

Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.13, n.37, fev.-mai.20



Conselho Editorial

Aécio da Silva Amaral Jr., UFPB, Brasil
Ana Amélia da Silva, PUCSP, Brasil
Ariel Jerez Navarra, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Bruno Carriço dos Reis, Universidade Autónoma de Lisboa, Portugal
Celso Fernando Favaretto, USP, Brasil
Claire Blencowe, University of Warwick, Reino Unido
Fernando Antonio de Azevedo, UFSCAR, Brasil
Gabriel Cohn, USP, Brasil
Jean Burgess, Queensland University of Technology, Austrália
José Luis Dader García, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Laurindo Lalo Leal, USP, Brasil
Maria do Socorro Braga, UFSCAR, Brasil
Maria Izilda Santos de Matos, PUCSP, Brasil
Miguel Wady Chaia, PUCSP, Brasil
Raquel Meneguelo, UNICAMP, Brasil
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótoro, PUCSP, Brasil
Yvone Dias Avelino, PUCSP, Brasil
Venício Artur de Lima, UNB, Brasil
Vera Lucia Michalany Chaia, PUCSP, Brasil
Victor Sampedro Blanco, Universidad Rey Juan Carlos, Espanha

Editoras

Rosemary Segurado, PUCSP, Brasil
Tathiana Senne Chicarino, PUCSP, Brasil

Editor Assistente

Denis Carneiro Lobo, PUCSP, Brasil

Comitê Editorial

Claudio Luis de Camargo Penteado, UFABC, Brasil
Eva Campos Domingues, Universidad de Valladolid, Espanha
Julian Brigstocke, Universidade de Cardiff, País de Gales
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil
Maria Laura Tagina, Universidad La Matanza, Argentina
Rafael de Paula Aguiar Araujo, PUCSP, Brasil
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil
Silvana Gobbi Martinho, PUCSP, Brasil

Revisão de texto

Joyce Miranda Leão Martins

Arte e Diagramação

Yasmin Mancini

Aurora: revista de arte, mídia e política é uma publicação do NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0.

Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.13, n.37, fev. - mai.2020

Sumário

Nota dos Editores 3-4

Artigos

Glauber Rocha: entre a liderança cultural e as lideranças políticas 5-26

Miguel Chaia e Telmo Dinelli Estevinho

Globo Filmes: possibilidades e limites para a indústria cinematográfica nacional 27-45

Ricardo Normanha

Luz, sombras e cores: uma leitura barroca do filme “Os Inconfidentes” 46-67

Rodrigo Otávio dos Santos e Neuza de Fátima da Fonseca

Moana: um olhar para as relações intergeracionais 68-82

Verônica Bohm, Marli Cristina Tasca Marangoni e Flávia Brocchetto Ramos

Afinidades e estranhamentos pelas estéticas da linguagem: um estudo de caso no ensino e na aprendizagem do alemão 83-99

Marilene Santana dos Santos Garcia e Jaqueline Becker

A imagem no contexto pedagógico: o artefato visual para os surdos 100-124

Maria Aparecida Vieira de Melo e Ricardo Santos de Almeida

Mídias digitais no cenário contemporâneo e o papel da escola 125-140

José Douglas Alves dos Santos, Jonielton Oliveira Dantas e João Paulo de Andrade Nascimento

As instituições jornalísticas e o tema da transparência: análise comparativa dos editoriais de O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo em 2015 e 2016 141-159

Giulia Sbaraini Fontes, Andressa Buttore Kniess e João Guilherme Frey

Um governo sob investigação: uma análise do enquadramento noticioso do JN sobre as votações na Câmara dos Deputados das denúncias contra o presidente Michel Temer (MDB) 160-176

Mariane Motta de Campos e Vinícius Borges Gomes

Poesia

Scientia Brasilia 177

Augusto César Cardoso dos Santos

Nota à edição

Na presente edição, os artigos estão agrupados pelos seguintes eixos temáticos: cinema e política; práticas educacionais na contemporaneidade; relações entre mídia e política. Nos respectivos eixos, as leitoras e os leitores terão a oportunidade de encontrar reflexões capazes de incitar o pensamento sobre cada uma dessas dimensões da vida social, considerando a diversidade de perspectivas sinalizadas em cada um dos textos, que são instigantes para o momento que estamos vivendo no país e no mundo.

