estatal que conhecemos.

Quanto à gênese dos sistemas, [as] tensões internas que se dão em uma determinada formação social resolvem-se, quando possível, em movimentos para fora dela enquanto desejo, busca e conquista de terras e povos colonizáveis (BOSI, 1992, p. 12-13).

O que Bosi nos esclarece é a impossibilidade de tratarmos a colonização como um simples movimento migratório, pois ela surge como uma tentativa de retomar o domínio da natureza e o semelhante que está acompanhando o “processo civilizatório” (BOSI, 1992, p. 13), entre outras de suas resoluções. Paralelamente a estas afirmações do autor, de um intenso medo social emergido em Wakanda, diante dessas perspectivas, surge a figura de um wakan-diano em contato com todo o sofrimento dos povos africanos e afrodescen-dentes esquecidos pela linhagem de sangue real: N’Jadaka (Killmonger).

A estória de Killmonger inicia-se com a estória de seu pai, N’Jobu (Sterling K. Brown), a partir da maneira como este enxergava a realidade social dos afrodescendentes nos EUA. Quando morava em Oakland, em 1992, N’Jobu, irmão do rei T’Chaka, havia aceitado uma missão wakandiana em terras ame-ricanas, à qual o rei coloca o jovem Zuri (Denzel Whitaker) – o futuro mestre xamânico – como outro espião para acompanhar os passos de N’Jobu, sem que este soubesse disso. N’Jobu apaixonou-se e casa com uma estadunidense, tendo um filho com ela (Killmonger), enquanto observa toda a opressão vivi-da pelos afrodescendentes: (1) líderes assassinados; (2) comunidades inun-dadas em drogas e armas; e (3) policiamento e encarceramento excessivos.

O pensamento de N’Jobu é simples: permitir que os descendentes afri-canos pelo mundo se defendam da repressão dos povos caucasianos, rebe-lando-se contra os mesmos sob a bandeira wakandiana, permitindo que o reino africano governe os continentes. Para isso, N’Jobu acaba traindo Wa-kanda e permitindo a invasão e roubo de vibranium à produção de armas, o que leva à delação de Zuri a T’Chaka, gerando um embate ideológico e a consequente morte do irmão do rei, quando este tenta matar Zuri. O filho de N’Jobu é deixado para trás para que o rei e Zuri mantenham a mentira sobre a morte encoberta, e assim, negada a sua identidade wakandiana, N’Jadaka assume o nome de Erik Stevens, tornando-se um soldado da marinha de codinome Killmonger e posteriormente negando tal carreira militar para se tornar um mercenário.

O propósito de Killmonger é muito mais incisivo do que o de seu pai, em-bora mantenha a mesma ideologia: ele pretende travar guerras contra os de-mais continentes para libertar os povos de origem africana da repressão dos colonizadores brancos. No entanto, tal libertação é através de uma revolução para colonizar os povos tidos como rivais, sob o mesmo processo de domina-

ção reconhecido na história humana, em que “*tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*” (BOSI, 1992, p. 12). Um pensamento também internacionalista, se enxergarmos esta política no sentido de equivalência “a ações de intervenção ou contenção militar, imposição de sanções comerciais, mecanismos de expansão econômica, [que podem ser diretamente] vinculados a interesses nacionais específicos” (AZEVEDO, 2004, p. 6), dentro de uma perspectiva unilateralista e/ou universalista.

Observando a identidade wakandiana negada a N’Jadaka, podemos analisá-la diante da visão de Zygmunt Bauman. A partir da sua própria trajetória acadêmica, em que foi impossibilitado de lecionar no seu país, Bauman apresenta a relação entre comunidade e identidade da seguinte maneira:

É comum afirmar que as “comunidades” (às quais as identidades se referem como sendo as entidades que as definem) são de dois tipos. Existem comunidades de vida e de destino, cujos membros [...] “vivem juntos numa ligação absoluta”, e outras que são “fundidas unicamente por ideias ou por uma variedade de princípios” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Bauman indagou-se sobre a sua própria identidade exatamente na compreensão que, das duas comunidades, a primeira (de origem natural) lhe foi negada (BAUMAN, 2005, p. 17), enquanto a segunda (fundida por ideias) o acolheu enquanto pesquisador e professor acadêmico, ainda que para o autor não existam total solidez nas relações de pertencimento e de identidade. Em paralelo com Bauman, nas relações aqui comparadas, N’Jadaka também participou de um processo de exclusão de sua terra ascendente, ocorrido por um “poder habilitado a separar quem está ‘dentro’ de quem está ‘fora’, quem faz parte e quem não faz” (BAUMAN, 2005, p. 16).

Entretanto, o fato de não ter nascido em Wakanda torna a relação comunitária de N’Jadaka ainda mais curiosa, pois há a complexidade: (1) do fato de ter sido negada a ascendência de uma terra na qual não nasceu, mas que seria a sua comunidade de vida; e (2) da permanência do personagem em solo estadunidense, tornando esta terra a sua comunidade de destino. Isso converge na pouquíssima intimidade na relação identitária do vilão com os valores wakandianos, levando-o ao intuito de guerrear contra os demais povos brancos,

sustentado pela sua ideia revolucionária de origem em sua comunidade de destino, e de excluir as tradições do reino africano, pois ele foi impossibilitado de absorvê-las em sua comunidade de vida.

A quebra de uma das principais tradições de Wakanda por Killmonger ocorre no momento em que o vilão decide queimar toda a plantação da erva coração. A mística flor é utilizada como forma de contato transcendente entre os presentes príncipes governantes e os seus respectivos antepassados, isso no momento em que são coroados e recebem os poderes sobre-humanos da deusa pantera Bast. Durante esse ritual, o novo rei bebe um líquido feito com base na erva coração, entrando em sono profundo ao mesmo tempo em que é enterrado vivo. De forma onírica, o jovem guerreiro acorda num ambiente característico à sua terra natal, no qual irá encontrar com o espírito do seu pai, um último contato antes de assumir o trono como legítimo rei, despertando do sonho com os poderes sobre-humanos da figura ancestral do Black Panther. Esse chamado aos antepassados é reconhecido como um ponto de contato espiritual pelo qual os novos governantes podem pedir um último conselho à sua linhagem, referente a como devem direcionar e orientar o povo, além de proteger o reino wakandiano.

Quando se observa do ponto de vista da agricultura e do cultivo da erva coração, essas passagens xamânicas na estória e sua representação referente à transcendência do povo de Wakanda convergem com a derivação de *colo*, em seu participio passado: *cultus*, no sentido do campo que é cultivado, arroteado e plantado por sucessivas gerações de lavradores (BOSI, 1992, p. 13), um dos termos mais caros às observações por Alfredo Bosi:

Cultus traz em si não só a ação sempre reproposta de *colo*, o cultivar através dos séculos, mas principalmente a qualidade resultante desse trabalho e já incorporada à terra que se lavrou. [Chamar de *culta* as plantações significa] dizer algo de cumulativo: o ato em si de cultivar e o efeito de incontáveis tarefas, [tornando o participio *cultus*] uma forma significativa mais densa e vivida que a simples nomeação do labor presente. O *ager cultus*, a lavra, o nosso *roçado* [...], junta a denotação de trabalho sistemático à qualidade obtida, e funde-se com esta no sentimento de quem fala. *Cultus* é sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória (BOSI, 1992, p. 13).

A memória transcendente e a tradição do povo wakandiano estão sustentadas no cultivo da erva coração, não apenas pela sua característica de conduzir a alma do jovem rei ao encontro com a sua figura paterna que já viveu, mas principalmente por ser o ponto de ligação com toda a tradição histórica e com a memória da nação, através da presença de inúmeros antepassados. De outro ponto de vista, pelas definições de *cultus* também é possível analisar a tradição de séculos desse reino africano, no que concerne ao xamânico encontro com os mortos.

Bosi nos coloca que *cultus*, enquanto substantivo, não significa apenas as relações de trato da terra por um povo, mas também a maneira como cultuam os mortos, colocada como a forma primeira de religião “como lembrança, chamamento ou esconjuro dos que já partiram” (BOSI, 1992, p. 13). Com base em estudos antropológicos que observam as relações entre o enterro sagrado e o amanho do solo, o autor chega a dois significados de *cultus*, mostrando o homem enquanto ser preso à terra e abrindo covas nela, que têm como função tanto alimentarem o vivo quanto abrigarem o morto (BOSI, 1992, p. 14). Dessa forma, *cultus* pode significar: (1) aquilo que é trabalhado sobre a terra (cultivado); e (2) aquilo que é trabalhado sob a terra (culto, enterro dos mortos e/ou ritual para honrar os antepassados (BOSI, 1992, p. 15).

Assim, chegamos à relação interdependente entre memória religiosa e identidade:

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustentam a sua identidade (BOSI, 1992, p. 16).

Esta citação é muito importante para entendermos, aqui retornando à esfera fílmica, a ação de Killmonger de queimar e encerrar com o cultivo da erva coração. Tal elemento da flora do reino, enquanto ligação transcendental por meio da religião xamânica wakandiana, também sustenta a memória histórica da região e, por conseguinte, a sua identidade. Como um povo sem

memória é reconhecido como um povo sem identidade, a quebra da tradição religiosa indica a intenção de Killmonger em reelaborar os valores e ideais na identidade de Wakanda, como forma também de excluir toda a ideologia isolacionista à aplicação de seus valores revolucionários, porém internacionalistas. Para que o vilão reestruture as ideias wakandianas, precisa encerrar com qualquer indício da velha monarquia que direcionava e orientava o povo.

Observado também sob um ponto de vista internacionalista, mas agora no sentido da equivalência a ações de “projetos de assistência internacional, [ancoradas] numa perspectiva realista de balanceamento de poderes, [multilateralista e relativista]” (AZEVEDO, 2004, p. 6), está o argumento de T’Challa, após derrotar Killmonger e retomar o reino de Wakanda. Como um pensamento refletido e orientado pelo próprio jovem rei, agora ciente da realidade de opressão aos demais povos africanos e/ou afrodescendentes, a reformulação do posicionamento internacional também se mostra elaborado a partir da desconstrução de sua política tradicional, em contato com os antepassados.

Anterior ao segundo confronto entre Killmonger e T’Challa – que se encontra em coma após o término da primeira batalha contra o vilão –, o príncipe passa novamente pelo processo de receber os poderes sobre-humanos a partir da erva coração. Conforme o ritual de transição orientado pela sua rainha-mãe num chamamento espiritual, o herói reencontra-se com o seu pai em companhia dos antigos reis wakandianos. Quando seu pai o chama ao descanso em união com os antepassados, T’Challa o questiona sobre ele ter abandonado a criança que se tornou Killmonger, e por fim declara: “Você estava errado! Todos vocês erraram! Ao virar as costas para o resto do mundo. Deixamos o medo de sermos descobertos nos impedir de fazer o que é certo. Não mais. [...] Ele é um monstro que nós criamos.” (FEIGE, 2018).

A motivação para confrontar Killmonger torna-se um meio de corrigir os erros do passado e um argumento à criação do I Centro de Auxílio Internacional de Wakanda, na conclusão da obra – o início da luta wakandiana contra a segregação e a desigualdade social étnica, que ameaça a existência humana e promove a hegemonia de determinados povos.

Observou-se nesta divisão do artigo o desenvolvimento da visão política tradicional de Wakanda sob a ótica de variadas teorias que se complementam na multiplicidade de observações culturais possíveis na narrativa. Ao analisar o arco dramático pelos estudos sobre cultura e política, chegamos na

ponte criada pela obra entre o fato de ser uma adaptação transmidiática, do coletivo narrativo da Marvel Comics, e uma representação de ideologias que organizam políticas externas pelo mundo. Uma produção que permite uma experiência estética cunhada numa visão ocidental sobre os povos de origem na África.

Considerações finais

Os estudos sobre cultura apresentam leituras teóricas que nos orientam a uma observação mais crítica e precisa sobre a construção cultural do homem, tanto sobre o aspecto de ele dominar a natureza circunstante quanto pelo fato de este processo de produção construí-lo enquanto ser histórico, formando a sua identidade e a forma de se relacionar com o mundo vivente. No mercado multimidiático sustentado pelos grandes conglomerados, uma característica presente e essencial é o cuidado nas elaborações que atualizam os universos narrativos de outras mídias ao cinema, conforme é visível nas atuais produções transmidiáticas que ascenderam com base nas adaptações de histórias em quadrinhos para obras audiovisuais.

Ao observar *Black Panther* sob o olhar de teorias sobre cultura, há resultados que possibilitam o entendimento da passagem da poética fílmica à experiência estética com o produto artístico, atentando menos à percepção de efeitos de presença e mais às compreensões pelos efeitos de sentido permitidos pela narrativa. No caso do *corpus* analisado, a presença dos personagens, da construção da trilha sonora e de elementos específicos na direção de arte possibilitam a identificação do filme por todo um repertório artístico ligado com uma das animações dos Clássicos Disney, essencialmente com o filme *The Lion King*. Esse aspecto já define qual o direcionamento estético buscado à obra, com a harmonia entre os elementos arquetípicos e audiovisuais como representação de uma cultura com elementos africanos, porém observada e trabalhada sob um ponto de vista ocidental estadunidense. Ou seja, fundamentada a partir de uma relação essencialmente fantasiosa com referências africanas, ainda que o conglomerado presentifique, através da obra, relações políticas contemporâneas à nossa época, como já havia sido feito em *The Lion King*.

Da fantasia à observação da cultura africana wakandiana, ainda que esta possua ligações características referente a uma presentificação das *comic books*, quando sua genética cultural é analisada a partir da Teoria da Cultura, encontramos todo um processo de produção do homem sobre si mesmo com base nas noções teóricas propostas por Álvaro Pinto. As cenas do filme que mostram de maneira didática todo o surgimento desta nação africana, sua religião xamânica e sua produção tecnológica, ao convergirem com a construção teórica do autor permitem também um contato mais realista com a narrativa, já que os processos culturais mostrados têm como base desenvolvimentos existentes na espécie humana.

Complementando a visão cultural africana atualizada na narrativa, seus desdobramentos políticos tanto presentificam ideologias governantes no contemporâneo quanto atualizam as premissas sociopolíticas da estória à realidade factual externa à narrativa fílmica, a partir da visão de Ryan Coogler (diretor). Permanecendo sob o olhar de teorias sobre cultura, e com maior atenção aos estudos sobre colonização e identidade comunitária, observo a visão política do reino conversando com políticas segregativas e de intervenção, mas caminhando a um pensamento mais multilateralista e relativista. Diante da presença e surgimento do vilão Killmonger, o conflito de ideologias de comunidades diferentes enaltece a complexidade na identidade do antagonista e contrapõe com as tradições políticas sustentadas pelo herói, até o momento em que T'Challa, ao entrar em contato com a sua sombra humanizada (N'Jadaka), internaliza suas motivações e as repensa à reformulação das políticas wakandianas.

Observo que a obra, com base no desenvolvimento narrativo, promove um pensamento de união entre povos e etnias divergentes sob a premissa de que a desigualdade social, sustentada pela segregação e intervenção políticas, faz emergir a hegemonia de certas nações sobre outras, ao mesmo tempo em que mostra a origem de processos culturais pela espécie humana. Uma leitura crítica que é essencialmente possibilitada por meio dos Estudos Culturais, permitindo enxergar origens culturais, mas igualmente a sua ascensão enquanto resultante dos ciclos de colonização na história humana, o que conduz às representações de políticas externas identificadas na obra. Portanto, ainda que sob um pensamento mercadológico na cultura *pop*, *Black Panther* permanece sob um olhar crítico promovido pelo seu conglomerado, mostrando um aprofundamento cultural na construção de mundos, além de presentificar

um super-herói das histórias em quadrinhos por meio do diálogo com o contexto internacional contemporâneo.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Cecília. *Culturas Políticas em Confronto: A Política Externa Norte-Americana em Questão*. In: VI ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, Universidade Estadual de Maringá, Anais eletrônicos. São Paulo: USP, p.1-15, jul. 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/S9X8Dz>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone P. de (Org.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

DISNEYMUSICVEVO. Carmen Twillie, Lebo M. – The Lion King – Circle of Life. YouTube. Estados Unidos. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/A6WxRy>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

FEIGE, Kevin. *Black Panther*. [Filme-Digital]. Produção: Kevin Feige. Direção: Ryan Coogler. Estados Unidos. Produtora: Marvel Studios. 2018. Colorido. 134min

FEIGE, Kevin. *Captain America: The Winter Soldier*. [Filme-Digital]. Produção: Kevin Feige. Direção: Anthony Russo e Joe Russo. Estados Unidos. Produtora: Marvel Studios. 2014. Colorido. 136min

FEIGE, Kevin. *Guardians of the Galaxy Vol. 2*. [Filme-Digital]. Produção: Kevin Feige. Direção: James Gunn. Estados Unidos. Produtora: Marvel Studios. 2017. Colorido. 137min

FEIGE, Kevin; PASCAL, Amy. *Spider-Man: Homecoming*. [Filme-Digital]. Produção: Kevin Feige e Amy Pascal. Direção: Jon Watts. Estados Unidos. Produtora: Columbia Pictures Industries, Inc., Marvel Studios e Pascal Pictures. 2017. Colorido. 133min

GUMBRECHT, Hans U. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um Potencial Oculto da Literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto – Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans U. *Nosso Amplo Presente: O Tempo e a Cultura Contemporânea*. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença: O que o Sentido não consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto – Ed. PUC-Rio, 2010.

HAHN, Don. *The Lion King*. [Filme-Digital]. Produção: Don Hahn. Direção: Rogers Allers e Rob Minkoff. Estados Unidos. Produtoras: Walt Disney Pictures e Walt Disney Animation Studios. 1994. Colorido. 88min

MARVELMUSICVEVO. *Ludwig Göransson – Wakanda* (From “Black Panther”/Official Audio) ft. Baaba Maal. YouTube. Estados Unidos. 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/tN9nmj>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

OMELETEVE. MARVEL FAZ HISTÓRIA: PANTERA NEGRA | Marvel 10 Anos #18. YouTube. Brasil. 2018a. Disponível em: <<https://goo.gl/1tS5uz>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

OMELETEVE. REI LEÃO E AS MENSAGENS SUBLIMINARES DA DISNEY. YouTube. Brasil. 2018b. Disponível em: <<https://goo.gl/MbrVwh>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

PAIM, Márcio. Pan-Africanismo: Tendências Políticas, Nkrumah e a Crítica do livro Na Casa De Meu Pai. Sankofa – *Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana* Ano VII, Universidade de São Paulo, n.13, p.88-112, jul. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/RZtUk3>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

PINTO, Álvaro V. *Ciência e Existência: Problemas Filosóficos da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. (Série Rumos da Cultura Moderna, 20)

PRIEST, Christopher. *Black Panther: Her Name is Malice!*. v.3, n.24. New York/NY: Marvel Comics, 2000a.

_____ *Black Panther: Killmonger’s Rage!*. v.3, n.18. New York/NY: Marvel Comics, 2000b.

_____ *Black Panther: The Final Bound!*. v.3, n.20. New York/NY: Marvel Comics, 2000c.

Leões de Wakanda:
uma experiência
cultural em *Black
Panther*

Renan Claudino
VILALLON

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: Estruturas Míticas para Es-
critores*. São Paulo: Editora Aleph, 1998.

A contribuição das Relações Públicas no desenvolvimento da comunicação e liderança corporativa nas empresas

Bianca Santos CAVANI¹

Flávia Cristina Martins MENDES²

Resumo

Este trabalho apresenta uma coleta de referenciais que demonstram e analisam sobre o desenvolvimento da comunicação e como ela está aliada à liderança e seu posicionamento nas tomadas de decisão no ambiente corporativo. O artigo evidencia a importância da contribuição do profissional de Relações Públicas para uma atuação estratégica na condução dos processos da gestão, com o objetivo de mitigar os problemas e atingir resultados positivos para a organização, sobretudo interna e, conseqüentemente, externamente.

Palavras-chave: Relações Públicas; comunicação; liderança; estratégia.

Resumo

This work presents a collection of references that demonstrate and analyze the development of communication and how it connects with leadership and its positioning in decision-making in the corporate environment. The article highlights the importance of the Public Relations professional's contribution to strategic action in the conduct of management processes, with the objective of mitigating problems and achieving positive results for the organization, especially internally and, consequently, externally.

Keywords: Public Relations; communication; leadership; strategy.