Nada mais fecundo que começar com o artigo *Glauber Rocha: entre a liderança cultural e as lideranças políticas*, de Miguel Chaia e Telmo Dinelli Estevinho. Os autores se centram na discussão sobre a liderança política de Rocha e no modo como esse debate aparece em seus filmes. O polêmico diretor, amado e odiado, ícone do Cinema Novo, problematiza em seus filmes os papéis do líder e a solidão do lugar da liderança nos momentos-chaves de decisões políticas.

Ricardo Normanha, no texto *Globo Filmes: possibilidades e limites para a indústria cinematográfica nacional*, elabora sua análise a partir de extensa pesquisa sobre as transformações proporcionadas pela presença das Organizações Globo no mercado cinematográfico nacional e analisa os desdobramentos provocados por essa presença na produção audiovisual brasileira.

O filme *Os Inconfidentes*, do renomado cineasta Joaquim Pedro de Andrade, é o foco da análise de *Luz, sombras e cores: uma leitura barroca do filme “Os Inconfidentes”*, elaborado por Rodrigo Otávio dos Santos e Neuza de Fátima da Fonseca. No texto, os autores destacam a importância da estética barroca no filme, demonstrando a estreita relação entre a obra fílmica de Andrade e o Barroco brasileiro.

A última reflexão do eixo cinema e política apresenta *Moana: um olhar para as relações intergeracionais*, de Verônica Bohm, Marli Cristina Tasca Marangoni e Flávia Brocchetto Ramos, que discutem a questão intergeracional a partir da relação entre a personagem Moana e sua avó. O convívio intergeracional mobiliza

o pensamento em múltiplas direções, acerca do papel do coletivo, das tradições e da tolerância.

Partindo para os artigos relacionados às práticas educacionais, encontramos a contribuição de Marilene Santana dos Santos Garcia e Jaqueline Becker em *Afinidades e estranhamentos pelas estéticas da linguagem: um estudo de caso no ensino e na aprendizagem do alemão*. Trata-se de reflexão estimulante para pensar o quanto o imaginário compartilhado sobre uma língua pode interferir no processo de aprendizado dos estudantes.

A imagem no contexto pedagógico: o artefato visual para os surdos, de Maria Aparecida Vieira de Melo e Ricardo Santos de Almeida, aborda questão fundamental para pensar a educação visual no processo de aprendizagem dos surdos, a partir da provocação sobre o papel dos professores no ensino mediado pelas imagens.

Encontramos reflexão muito atual no artigo *Mídias digitais no cenário contemporâneo e o papel da escola*, de José Douglas Alves dos Santos, Jonielton Oliveira Dantas e João Paulo de Andrade Nascimento, que propõe reflexão sobre o papel das mídias digitais como artefato da cultura para pensar a escola e seu diálogo com a comunidade e alunos.

O último eixo, de **mídia e política**, abordará o papel do jornalismo em duas perspectivas: 1) o papel do editorial jornalístico em dois jornais impressos e 2) o enquadramento noticioso na mídia televisiva. O primeiro, *As instituições jornalísticas e o tema da transparência: análise comparativa dos editoriais de O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo em 2015 e 2016*, de Giulia Sbaraini Fontes, Andressa Buttore Kniess e **João Guilherme Frey**, realiza análise de discurso do jornal sobre a transparência das informações durante o governo do ex-presidente Michel Temer. O segundo, *Um governo sob investigação: uma análise do enquadramento noticioso do JN sobre as votações na Câmara dos Deputados das denúncias contra o presidente Michel Temer (MDB)*, de Mariane Motta de Campos e Vinícius Borges Gomes também aborda o governo do ex-presidente, analisando o enfoque sobre as denúncias que o envolveram, a partir das reportagens do Jornal Nacional.