1 Graduada em Relações Públicas pela Universidade São Judas Tadeu. E-mail: bianca_cavani@hotmail.com.

2 Mestre em Interfaces Sociais da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2012). Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (2004) e especialização em Comunicação Empresarial/Relações Públicas pela Faculdade Cásper Líbero (2008). Professora dos cursos de Comunicação e Artes da Universidade São Judas. E-mail: flaviacmmendes@gmail.com

Introdução

A comunicação é um processo estratégico importante para qualquer negócio. É por meio dela que são esclarecidas as diretrizes da organização, seu posicionamento no mercado, a relação com os públicos de interesse (*stakeholders*) interno e externo e tudo mais que esteja relacionado à forma como a empresa é percebida. Destacam-se aquelas que desenvolvem efetivamente as estratégias de diálogo e relacionamento com eficácia para com seus públicos.

Outro fator decisivo para o sucesso das organizações é a liderança, que pelo próprio significado do nome já aponta um “peso” legítimo que essa posição impõe, por ser a responsável por influenciar pessoas, direcionar as ações dentro do ambiente corporativo e gerenciar as demandas. Ressaltamos o fato de a liderança ser, ainda, quando aliada à comunicação, uma das principais agentes na construção dos relacionamentos. É necessário, então, que metodologias e recursos sejam dispostos para esta estruturação.

Entretanto, devemos questionar até que ponto as grandes organizações estão dispostas a investir na comunicação – sendo não só financeiramente, mas também no tocante à disposição em passar pelas transformações e novas maneiras de agir, e o quanto a liderança domina a comunicação como processo estratégico. Para garantir que esse desenvolvimento seja eficiente, bem como os procedimentos que o envolvem, é imprescindível a contribuição do profissional de Relações Públicas, que é o mais qualificado para atuar juntamente com a alta administração das empresas.

Entre alguns dos problemas encontrados dentro das organizações em relação à comunicação envolvendo os funcionários, estão a falta de identificação com a empresa e seus valores, desmotivação, baixa produtividade, desalinhamento dos processos do dia a dia, ausência de diálogo e distanciamento dos líderes, aspectos que impactam diretamente no desenvolvimento pessoal e profissional de cada colaborador. O fator humano deve ser considerado em toda e qualquer ação que a empresa venha a realizar, pois disso também dependerá o rendimento dela. Pensando nisso, como os líderes podem/devem operar para encontrar a solução ideal? Como utilizar a comunicação como processo estratégico para sucesso do negócio?

Este artigo irá discorrer, em natureza básica, bibliográfica e descritiva, com a abordagem dos conceitos mencionados posteriormente para elaboração dos novos paradigmas que devem ser adotados pelas organizações. A análise da pesquisa a ser realizada dará um norte para a compreensão do modelo comunicacional corporativo ideal, salientando sempre a importância e necessidade da intervenção das Relações Públicas no planejamento estratégico, gestão e qualquer tipo de relacionamento.

Comunicação em debate

Antes de adentrarmos mais nos conceitos da comunicação que permeia o ambiente organizacional corporativo e como ela é ramificada neste espaço, é necessário compreendermos quais os atributos que fazem parte da sua origem, como foi estabelecido o entendimento do que é comunicação e como seu conceito foi concebido através das análises das relações sociais.

Os reconhecidos filósofos e pensadores que compunham as escolas alemãs de ciências humanas sociais, entre eles Jurgen Habermas e tantos outros que o antecederam, iniciaram os primeiros estudos sobre comunicação em meados do século XIX e debatiam sobre a forma com que o ser humano, pensante e inteligente, se relaciona, comporta e interage, criando vínculos num grupo, assim como em sua forma individual, na sociedade. As questões sobre cultura e esfera pública também fazem parte dessas pesquisas. A teoria se baseava em estudos críticos sobre a evolução da sociedade paralelo ao marxismo, que está ligado ao capitalismo e a dialética das classes sociais. A partir de então, surge o entendimento do que é comunicação de massa e sociedade de massa, sendo o último um termo mais recente, mas que veio se consolidando ao longo do tempo pelas premissas impostas pelo primeiro.

A comunicação de massa diz respeito aos meios de comunicação que disseminam de forma massiva as informações, perspectivas, ideologias, e muitos outros referenciais que defendem algum tipo de pensamento, a maioria deles com fins políticos ou lucrativos. Entre alguns aspectos, a comunicação de massa pode ser considerada positiva quando nos referimos à socialização, pois permite que as pessoas, desde pequenas, tenham contato com o mundo que as rodeiam, e com isso a formação do seu ser humano é

favorecida. Porém, também devemos ponderar que, à medida que os *mass media* (conjunto dos meios de comunicação de massa) evolui - e isso vem acontecendo gradativamente -, a tendência é fazer com que a sociedade se molde a esses meios, tendo-os como principais fontes de conhecimento e base para o que se tem como verdade. Os efeitos desses meios nas atitudes das pessoas nem sempre é algo positivo, daí o que chamamos de alienação. A alienação pode ser compreendida, na visão de Marx, como um fenômeno ideológico que, quando atinge um indivíduo, ramifica-se e se torna genérico, atingindo o social.

A ascensão dos meios de comunicação colaborou para a construção da sociedade de massa, que nasceu através da civilização, do desenvolvimento da industrialização, comércio e os conceitos de liberdade e igualdade nas mentes dos indivíduos. O conceito de massa é a definição do todo, da generalização, do grupo que está inserido em determinado contexto social. Nela, as pessoas se comportam de maneira praticamente igual/padronizada e que atenda aos interesses comuns que formam aquele grupo homogeneizado. “As transformações econômicas, sociais, políticas e culturais ocorridas nesse período revolucionaram a sociedade. Mudaria ainda, em decorrência desse processo, o próprio comportamento do homem” (CALDAS, 1986, p. 13).

Um ponto negativo identificado nessa sociedade é a formação de indivíduos que passam a não serem mais vistos como seres únicos, logo, sua individualidade é fragilizada, além de serem facilmente manipulados. A intervenção da comunicação de massa na sociedade influencia neste processo de tomadas de decisão, relações de consumo, construção de valores, moral e até cultural, assim como Ruiz afirma:

A comunicação tem importância fundamental na organização de uma sociedade. A rápida e longínqua circulação de informação e ideias tem se caracterizado como um fenômeno que interfere decisivamente na vida social, política, cultural e econômica [...] Assim, a concentração da produção da comunicação de massas nas mãos de poucos adquire centralidade na definição da conjuntura, na geração de novas necessidades de consumo e de manutenção de políticas econômicas e na tentativa de produção de consensos sobre temas importantes para a sociedade (RUIZ, 2009, p. 82).

À medida que a sociedade vai evoluindo, se desenvolvendo e crescendo, as relações sociais tornam-se inevitáveis e assim surgem os relacionamentos mais humanizados, interpessoais, de trabalho, disruptivos, que influenciam no despertar de um olhar fora do conformismo e acomodação, e que começam a ganhar espaço para transformar o modo de pensar e agir das pessoas. É neste momento que passamos a analisar a forma que a comunicação e relações são estabelecidas dentro de ambientes organizacionais.

A partir da interpretação que temos sobre o conceito de comunicação, direcionamo-nos agora para o âmbito corporativo, onde a comunicação, precedente a qualquer atribuição, deve ser compreendida como um dos principais fatores que compõem uma organização. Pensando assim, “os processos de comunicação das organizações são marcados pela experiência simultânea de ler o mundo e pôr em prática ação e discurso. O ambiente social é o locus privilegiado de simbologias, tendências e significados, no qual se constroem a todo instante os atos, discursos e comportamentos sociais” (CAVALVANTE, 2010, p. 110).

O ambiente social é interpretado como sendo o espaço onde são feitas as interações que definem os pensamentos, decisões e ações da parte dos indivíduos. Quando isso se enquadra dentro do ambiente empresarial, é necessário que da parte da organização haja uma interpretação adequada sobre a forma que esses comportamentos são determinados por seus integrantes, construídos no cotidiano, “processos que surgem das ações intencionais das pessoas, individualmente ou em harmonia com outras” (VERGARA; CALDAS, 2005, p. 67). Esses comportamentos também definem quem a empresa é.

A comunicação é considerada como um agente de transformação do ambiente empresarial, justamente por permitir que novas culturas, ideias e conhecimentos sejam levantados. Desta forma, Rebouças (2010) contextualiza, novos modos de encaminhar os processos são descobertos e dão lugar a novas experiências que permitirão à organização passar por novos desafios no âmbito interno. Esse tipo de transformação irá demandar mais envolvimento e integração de todos os integrantes da empresa, e isso só pode acontecer tendo a comunicação interna corporativa bem estabelecida.

Comunicação interna corporativa

Considerando que uma organização, além de suas estruturas de sistema, recursos e demandas, também é composta de pessoas, a concepção sobre a maneira de conduzir seus processos torna-se condicional. A necessidade de investir em novas ferramentas que capacitam e favorecem a condução da comunicação é identificada, isso porque estamos lidando com pessoas que farão uso delas para o bom desenvolvimento de suas habilidades, bem como alinhamento de suas atividades. Para isso uma visão do todo precisa ser assimilada. A comunicação corporativa, de acordo com Mafei e Cecato:

[...] é o conjunto das ações que ela executa para interagir com os públicos que são essenciais para sua reputação (imagem), negócio (desempenho financeiro) e sustentabilidade. Seu principal objetivo é fazer com que a empresa seja corretamente percebida pelos *stakeholders*, os grupos com os quais quer se relacionar. Para que isso aconteça, é necessário um plano de comunicação muito bem estruturado e alinhado com o planejamento estratégico, o farol que mostra aonde a empresa quer chegar no curto, médio e longo prazos (MAFEI; CECATO, 2011, p. 17).

Ao falarmos de comunicação corporativa, não é apenas sobre o investimento que se faz em recursos para divulgação de suas mensagens, como anúncios publicitários e propagandas para “vender” a imagem da empresa, ou qualquer outro fator que envolva atributos financeiros. Ressaltamos, sim, que esses investimentos são fundamentais além de necessários, mas a comunicação corporativa não deve ser compreendida por este conceito. Na verdade, diz respeito à interação e ao diálogo com todos os seus públicos de interesse, onde por meio dessas trocas, a empresa vai criando a sua rede de relacionamentos com a sociedade (MAFEI; CECATO, 2011).

Ao tratarmos de interação, nos referimos aos *stakeholders* interno e externo que compõem o público de interesses de uma organização, e que trabalham juntos para que o negócio ascenda de maneira estratégica e bem-sucedida. Nessa perspectiva, podemos analisar sobre um processo de comunicação específico que contribui para isso: a comunicação interna.

Podemos dizer que as empresas não são mais vistas apenas como um local de trabalho aonde vamos simplesmente para cumprir uma carga horária e metas, mas como uma oportunidade de realização profissional e pessoal, quando se existe a motivação/razão pelo que fazemos. Segundo Fortes (2009), um bom conceito formado internamente irá refletir no comprometimento e satisfação dos colaboradores que enxergam nos valores da empresa os seus valores pessoais. E quando o empregado identifica a relevância do fator humano na forma com que a organização se posiciona e conduz seus processos internos, inclina-se mais ainda, e naturalmente, a refletir a cultura organizacional corporativa (bem estruturada e transparente) na qual está inserido. Desta forma, quanto maior for o envolvimento do funcionário com a organização, maior será o seu comprometimento (MARCHIORI, 2008). Por assim dizer, partimos da premissa que, de acordo com Marchiori:

[...] temos de trabalhar com vistas ao reconhecimento real da equipe interna, ou seja, não vinculada ao que ela trará de benefícios para o cliente, e sim visando a satisfação usufruída a integração das pessoas com/na organização. Dizemos isso, porque, em alguns momentos, deparamo-nos com pensamentos que refletem uma postura não preocupada com o funcionário em si, mas com o que ele pode trazer de retorno para a organização quando atende bem o cliente, por exemplo. Para nós, o excelente atendimento é consequência natural de um trabalho que privilegie em um primeiro momento o indivíduo e o grupo, tanto em nível formal quanto informal, no interior das organizações. Assim, as pessoas acreditam na marca quando as relações internas são fortalecidas e comunicam naturalmente a mensagem. Este é o foco principal e por si só justifica falarmos da dimensão que a comunicação interna assume em uma empresa (MARCHIORI, 2014, p. 106).

O dia a dia dentro das empresas é composto de hierarquias, demandas, processos, cobranças, diversidades, adversidades e, o principal, relacionamentos. Esses pontos apresentam desafios para a equipe como um todo, mas nenhum deles poderá ser executado de maneira exitosa se não tiver a habilidade do *se relacionar*. Existem diversas ferramentas de comunicação que

podem ser utilizadas para melhorar a comunicação entre os colaboradores e empresa: e-mails, intranet, murais, redes sociais corporativas, entre outras. Porém, nada ainda é tão mais eficaz para estreitar os relacionamentos que um diálogo aberto entre as pessoas. Essa forma de troca de informações é considerada uma das mais eficazes e é insubstituível. Afirmando isso, Marchiori diz que a comunicação interna planejada é estratégica quando:

[...] estimula o diálogo entre lideranças e funcionários. Oportuniza a troca de informações via comunicação, contribuindo para a construção do conhecimento, o qual é expresso nas atitudes das pessoas. É fundamentalmente um processo que engloba a comunicação administrativa, fluxos, barreiras, veículos, redes formais e informais. Promove, portanto, a interação social e fomenta a credibilidade, agindo no sentido de manter viva a identidade de uma organização (MARCHIORI, 2008, p. 215).

Desenvolver e estruturar a comunicação interna dentro das organizações é um trabalho que deve ser visto como estratégico e contínuo, porque a forma com que as organizações se relacionam com seus empregados pode e reflete, de maneira muito potente, mensagens para o espaço externo. A partir do momento que uma empresa entende que considerar o ambiente interno é mais do que formalidade, é integridade, credibilidade, confiança e motivação, e se engaja em construir uma nova realidade envolvendo seu principal *stakeholder* - o público interno, o índice de qualidade de seus processos e relacionamento melhora exponencial e satisfatoriamente.

Algumas proposições que nos direcionam no embasamento da qualidade dos processos de comunicação interna (MARCHIORI, 2008) e que também devem ser incorporadas e desenvolvidas com participação dos líderes são:

- Políticas e estratégias definidas e transparentes;
- Diálogo aberto entre direção e funcionários;
- Busca de comprometimento, por meio de veracidade nos relacionamentos;

- Seleção de informações, que contribuam para incremento do nível de conhecimento;
- Adaptação de formato e discurso, que observem as linguagens capazes de causar impacto junto às diferentes categorias de funcionários;
- Utilização de múltiplos canais;
- Interatividade;
- Valorização das redes de liderança: formais e informais;
- Mensuração e tomada de decisão para novo planejamento.

Para isso é primordial, no desenvolvimento dessa nova relação com o funcionário, o envolvimento das lideranças e da alta administração (MARCHIORI, 2008) para solidificar a estratégia de comunicação organizacional ideal e de acordo com o negócio.

Liderança corporativa

Liderar é uma habilidade de influenciar pessoas. É por meio dessa interação entre líderes e subordinados que são desenvolvidos os paradigmas e formas de pensar e atuar. Nesse convívio diário, a cultura organizacional (conjunto de valores e ações sob o qual a empresa conduz o negócio) é fortalecida, a construção de novas relações sociais favorecem novas realidades dentro do ambiente corporativo, e a comunicação como processo é estruturada para buscar pontos comuns de entendimento e interesses, tudo em prol do alcance dos objetivos da empresa: sua missão. De acordo com o entendimento de Sias e Kopaneva (2014):

Liderança é um processo comunicativo por meio do qual os membros constroem o entendimento compartilhado de uma questão, evento, objetivo ou situação organizacional. Ajudar os empregados a compreenderem uma nova política da empresa, por exemplo, é algo alcançado por meio da liderança. Embora todos os membros de uma organização se engajem na liderança, líderes formais (supervisores, gerentes, por exemplo) são fontes primárias de liderança. [...] em po-

sições formais de autoridade – supervisores e gerentes – e, em particular, como a cultura organizacional é constituída na ação no contexto de suas relações com seus empregados (por exemplo, relações entre supervisores e subordinados) (SIAS; KOPANEVA. 2014, p. 34).

Todos os elementos da cultura organizacional que são compartilhados influenciam os membros deste grande corpo que é a empresa; e neste momento, o líder entra como principal responsável em fazer com que essa troca seja a mais harmoniosa possível.

Apesar disso, um problema que pode influir negativamente no comportamento dos empregados e que pode estar ligado à falta de processos comunicacionais é a desconexão entre os valores da empresa e os valores do público interno, que podem ser pontos de conflito para a execução de seus papéis dentro da organização. Existem diversas maneiras de se impor a forma com que os empregados devem agir, e a título de exemplo, podemos citar os comuns treinamentos corporativos que são, na maioria das vezes, monólogos onde os subordinados sequer são ouvidos, e só é evidenciada a visão das empresas a respeito de seus funcionários. A tendência desse posicionamento é o distanciamento cada vez maior de suas equipes e o aumento da desconexão entre empresa e colaboradores mencionada anteriormente.

Para resolver essas divergências na comunicação e relacionamentos, ações estratégicas precisam ser tomadas a fim de criar e/ou trazer de volta o senso de pertencimento e identificação com a organização. Para que o posicionamento dos empregados gere valor e seja tido como relevante, Sias e Kopaneva concluem que

Essas diferenças indicam que a liderança é constituída na ação de modo distinto em diversas relações entre supervisor e empregado. Na medida em que a missão e a visão são embasadas em valores, seu *sensemaking* melhorado nas relações de troca entre líder e membro de alta qualidade caracterizado por convergência de valor. Somado a isso, a habilidade de se engajar em solução de problemas não rotinizados pode melhorar a capacidade do líder e do membro de dar sentido a uma visão, em conjunto, usando a criatividade e o *brainstorming*. Em contraste, tais conversações em relações de baixa quali-

dade são impedidas por conta da falta de convergência de valor e do controle e autoridade diretos constituídos na ação e monitoramento de desempenho [...]. Em resumo, conclui-se que a liderança é mais provável de envolver o *sensemaking* real e de desenvolver o entendimento compartilhado em relações de alta qualidade que em relações de baixa qualidade, nas quais os supervisores tendem mais a impor uma visão/missão a fazer com que o empregado compreenda o sentido dela. Assim, cultura em relações de alta qualidade é co-criada pelos supervisores e subordinados, como empregados, que são encorajados e têm permissão para contribuir com seus inputs frames, e o par, em conjunto, faz sentido dos elementos culturais como missão e visão (SIAS; KOPANEVA, 2014, p. 42).

No campo da comunicação interna, a liderança atua para que haja alinhamento e integração nos relacionamentos e demandas que dependem do envolvimento de várias pessoas, além de ter intrínseco o princípio da transparência. O trabalho dos líderes, ao identificar valor na fala de seus funcionários acerca das melhorias que precisam ser feitas, permitirá que os pontos de conflito encontrados dentro das organizações, em relação à comunicação com os funcionários sejam modificados, e com isso aumente o nível de qualidade sobre motivação, comprometimento, diálogo, confiança e desenvolvimento das atividades.

Atuação das Relações Públicas na liderança corporativa

O profissional de Relações Públicas é caracterizado por ser o responsável pela comunicação estratégica dos negócios. É quem constrói o relacionamento como elo para atingir os principais objetivos de uma organização. Como afirma Kunsch (2009), o profissional de Relações Públicas é o melhor e mais indicado para atuar na dimensão estratégica e gerencial das organizações, pois desenvolve o planejamento estratégico, realiza “ações centradas nos relacionamentos com os públicos de interesse da organização, os quais, realizados de maneira eficaz, fortalecem e valorizam a imagem e identidade, ge-

“... criando um quadro de credibilidade” (FORTES, 2009, p. 150), analisa e define diagnósticos de riscos de uma empresa, faz gestão de crise, cuida das relações com a imprensa, estabelece processos de comunicação interna com uso de ferramentas para alinhar o diálogo entre os colaboradores, e tudo isso para promover a comunicação de maneira integrada, afinal, Relações Públicas:

[...] são o gerenciamento de funções primariamente responsáveis por moldar e implementar programas de mediação entre os interesses sociais, políticos e econômicos capazes de influenciar o crescimento e/ou sobrevivência básica da organização” (KUNSCH, 2003, p.108).

Entendendo a forma de atuação das Relações Públicas e uma empresa que possui diversos níveis de complexidade em seus processos e sistemas, onde as mudanças são constantes em todos os âmbitos, não podemos deixar de considerar que em meio a tudo isso existem pessoas e que, se não houver a articulação adequada com cada uma delas, prováveis ruídos e desconexões serão criados. A cultura organizacional transparente colabora neste processo. Kunsh afirma isso quando diz que

[...] as organizações são formadas por pessoas que carregam dentro de si o seu universo cognitivo e, portanto, têm uma maneira própria de ver as coisas. Não há, pois, garantia de que aquilo que elas pensam que estão passando, por meio de sua comunicação, está sendo efetivamente assimilado por seu público interno. Daí a importância de se considerar a cultura organizacional nesse contexto (KUNSCH, 2002, p. 30).