Ao final da edição: poesia, para ativar outra forma de pensar a realidade social contemporânea.

Boa leitura!

Rosemary Segurado, Tathiana Senne Chicarino e Denis Carneiro Lobo

Glauber Rocha: entre a liderança cultural e as lideranças políticas

Miguel Chaia¹

Telmo Dinelli Estevinho²

Resumo: Este artigo analisa o significado de liderança política a partir da trajetória e dos filmes de Glauber Rocha (1939-1981). Para tanto, a análise se dividiu em duas partes: a primeira aborda o cineasta como liderança cultural, que atuou politicamente no campo cinematográfico brasileiro; centralizou o movimento do Cinema Novo ao seu redor e agitou a arena do debate público no país. A segunda parte busca expor as representações das lideranças políticas existentes nos filmes de Glauber Rocha, uma vez que ele destaca a importância desses atores políticos. Pode-se dizer que em seus filmes se encontra uma tipologia bem sistematizada de lideranças políticas, tendo por referência o Brasil e outros países latinos americanos.

5

Palavras chaves: Sociedade Brasileira. Cinema e Política. Política Brasileira. Glauber Rocha. Lideranças Políticas.

¹ Professor Doutor do Departamento de Política e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, pesquisador do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da PUC/SP. Contato: mwchaia@pucsp.br ORCID: 0000-0002-6692-1502

² Professor Doutor da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFMT, pesquisador do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da PUC-SP. Contato: telmodinelli@hotmail.com ORCID: 0000-0001-5505-5701

Abstract: This article the meaning of political leadership from the trajectory and movies of Glauber Rocha (1939-1981). The analysis has two segments: the first approaches the filmmaker as a cultural leader who acted politically in the Brazilian film industry, building around him the Cinema Novo movement and agitated the public arena in the country. The second segment aims to analyze the political figures portrayed in Glauber Rocha's films, once he highlighted the importance of these political figures. You may say that in his movies there are a very systematic typology of political leaders, having as reference Brazil and other Latin-American countries.

Key words: Brazilian society. Films and Politics. Brazilian Politics. Glauber Rocha. Political Leadership.

A emergência de Glauber Rocha, no interior da cultura brasileira, significou a demarcação de um papel e de uma linha de atuação que não ficou circunscrita ao campo do cinema, mas se irradiou para outros setores. A sua ambição (registrada em diversos artigos, coletâneas e livros publicados por ele em vida) era reinserir o cinema brasileiro nos debates e fluxos internacionais, assim como impelir um rumo e influenciar a vida política no país.

O cineasta Glauber Rocha (1939-1981) extrapolou suas atividades no campo do cinema, pois também foi jornalista, escritor, polemizador e apresentador de programas autorais na televisão. Foi na área do cinema, entretanto, que Glauber ganhou notoriedade com um grupo de filmes cuja característica marcante era um desejo de sumarizar a identidade nacional e a luta política no Brasil, retratando essas questões por meio de uma estética inovadora e uma narrativa cinematográfica que ampliaram o diálogo internacional do cinema brasileiro. Produzidos a partir dos anos 1960, seus filmes foram objeto de debates e polêmicas nos mais diferentes meios – no próprio pensamento cinematográfico, nos meios impressos, no mundo da política e da cultura, entre outros espaços. Catalisou ao redor de si um grupo de artistas (e também de políticos) dispostos a compartilhar de sua visão sobre o desenvolvimento da cultura e da arte no país.

Importa aqui focar a emergência e consolidação de uma liderança que ultrapassou o campo da cultura brasileira: Glauber foi um líder entre seus pares, mas também um importante articulador político. Na condição de liderança cultural, Glauber Rocha simultaneamente mobilizou a narrativa cinematográfica para expor um conjunto de diferentes lideranças (políticas, sindicais etc.), chegando a constituir uma representação dos mais diferentes tipos de lideranças políticas perceptíveis tanto na história do Brasil quanto na história da América Latina.