Neste momento, a liderança, juntamente com a intervenção das Relações Públicas, deve entender a comunicação como fator de humanização das organizações. Nesse contexto, Paula interpreta dizendo que:

Essa realidade demanda uma problematização das concepções de comunicação e das práticas da gestão interna no contexto organizacional, destacadamente no que se refere aos discursos de huma-

nização das relações internas. Pensar a comunicação como lugar e processo para humanização das organizações nas atuais relações de trabalho requer a consideração das diferenças de percepção e expectativas, dos dissensos, dos conflitos e das tensões naturalmente presentes na complexidade dessa realidade (PAULA, 2010, p.163-164).

Para que essa nova realidade seja colocada em prática dentro das empresas, é necessário um planejamento, que é o processo que requer uma visão holística do cenário em que a empresa está inserida e elabora ações e procedimentos junto ao profissional de Relações Públicas para que alcancem êxito nos negócios. A conciliação de ambos, planejamento e Relações Públicas, influencia para estabelecer relações e formas de se conectar entre a empresa e seus públicos com transparência e responsabilidade corporativa.

Numa pesquisa quantitativa de opinião realizada com 303 profissionais brasileiros e gestores de comunicação e Relações Públicas, foram identificados os principais pontos que, de acordo com os entrevistados, um líder de comunicação deve incorporar dentro das organizações:

A QUESTÃO MAIS IMPORTANTE PARA O LÍDER DE COMUNICAÇÃO	FREQUÊNCIA	%
Melhorar os indicadores da eficácia da comunicação para demonstrar valor	65	21,5
Lidar com a velocidade e volume do fluxo de informação	53	17,5
Melhorar o engajamento e comprometimento dos colaboradores no ambiente de trabalho	49	16,2
Lidar com exigências crescentes de transparência da comunicação e das operações	31	10,2
Estar preparado para lidar eficazmente com as crises que possam surgir	25	8,3
Atender às necessidades de comunicação em culturas diversas e mercados globalizados	24	7,9
Encontrar, desenvolver e reter profissionais de comunicação altamente capacitados	22	7,3
Melhorar a imagem da profissão de Relações Públicas / Gestão da Comunicação	12	4,0
Gerenciar a revolução digital e a ascensão das mídias sociais	11	3,6
Atender às demandas crescentes de responsabilidade social corporativa (RSC)	11	3,6
Total	303	100,0

Fonte: ATHAYDES et al., Intercom, 2013.

Podemos perceber, por meio da pesquisa quantitativa realizada, a preocupação que os profissionais de comunicação – responsáveis pelo gerenciamento dos relacionamentos das organizações – têm em alinhar os objetivos organizacionais às estratégias de um plano de comunicação bem estruturado. Entretanto, isso só poderá ser executado estabelecendo uma ligação entre liderança e Relações Públicas. Tudo implica porque alinhar os interesses dos *stakeholders* (públicos de interesse) de uma

organização aos objetivos da empresa não é uma tarefa simples, e exige competência da alta administração para lidar com possíveis conflitos. Sobre isso Fortes coloca que

Diante da forte concorrência e de mercados algumas vezes instáveis, a governança corporativa deve alicerçar seus princípios nas atividades de Relações Públicas, já que estas, mesmo antes de terem sido formuladas as exigências desse modelo gerencial, sempre preconizaram uma comunicação uniforme, transparente e sólida com os públicos com que a organização interage. Essas atividades alinhadas tornam-se, assim, um diferencial competitivo dentro desse mercado voraz (FORTES, 2009, p. 151).

Na abordagem de conflitos, é correto afirmar que quando não há habilidades para lidar com os públicos que estão envolvidos, a probabilidade de que o problema cresça é cada vez maior. É neste momento que “as Relações Públicas precisam exercer suas funções estratégicas e funcionais, especialmente no que tange à mediação de conflitos de interesse entre as organizações e seus públicos” (FORTES, 2009, p. 152). Trata-se de conectar os pontos para mitigar os dilemas envolvendo a comunicação, com uma visão macro e holística, e pensando em todas as causas e efeitos que poderão apresentar caso não exista um relacionamento transparente.

Com isso, consideramos que a liderança corporativa das organizações e as Relações Públicas precisam trabalhar juntas para que consigam acompanhar as mudanças constantes que os ambientes corporativos interno e externo enfrentam, para que, sobretudo, agregue valor à organização em sua imagem e reputação.

Considerações finais

Quando paramos para analisar a relevância da comunicação no mundo e sociedade nos quais vivemos, percebemos o quanto ela já evoluiu e vem se modificando, o quão necessária é para absolutamente tudo e, principalmente, o tanto que ainda precisa se desenvolver. Se por um lado a comunicação é

positiva e estratégica para fazer com que os negócios de uma empresa sejam bem-sucedidos, por exemplo, por outro se torna tão mais potente – negativamente – quando há falta dela.

Embora seja compreendida, na generalidade, como algo relativamente simples, a comunicação necessita de metodologias e planejamento para que seu verdadeiro significado seja capaz de promover grandes mudanças dentro das organizações. Podemos notar que quando as empresas investem no fator humano, o clima organizacional fica harmonioso e colabora para o bom andamento de seus processos. E isso se dá através dos relacionamentos e comunicação estratégica desenvolvidos por meio da *expertise* das Relações Públicas.

Levando em conta que relacionamento é troca de confiança para construção de credibilidade, devemos enxergar as Relações Públicas como ponte entre a empresa e seu público interno e externo e, entender a liderança como sendo a influenciadora nas tomadas de decisão, e por fazer com que os objetivos e valores da organização sejam refletidos através do comprometimento de seus colaboradores. Com base nisso, vemos que é fundamental o envolvimento dessas duas agentes de transformação no ambiente organizacional, Relações Públicas e liderança, pois ambas irão trabalhar por objetivos comuns.

Assim, concluímos dizendo que, mesmo as Relações Públicas sendo primordial para a construção dos relacionamentos e ações estratégicas de comunicação dentro das empresas, a profissão ainda carece de ter o devido reconhecimento como tal, para que mais organizações possam verdadeiramente ter sua identidade e valores refletidos positivamente perante seus públicos de interesse, e com isso impulsionar cada vez mais seus objetivos e resultados.

Referências bibliográficas

ATHAYDES, A., et al. *Liderança em Relações Públicas e Comunicação: uma análise quantitativa da opinião dos profissionais brasileiros*. 15 folhas. Pesquisa acadêmica. Intercom – XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Manaus/AM, 2013. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0980-1.pdf>> Acesso em: 1 set 2020.

BERTOLINI, Jeferson. *Comunicação humana, comunicação de massa e efeitos da comunicação de massa*. 18 folhas. Pesquisa acadêmica. Revista Temática, 2019. Disponível em <file:///C:/Users/Samsung/Downloads/45292-Texto%20do%20artigo-110194-1-10-20190404.pdf> Acesso em: 26 out 2020.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura de massa e política de comunicações*. São Paulo: Global, 1986.

CAVALVANTE, Ricardo C. Comunicação e ambiente social nas organizações. In: KUNSCH, Margarida M. K. (Org). *A comunicação como fator de humanização das organizações*. 1 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2010. P. 110 - 124.

FORTES, Waldyr G. *Governança Corporativa e Relações Públicas: pontos de contato*. ORGANICOM Portal de Revistas USP. São Paulo. Vol 6. Ano 6. N. 10/11, 2009.

KUNSCH, Margarida M. K. *Gestão estratégica em comunicação organizacional e Relações Públicas*. São Paulo: Difusão Editora, 2009.

KUNSCH, Margarida M. K. *Relações Públicas e Comunicação Organizacional: Campos acadêmicos e aplicados de múltiplas perspectivas*. São Paulo: Difusão Editora, 2009.

KUNSCH, Margarida M.K. *Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada*. São Paulo: Summus, 2003.

KUNSCH, Margarida M.K. *A comunicação como fator de humanização das organizações*. 1 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2010.

KUNSCH, Margarida M.K. *Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada*. 2 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

MAFEI, Maristela; CECATO, Valdete. *Comunicação Corporativa: Gestão, Imagem e Posicionamento*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

MARCHIORI, Marlene. *Faces da cultura e da comunicação organizacional*. 2 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2008.

MARCHIORI, Marlene. *Liderança e comunicação interna*. 1 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2014.

PAULA, Maria A. *A comunicação como agente de transformação do ambiente empresarial*. In: KUNSCH, Margarida M. K. (Org). *A comunicação como fator de humanização das organizações*. 1 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2010. P. 159 - 169.

PIMENTEL, Marcela C. *Meios de comunicação de massa como veículo de alienação: caráter manipulatório e ideológico sob a perspectiva de Gyorgy Lukács*. 105 folhas. Pesquisa acadêmica. UFAL, 2014. Disponível em <<http://bdtd.fapeal.br/Titulos/870/meios-de-comunicacao-de-massa-como-veiculo-da-alienacao-carater-manipulatorio-e-ideologico-sob-a-perspectiva-de-gyorgy-lukacs>> Acesso em: 26 out 2020.

REBOUÇAS, Nádia. *A comunicação como agente de transformação do ambiente empresarial*. In: KUNSCH, Margarida M. K. (Org). *A comunicação como fator de humanização das organizações*. 1 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2010. P. 184 - 202.

RUIZ, Jeferson L. S; SALES, Mione A. *Mídia, Questão Social e Serviço Social*. São Paulo: Cortez, 2009.

SIAS, Patricia M.; KOPANEVA, Irina. *Relações de liderança e cultura organizacional*. In: MARCHIORI, Marlene. *Liderança e comunicação interna*. 1 ed. São Paulo: Difusão Editora, 2014. P. 33 - 47.

SOUZA, Gabriela V. *O papel do profissional de Relações Públicas na gestão com Governança Corporativa*. 73 folhas. Pesquisa acadêmica. UNESP - Bauri, 2011. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/121417/souza_gv_tcc_bauru.pdf?sequence=1> Acesso em: 1 set 2020.