Para efeitos de análise, o texto está dividido em duas partes: a primeira apresenta uma documentação histórica para visualizar os diferentes processos pelos quais Glauber Rocha, de forma voluntária, elegeu para si o papel de liderança cultural. A segunda parte retoma seus filmes *Terra em Transe* (1967) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), para analisar as representações das lideranças políticas no interior dos conflitos sociais.

Glauber Rocha, uma liderança cultural

Glauber Rocha foi o principal articulador do *Cinema Novo*, movimento artístico ligado ao campo cinematográfico com o objetivo de modernizar o cinema brasileiro em seus aspectos técnicos e estéticos. Os marcos iniciais e finais do movimento são muito variados (podemos citar o documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha, de 1959, como ponto de partida; e *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, de 1980, como ponto final). Não nos cabe aqui discutir a cronologia do *Cinema Novo*. Importa ressaltar que, entre o final dos anos 1950 ao começo dos anos 1970, uma série de filmes procurou interpretar o Brasil nos seus aspectos políticos e sociais utilizando uma linguagem estética inovadora. Em uma entrevista de 1976, Glauber procurava manter em circulação suas teses sobre o movimento:

(O Cinema Novo) é o único movimento cultural brasileiro que não fracassou. Nós do *Cinema Novo* nos mantivemos unidos para a produção de filmes e para a conquista de um mercado. Nunca fomos à caça de dólares. Nossa intuição sempre foi de salvar do subdesenvolvimento a cultura brasileira e a do terceiro mundo. E, hoje, vindos de uma situação de dependência, tornamo-nos líderes (VEJA, 30/06/1976, p. 75).

8

Vindo da Bahia, Glauber Rocha já tinha filmado *Barravento* (1961), articulando elementos que seriam recorrentes em filmes posteriores: o jogo entre a afirmação da autonomia política e seus entraves, os quais poderiam ser de ordem religiosa, social ou econômica. O filme ajudou Glauber a expandir sua atuação além do campo do cinema, tornando-se então o líder incontestado do movimento. Assumindo para si o papel de porta-voz cultural, dialogou com críticos de arte, jornalistas, políticos de diferentes perfis ideológicos, sempre enfatizando o caráter revolucionário do que se fazia (e seria visto) nos filmes do *Cinema Novo*. A defesa de um modelo de cinema e do papel do artista na sociedade se tornou permanente na vida de Glauber até o fim.³

³ Ivana Bentes analisou a correspondência de Glauber Rocha, entre os anos de 1950 a 1980, notando assim um perfil de liderança que estipulava um ritmo e um papel aos diversos atores: “Glauber é dominado por esse “fogo de realização”, que se alastra por todo um grupo ou geração. Impressiona o número de cartas em que estipula para si, para o remetente ou para o grupo de amigos, um programa ou projeto coletivo, uma série de tarefas, obras e filmes a serem realizados. O tom é impositivo e cúmplice, dizendo o que fazer, como e por que fazer. Uma espécie de reforma agrária-estética-cinematográfica, distribuindo regiões do Brasil, roteiros e temas possíveis entre os cineastas, num desejo de mapear estética e politicamente o país”. (BENTES 1997, p. 19).