VERGARA, Sylvia C.; CALDAS, Miguel P. *Paradigma interpretacionista: a busca da superação do objetivismo funcionalista nos anos 1980 e 1990*. RAE - Revista de Administração de Empresas, v.45, FGV, out./dez.1985. Disponível em: <https://rae.fgv.br/sites/rae.fgv.br/files/artigos/10.1590_S0034-75902005000400006.pdf>. Acesso em: 27 out 2020.

Investigações audiovisuais na quarentena: *Pink Umbrellas Art Residency* e a arte pós-internet

Murilo BRONZERI¹

Tatiana Giovannone TRAVISANI²

Resumo

No início do ano de 2020, por conta da pandemia do Covid-19, iniciou-se um processo de isolamento social no Brasil e no mundo. Dentro desse novo contexto, muitos artistas buscaram na internet e nas redes sociais um novo meio de expor suas obras, utilizando principalmente os recursos audiovisuais como meio. Um dos projetos criados foi o Pink Umbrellas Art Residency e este presente artigo busca entender qual a relação do projeto com a videoarte, web arte, arte pós-internet e sua relevância no contexto atual.

Palavras-chave: videoarte; web arte; cultura *remix*; arte pós-internet; Pink Umbrellas.

Abstract

At the beginning of 2020, due to the Covid-19 pandemic, a process of social isolation started in Brazil and worldwide. Within this new context, many artists have resorted to internet and social networks for a new way to exhibit their works, using mainly audiovisual resources as a medium. One of the projects created was Pink Umbrellas Art Residency and this article seeks to understand the relationship between the project and video art, web art, post-internet art and its relevance in the current context.

Keywords: video art; web art; remix culture; post-internet art; Pink Umbrellas.

1 Estudante de Rádio, TV e Internet na Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: mubronzeri.mb@gmail.com.

2 Pós-Doutora e Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e dos cursos de graduação da área de Comunicação e Artes da Universidade Anhembi Morumbi. Graduada em Comunicação e Multimídia pela Universidade Metodista de São Paulo (2000). Desenvolve trabalhos artísticos em vídeo, performances audiovisuais, instalações interativas e vídeo mappings. Recebeu o prêmio Rumos Itaú Cultural Artes Cibernéticas com sua tese de doutorado. E-mail: tatittravisani@gmail.com.

Introdução

No início do ano de 2020, a OMS decretou a pandemia do novo coronavírus, causador da Covid-19. No Brasil, o primeiro caso ocorreu no dia 26 de fevereiro do mesmo ano³, em São Paulo. Não demorou muito para que fossem iniciados processos de quarentena em grandes cidades pelo País, isolando, assim, as pessoas para prevenir a contaminação pela nova doença.

Nesse novo contexto, as redes sociais e o uso da internet aumentaram. Serviços de entretenimento como Netflix e Youtube se tornaram responsáveis por momentos de lazer e cultura e aplicativos de chamadas de vídeo, como o Zoom, são usados para estudar e trabalhar. Nos estágios mais avançados da pandemia, a navegação na internet chegou a aumentar 70% e o engajamento nas redes sociais em 61%, quando comparados às taxas de uso normais⁴. A vida social se habituou às linhas das telas de computadores e celulares. Ir de casa até o trabalho passou a significar levantar da cama e se sentar perto do computador no mesmo cômodo, enquanto sair do trabalho para ter um momento de lazer ocorreu em apenas poucos cliques.

Embora as possibilidades de trabalhar de casa e desfrutar do lazer e da cultura por meio da internet já estivessem aumentando nos últimos anos, foi o isolamento social, fruto da pandemia do novo coronavírus, que potencializou essas tendências. A migração para uma vida mais *on-line* foi a forma que a sociedade encontrou de adaptar sua rotina para esse novo contexto. A internet cumpriu, e segue cumprindo, um papel fundamental de manter um parâmetro de “normalidade” durante o período de interrupção das atividades presenciais.

Assim como outras áreas, a arte também se adaptou ao novo período. Museus e instituições culturais vêm oferecendo programações por meio dos seus canais digitais e muitos músicos têm usado as redes sociais para fazerem transmissões ao vivo como uma alternativa aos shows. Um dos projetos criados durante esse período é a ocupação *on-line Pink Umbrellas Art Residency*, que reúne, em um canal do YouTube, diversas obras audiovisuais pensadas

3 Disponível em: <<https://coronavirus.saude.gov.br/linha-do-tempo/#fev2020>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

4 Disponível em: <<https://www.kantar.com/inspiration/coronavirus/covid-19-barometer-consumer-attitudes-media-habits-and-expectations>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

exclusivamente para a internet e desenvolvidas em parcerias entre artistas de diversas áreas. Porém, para debater o projeto, antes é necessário entender sua relação com a videoarte, a cultura digital, a web arte e a arte pós-internet.

Videoarte e cultura digital

Com o passar dos anos, a aliança entre arte e tecnologia amadureceu e a arte caminhou em direção à inclusão da cultura digital, abrindo, assim, uma nova gama de possibilidades dentro da videoarte. Como explicou o escritor e curador George Fifiield: “A possibilidade de reposicionar e combinar sem esforço imagens, filtros e cores, dentro do espaço sem atrito ou gravidade da memória do computador, dá aos artistas uma liberdade para criar imagens jamais imaginadas” (*apud* RUSH, 2006, p. 162). Para entender melhor tal mudança proporcionada pela tecnologia digital, pode-se dividi-la em três etapas: desmaterialização, ubiquidade e replicabilidade (TRAVISANI, 2010).

O conceito de desmaterialização surgiu ainda antes das primeiras manifestações da arte digital, na segunda metade da década de 60. Foi desenvolvido por parte da crítica de arte para definir as manifestações que pretendiam questionar a obra enquanto objeto único e supremo. Nesse mesmo período, também surgia o termo “arte conceitual” para definir este tipo de arte que promovia a “queda” do pensamento da arte como estética primordialmente visual e que dava prioridade à ideia e ao conceito por trás da obra (TRAVISANI, 2010).

A ubiquidade é, segundo Tatiana Trivisani (2010, p. 8), “a possibilidade de estar presente em toda parte, em qualquer tempo, simultaneamente ou não”. Este conceito traz um distanciamento ainda maior da arte como um objeto único e supremo.

Por último, a replicabilidade é a perda total da relação entre o original e cópia. Uma vez que uma imagem é disponibilizada em rede, tais como a internet ou a tecnologia do *bluetooth* dos aparelhos celulares, ela se torna muito mais passível de ser apropriada e replicada pelas pessoas (TRAVISANI, 2010).

Walter Benjamin, em “A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica”, texto escrito em 1936, já levantava questões sobre a autoria e a singularidade de um objeto de arte. Se uma imagem pode ser facilmente reproduzida, então onde estaria a arte? A “aura” da obra se perderia na reprodução (*apud* RUSH,

2006). É importante, porém, deixar claro que Benjamin entendia a reprodutibilidade como algo positivo, pois ela desmascara a ideologia elitista da estética ocidental, desmistificando teorias supostamente universais do belo. (ANDERÁOS apud NUNES, 2003). A lógica desse pensamento é que, a partir do momento em que uma imagem “bela” é facilmente reproduzida, então a “beleza” deixa de ser algo único e difícil de se alcançar.

Nesse momento coloca-se a prática do *remix*, exatamente uma cultura onde essas características, possibilitadas pela tecnologia digital, estão bastante presentes, como Nicolas Bourriaud (2009, p. 8) discorre:

Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria prima. Para eles não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos.

Dentro desse pensamento, a pergunta que os artistas se fazem não é mais “o que fazer de novidade?” e, sim, “o que fazer com isso?” (BOURRIAUD, 2009). A apropriação feita pelos artistas é, então, uma nova forma de aproximar a arte do cotidiano, assim como os artistas dos anos 60, da arte conceitual, e é a forma contemporânea da lógica do *ready-made*, de Marcel Duchamp. Sobre o *ready-made*, Bourriaud (2009, p. 22) afirma:

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a ope-

ração artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: “atribuir uma nova ideia” a um objeto é, em si, uma produção.

O digital e o *remix* permitem, portanto, que qualquer um possa ser criador e tornar público o seu trabalho. A cultura *remix* representa um contrapoder, ela apresenta-nos uma contraimagem das ficções, representações e formas ditadas pelo poder. É uma cultura de apropriação da produção dos produtos e uma cultura de participação, uma forma de combater a hegemonia dos meios de comunicação tradicionais, obtendo, detendo e repassando conhecimento e tendo um espaço para difundir produções próprias (TRAVISANI, 2010).

Web arte

A internet surge no final da década de 1960, fruto da preocupação da Agência de Projetos de Pesquisa Avançada de Defesa (DARPA), dos Estados Unidos, com relação a um suposto ataque nuclear massivo da União Soviética (URSS), já que eram tempos de Guerra Fria.

A primeira rede de computadores, inicialmente chamada ARPANET, era descentralizada e super-ramificada, capaz de manter os centros de inteligência militar conectados. Em 1985, a rede já estava ligada a redes em universidades americanas e europeias para fins de pesquisa e, em 1991, a internet chega ao Brasil em universidades públicas. Em 1994, começam as primeiras tentativas de usar a internet comercialmente (NUNES, 2003).

Não demorou muito para que a internet também interessasse aos artistas. A web arte tem como principal característica, segundo Nunes (2003), ser constituída de obras especialmente realizados para a internet ou que, pelo menos, a utilizam como parte integrante da obra. O principal motivo dos artistas escolherem a internet como espaço para sua criação artística são as suas características específicas, tais como: o uso do hipertexto, instantaneidade, interatividade, imaterialidade, alcance mundial e reprodutibilidade infinita. Muitas características já estavam presentes em outros meios bem antes da internet, mas é nela que todas essas características se encontram juntas. Pode-se enxergar na internet uma junção dos veículos

de comunicação impressos, dos rádios, da televisão e até do telefone, fax e cinema (NUNES, 2003).

O hipertexto é uma forma de apresentação de informações, que são organizadas de uma maneira que permite a escolha entre vários caminhos, uma complexa estrutura de navegação. Ao aparecer uma informação em um monitor de vídeo, o usuário pode acioná-lo — geralmente por meio do mouse — e provocar a exibição de uma nova informação. O hipertexto, segundo Nunes (2000), estabelece a escolha como ponto essencial para o comportamento ativo do usuário. Ao não usar o hipertexto a obra passa a ter uma navegação linear.

A internet também permite o uso de dispositivos de software e hardware que proporcionam a comunicação entre pessoas e a transmissão de imagem e som em tempo real (NUNES, 2003). A essa característica, dá-se o nome de instantaneidade.