O impacto artístico dos filmes de Glauber Rocha, especialmente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), ao lado da repercussão internacional de sua obra, proporcionaram um espaço a ser ocupado e Glauber o fez: os mecanismos originais que mobilizava para a divulgação de suas teses se alargaram além dos meios tradicionais, como os veículos de comunicação, e ganharam força no sistema político. Se no interior da comunidade cultural a sua liderança era vista como incontestada, as tentativas de interlocução com atores do mundo político foram alvo de crescente polêmica, dos anos 1960 em diante.⁴

A faceta de polemista e de intelectual controverso mantinha Glauber Rocha no centro do debate artístico e político, mas sua personalidade marcante também merece atenção. Suas intervenções no espaço público (festivais de cinema, manifestos, entrevistas, programas de televisão) expressavam uma personagem excepcional e um tanto contraditória, que detinha os mecanismos para divulgar tais características:

(...) Tinha especialmente uma cabeça política muito poderosa. Sabia lançar *slogans*, falar com autoridades, regatear com elas. Ia negociar com governadores de estado, como o da Bahia, o de Minas, o do Maranhão: “Dêem nos crédito... nós lhes faremos filmes”! Era um verdadeiro sistema estratégico, um jogo de xadrez (PIERRE, 1996, p. 227-228).

Um talento excepcional no manuseio da técnica cinematográfica não seria suficiente para que suas ideias circulassem além do campo da cultura. A personalidade completava o processo de construção de sua liderança. Ainda que nunca tenha exercido relações de poder estritamente institucionais, como em partidos políticos, funções e cargos em governos etc., a liderança de Glauber reafirma alguns mecanismos imputados a um processo de dominação de tipo carismática. Nesse caso, o líder carismático se porta como herói que atribui a si dom extraordinário, capaz de por si só impulsionar à ação, elevando-se acima do cotidiano. O carisma é qualidade inacessível a outros homens e, como tal, legitima a liderança: sua ação é motivada por sentimento de dever a ser cumprido ou por espécie de mandato assegurado ao líder por seus seguidores.

⁴ O cineasta Nelson Pereira dos Santos definia esse comportamento agregador de Glauber: “Há quem diga, jocosamente, que o *Cinema Novo* é o Glauber Rocha no Rio de Janeiro. Quando o Glauber aparece no Rio, fala-se, discute-se, combate-se, funda-se, liquida-se o *Cinema Novo*. O Glauber fundou o *Cinema Novo* e uma vez escreveu um artigo para acabar com o *Cinema Novo*. *Ele tem essa capacidade de fazer onda, de arregimentar pessoas* (grifo do autor). Revista Civilização Brasileira, n. 01, 1965, p.186.

Max Weber (2012) definiu o conceito de liderança carismática para explicar os processos de dominação política. O carisma é entendido pelo autor como uma qualidade de dimensões sobre-humanas, reproduzida na medida em que mantém vínculo com o extraordinário, o que torna a liderança carismática uma das grandes forças revolucionárias da história. A partir desse desenvolvimento, os conceitos de *virtú* e *parresia*, tomados de empréstimo a Maquiavel e Foucault, respectivamente (TÓTORA e AUTOR, 2016), também podem esclarecer aspectos da trajetória de Glauber Rocha como liderança e os diferentes perfis de liderança que seus filmes projetaram.⁵

O objetivo de Max Weber estava concentrado na identificação dos processos de legitimação política e de mecanismos pelos quais o poder político se projeta no interior das sociedades. Assim, sua tipologia de dominação e legitimação política é uma construção formal, e os tipos descritos frequentemente se encontram relacionados: uma liderança com perfil carismático pode, simultaneamente, exercer uma trajetória do tipo racional ou iniciar processo de conversão para modelo tradicional.

Com precoce trajetória profissional, iniciada no jornalismo no início dos anos 1960, Glauber seguiu os passos da carreira ao publicar artigos em jornais e revistas no Brasil e no exterior. Sua capacidade de articulação facilitou a constituição de uma liderança carismática entre os colegas de profissão e no interior de segmentos culturais e políticos do país.

De início pouco ancorado em instituições formais (como partidos políticos e agências de proteção à cultura), o cineasta divulgava uma ideia de identidade nacional (ou cultura brasileira associada) ao desenvolvimento autônomo. Nesse sentido, o filme brasileiro não estaria submetido à concepção tradicional da indústria cultural ou de sujeição de seu autor a qualquer tipo de constrangimento, mas se vinculava a nacionalismo político e cultural aberto também à integração com os