A interatividade é um fenômeno comportamental que têm se tornado cada vez mais efetivo com a existência e aprimoramento dos suportes eletrônicos e digitais. Na internet, esse comportamento está extremamente relacionado ao uso do hipertexto, aplicativos de multimídia e animações (NUNES, 2000).

Sobre a imaterialidade, Nunes (2000) diz que ela é um conceito diretamente relacionado com a existência do ciberespaço. A ausência de referenciais físicos torna a experiência do usuário um grande fluxo de informações.

Na internet, também pode-se dizer que toda criação nasce internacional. Não existem fronteiras no mundo virtual, todos os caminhos podem ser descobertos e percorridos. O alcance mundial pode ser negado, em partes, quando a criação se relaciona muito mais com um público local.

A rede também proporciona a perspectiva de cópia infinita, ou reprodutibilidade infinita. Assim como em Walter Benjamin, essa reprodutibilidade nega a existência de um original, diluindo os conceitos de autoria e “aura” da obra de arte (NUNES, 2000).

A internet também se mostra como um meio que permite a distribuição das obras de maneira independente, visto que não é necessário que o mercado da arte aceite uma obra para que ela esteja disponível para o público. O desprendimento do mercado — até porque a comercialização de uma obra de caráter imaterial e pública é difícil — e a fácil veiculação, sem necessidade de

intermediários, abrem a possibilidade para que as obras tenham, ao mesmo tempo, a liberdade de produção e acessibilidade ao público (NUNES, 2010).

Por último, é muito importante, quando se fala de web arte, esclarecer a diferença entre dois grupos principais distintos que levam a insígnia “artes” na internet. O primeiro grupo usa a internet como meio de divulgação de trabalhos que existem independentemente da rede, como pinturas e esculturas, e apresentam-se na rede sob a forma de fotografias ou galerias virtuais. O segundo grupo é composto de trabalhos que existem dentro das especificidades da internet e que, desde sua concepção, voltam-se para a sua existência dentro da rede (NUNES, 2002). Por voltar-se desde o início para a internet e por não existir fora dela, apenas o segundo grupo pode ser considerado web arte.

Web 2.0 e arte nas redes sociais

Antes da popularização da rede internet, os meios de comunicação tradicionais repercutiam o discurso dos poucos grupos que detinham o poder econômico ou político, deixando de lado as parcelas da sociedade que não possuíam canais de contato de grande abrangência (NUNES, 2010). Mesmo no início da internet, o conteúdo oferecido era gerado por profissionais que incorporavam uma variedade de informação aos web sites e os usuários eram meros consumidores dessas informações (PRADA, 2009).

Mais próximo à atualidade, os discursos da multidão consolidam sua participação. A partir daí, plataformas permitem que os próprios usuários criem conteúdo, colaborem entre si, participem da comunidade, compartilhem vídeos, textos, fotos etc. Esse novo momento da internet chamado de Web 2.0, se define “para” usuários e alimentada “por” usuários (PRADA, 2009).

No entanto, é preciso apontar o fato de que a comunicação digital, para Byung-Chul Han (2018, p. 86), “destrói o espaço público e aguça a individualização do ser humano”. Segundo o autor, “não o amor ao próximo, mas sim o narcisismo domina a comunicação digital. A técnica digital não é uma técnica do amor ao próximo. Ela se mostra, muito antes, como uma máquina de ego narcisista”.

Portanto, a multidão conectada nada tem a ver com o conceito de “massa”, tão comumente usado nos estudos sobre mídia. Ela não apresenta uma ameaça ao individualismo, visto que a homogeneização não está presente nesta

multidão. O fenômeno dos blogs, por exemplo, foi um claro retorno ao “eu” e a subjetividade no campo da mídia, a ativação de uma certa “egologia” (PRADA, 2009).

Han (2018, p. 27) dá a essa multidão conectada o nome de “enxame digital”. Sobre isso, discorre: “os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum Nós. Não lhes caracteriza nenhuma consonância que leve a massa a se unir em uma massa de ação. O enxame digital, diferentemente da massa, não é em si mesmo coerente. Ele não se externa como uma voz”.

Ainda sobre esses indivíduos, Han (2018, p. 28) aponta:

O *homo digitalis* [“homem digital”] é tudo, menos um “ninguém”. Ele preserva a sua identidade privada, mesmo quando ele se comporta como parte do enxame. Ele se externa, de fato, de maneira anônima, mas via de regra ele tem um perfil e trabalha ininterruptamente em sua otimização. Em vez de ser “ninguém”, ele é um alguém penetrante, que se expõe e que compete por atenção. O ninguém do meio de massa, em contrapartida, não reivindica nenhuma atenção para si mesmo. A sua identidade privada é dissolvida. Ele é absolvido pela massa.

A egotização crescente e a atomização da sociedade acabam levando, então, ao encolhimento dos espaços para o agir conjunto e impedem a formação de um contrapoder que pudesse efetivamente derrubar a ordem capitalista (HAN, 2018).

Há aqui uma forte contradição da lógica da Web 2.0, pois, embora a participação dos usuários tenha aumentado, possibilitando a quebra da hegemonia dos poucos grupos que detêm o poder político e econômico, a individualidade faz com que um agir comum para lutar contra a velha ordem se torna cada vez mais improvável.

O desejo de compartilhar e trocar informações também é aproveitado pelo modelo econômico para a Web 2.0, que lucra com a colaboração voluntária dos usuários e seu potencial de compilar dados e torná-los públicos. Esse modelo de negócio tende, ao invés de vender produtos para o consumidor,

vender o consumidor para o produto (PRADA, 2009). Os anunciantes são os novos clientes.

Esses modelos também levam a outra questão intimamente relacionada à dificuldade de se criar um contrapoder na internet. Como conteúdos extremistas naturalmente chamam mais atenção e o algoritmo é otimizado para que os usuários passem o maior tempo possível na rede, a plataforma cria uma bolha conectando esses vídeos. Assim, os usuários mergulham cada vez em mais num mesmo assunto (CÓRDOVA, 2019). A dificuldade para a criação de um contrapoder é criada, então, pois esses vídeos de conteúdo extremista, em geral, são os de extremistas de direita. No YouTube Brasil, por exemplo, durante o segundo semestre de 2018 — época de eleições —, cinco dos dez canais que mais cresceram eram dedicados a promover Bolsonaro e pessoas como ele.⁵

Portanto, embora seja verdade que o artista da web produz e veicula o que quer, cabe a ele se tornar visível dentro desse cenário das redes sociais, no qual as empresas produzem vida social, relações humanas, em uma estratégia baseada na indistinção entre economia e comunicação. É um novo capitalismo que poderia ser chamado de “social” ou “afetivo” (PRADA, 2012).

Esse novo capitalismo não pretende mais seguir explorando os sujeitos como força de trabalho, mas sim lucrar com a regulação das suas formas de vida, interações pessoais e afetivas, emoções sociais, hábitos e formas de se relacionar. O conceito de produção — tradicionalmente ligado ao de mercadoria — está sendo ampliado para englobar a produção sociabilidade (PRADA, 2012).

Arte pós-internet

Nos últimos anos, também tem se adotado o uso do termo “pós-internet” para designar uma fase em que a internet teria chegado a ser um elemento onipresente, central, em nosso contexto de vida. O termo nomeia uma época em que a conectividade seria inerente à cultura em geral, indissociável do trabalho, socialização e entretenimento (PRADA, 2017).

A arte pós-internet, então, seria a resposta de muitos artistas a esse tempo configurado pela conectividade digital, mas levando em conta que — dife-

5 Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/08/28/ranking-youtube-extrema-direita/>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

rentemente da web arte — a arte pós-internet faria uso de qualquer meio de expressão (PRADA, 2017).

Por este motivo, há quem prefira nomear este tipo de arte como “internet aware art” ou “internet engaged art”. Esses termos são mais precisos, eficazes, já que deixam claro que não se trata de obras “de” internet mas, sim, “sobre” internet. Para esse tipo de arte, a rede não é o meio, mas o centro temático. (PRADA, 2017).

O uso do prefixo “pós” também gerou críticas pois podia gerar uma perigosa confusão, induzindo a pensar que há uma progressão da web arte à arte pós-internet, como se a segunda estivesse substituindo completamente a primeira, anunciando a morte da web arte (PRADA, 2017).

Ainda houve fortes críticas ao uso desse neologismo por parte de quem considera que o termo não passava de uma etiqueta comercial que usam para classificar as obras que tendem a “recapturar a arte de internet à galeria” e que só é aplicada em um pequeno grupo de artistas jovens — a maioria nascida nos anos 80 — e quase todos radicados em Nova Iorque, Londres e Berlim (PRADA, 2017).

Mas, independentemente dessas críticas, o termo “arte pós-internet” ainda pode ser útil para etiquetar, mesmo que de maneira generalista, obras que se comprometem com o assunto do impacto da internet na vida das pessoas, em um momento no qual boa parte do nosso cotidiano está conectado à rede e sua disponibilidade tem caráter permanente e ubíquo (PRADA, 2017).

Pink Umbrellas Art Residency

O projeto *Pink Umbrellas Art Residency*⁶ — estilizado como *Pink Umbrellas Art Residency* — foi idealizado por Mirella Brandi e Muep Etmo. Mirella Brandi é artista multimídia e designer de luz e Muep Etmo é músico, compositor e engenheiro de som. A dupla trabalha, desde 2006, com obras audiovisuais, principalmente explorando suas capacidades narrativas em instalações, performances imersivas e cinema expandido.

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/PINKUMBRELLASARTRESIDENCY/featured>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

O projeto se define como uma ocupação artística, que apresenta, toda segunda-feira às 17:00, experiências inéditas de artistas de áreas distintas e lugares diferentes. Esta ocupação utiliza o YouTube como meio e, segundo sua descrição na página do site, essa iniciativa tem como propósito reunir artistas para criar, à distância, e mergulhar em uma experiência de linguagem deslocada do “lugar comum” de cada artista. Além disso, ela reflete sobre a própria internet como uma possibilidade criativa e amplificada.

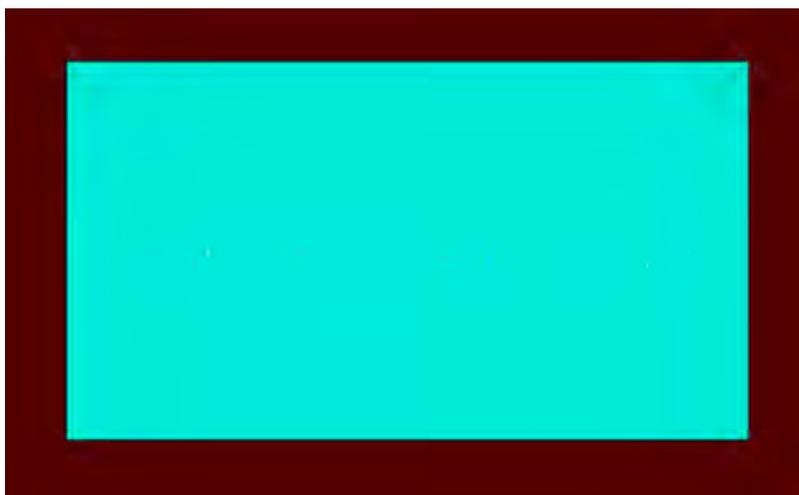


Figura 1 - Frame do vídeo “[[On-line OCCUPATION]] kerenchernizon / pedrogaliza”
Fonte: Página do vídeo no YouTube⁷.

Brandi e Etmo criaram o projeto como uma saída para manter as experiências de arte ativas na pandemia de Covid-19. Durante a quarentena, o universo *on-line* cresceu como um meio para a expressão artística por conta da impossibilidade de atividades presenciais; mesmo os artistas que nunca haviam trabalhado com web arte começaram a pensar formas de se expressar na internet.

Segundo Brandi e Etmo (2020), as obras postadas no canal do Pink Umbrellas são todas inéditas e pensadas exclusivamente para a internet, além de serem feitas em colaborações entre artistas de áreas diferentes. Brandi e Etmo (2020) pontuam que as colaborações têm um papel fundamental: o de fazer com que os artistas lidem com as diferenças, saiam da sua zona de conforto, e possibilitar o conhecimento de novos universos. Também não há nenhuma diretriz quanto ao tema, técnica e tempo de duração, essas características ficam totalmente à critério dos artistas. Há, no entanto, direciona-

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tN6UM7ZUm8o>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

mentos claros para que não haja uma hierarquia entre os colaboradores de uma obra e para que o processo ocorra à distância.

Os artistas que participam do Pink Umbrellas são convidados por Brandi e Etmo. Em geral, são conhecidos da dupla ou indicados por amigos. Há também artistas que são convidados após uma pesquisa em sites, redes sociais, e outras plataformas; outros frutos de parcerias com curadores de outros países; e há também os que escrevem para a dupla demonstrando interesse em participar do projeto (BRANDI; ETMO, 2020).

Assim como muitos artistas da web arte, videoarte e arte conceitual, o canal do Pink Umbrellas também não tem nenhuma relação com o mercado de arte convencional. Os vídeos são desmonetizados e não há proposta comercial no projeto. O projeto corrobora com a visão de que a política das galerias, com o tempo, foi se tornando extremamente elitista e o mercado se transformou em algo burocrático e cheio de convenções (BRANDI; ETMO, 2020). Para Brandi e Etmo, parece ser interessante quebrar essa lógica para que se possa repensar novas condutas.

Como o projeto está situado no YouTube, seus vídeos concorrem com todos os outros da plataforma. Não há nenhum marketing do Pink Umbrellas para que suas obras possam ganhar mais visibilidade dentro da rede social e nem mesmo apelam para que o usuário se inscreva no canal, para que o YouTube notifique quando novos vídeos forem publicados, ou para que os usuários cliquem no botão de “gostei”, sinalizando uma avaliação positiva do vídeo.

Critic invasion e pink talks

Além das obras artísticas, que são etiquetadas como “[[*On-line ARTISTIC OCCUPATION*]]”, o canal Pink Umbrellas ainda traz mais dois tipos de vídeo: as invasões críticas, nomeadas de “[[[*CRITIC INVASION*]]]”, e um talk show, chamado “[[[*PINK TALKS*]]]”.

As invasões críticas ocorrem em parceria com a revista *Antro Positivo*, que é uma publicação digital de artes cênicas e pensamento contemporâneo, criada em 2011. Esses vídeos são feitos pelos próprios criadores da revista, o crítico e curador Ruy Filho e pela artista gráfica e fotógrafa Pat Cividanes. Os vídeos são postados às segundas-feiras, às 16:00, e sempre

fazem uma reflexão crítica em audiovisual sobre a última obra lançada no canal.



Figura 2 - Frame do vídeo "[[[CRITIC INVASION]]] kerenchernizon / pedrogaliza"
Fonte: Página do vídeo no YouTube .

O Pink Talks é um bate-papo informal sobre os caminhos da arte contemporânea. O programa é mediado pelo Craca Beat, artista visual e produtor musical brasileiro, que também assina o visual e a edição final junto com a Tuca Paoli. Os vídeos reúnem curadores, programadores e pensadores de arte para uma conversa fluida e espontânea, sem nenhum discurso pronto, na qual a ideia é que, através desta conversa gravada, surjam inquietações e questões que refletem não apenas a proposta do Pink Umbrellas, mas também o momento atual da arte contemporânea e possíveis futuros apontamentos. Quanto à periodicidade, o Pink Talks é mensal.

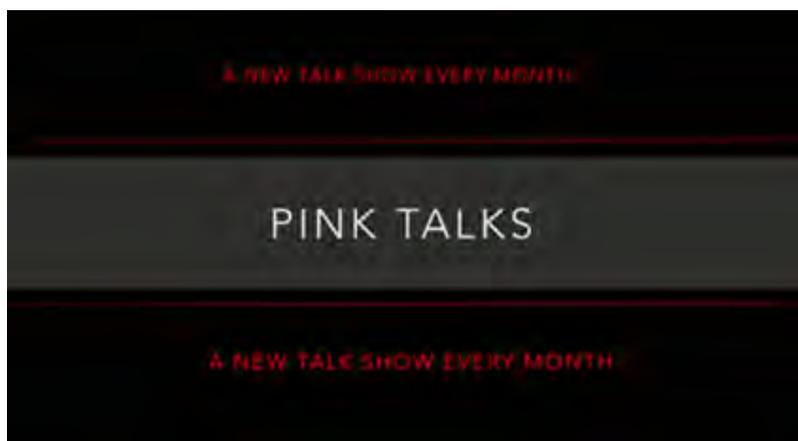


Figura 3 - Frame do vídeo "[[[PINK TALKS #1]]] talk show"
Fonte: Página do vídeo no YouTube .

Para Brandi e Etmo (2020), esses dois tipos de vídeo são importantes para o canal para que a criação e pensamento possam caminhar juntos. É um cruzamento entre prática e teoria, o fazer e o refletir, que contribui para o amadurecimento da arte. Segundo os artistas, o mundo acadêmico pode ajudar a evidenciar questões importantes que a prática artística demoraria anos para perceber — ou mesmo poderia nem perceber — e, da mesma forma, a prática artística pode ajudar o mundo acadêmico a estudar e refletir sobre o passado e o mundo contemporâneo, podendo conectar suas pesquisas ao contexto prático contemporâneo de um modo mais realista.

Conclusão

A quarentena trouxe diversas mudanças à rotina das pessoas. No mundo da arte, os artistas tentaram se renovar e recorreram à internet. Ainda que esse meio fosse novidade para muitos, as investigações artísticas na web já existiam desde seu início e são produtos das suas ancestrais: a arte contemporânea e a videoarte.

O projeto do Pink Umbrellas se insere nesse contexto. Criado para que a atividade artística pudesse continuar durante a pandemia, o canal se mostrou um relevante projeto para compreendermos os novos caminhos da arte contemporânea e o audiovisual, além de nos mostrar formas da arte se manter viva em tempos adversos.

O projeto também demonstra uma vontade de negar a lógica de mercado da arte convencional e democratizá-la, por se encontrar em uma plataforma de acesso gratuito na internet, o YouTube, embora essa rede social seja uma plataforma na qual existem bolhas de conteúdos extremistas, que competem pela atenção do usuário de maneira desigual com o conteúdo artístico na rede, e que, assim como os outros sites da web 2.0, vêm contribuindo cada vez mais para o aumento do Big Data, do panóptico digital e da egotização da sociedade.

O Pink Umbrellas busca, ainda, maneiras de conectar a prática artística ao mundo acadêmico e de criar uma experiência de colaboração entre artistas. Suas parcerias, que ocorrem de forma remota, também são formas de lutar contra essa egotização da rede social e ajudam a conectar as pessoas que estão isoladas em seus lares durante a pandemia.

Referências bibliográficas

BOURRIAUD, N. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

BRANDI, M.; ETMO, M. *Entrevista - Pink Umbrellas Art Residency* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mubronzeri.mb@gmail.com> em 07 nov. 2020.

CÓRDOVA, Y. *Como o Youtube se tornou um celeiro da nova direita radical*. 2019. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/01/09/youtube-direita/>>. Acesso em: 29 set. 2020.

HAN, B. C. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.

NUNES, F. O. *Web Arte no Brasil: Algumas poéticas e interfaces no universo da Rede Internet*. 2003. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. *Reflexões sobre a web arte em novos contextos*. Revista Porto Alegre, Porto Alegre, v. 17, n. 28. p. 85-97, 2010.

_____. *O que é Web Arte?*. 2000. Disponível em: <https://fabiofon.com/webartenobrasil/texto_ghwebarte.html>. Acesso em: 30 nov. 2020.

_____. *A produção brasileira de web arte*. 2002. Disponível em: <https://fabiofon.com/webartenobrasil/texto_producaobrasil.html>. Acesso em: 30 nov. 2020.

PRADA, J. M. *Prácticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales*. Madrid: Akal, 2012.

_____. *Sobre el arte post-Internet*. Revista Aureus, Guanajuato, n. 3, p. 45-51, 2017.

_____. FCJ-098 'Web 2.0' as a new context for artistic practices. Disponível em: <<https://fourteen.fibrejournal.org/fcj-098-web-2-0-as-a-new-context-for-artistic-practices/>>. Acesso em: 25 set. 2020.

RUSH, M. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Investigações
audiovisuais na
quarentena: *Pink
Umbrellas Art Residency*
e a arte pós-internet

Murilo BRONZERI
Tatiana Giovannone
TRAVISANI

TRAVISANI, T. G. *Imagem em movimento na arte: o digital como processo criativo*. Revista Aurora. São Paulo, ed. 8, p. 112-127, 2010.

NARRATIO
Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias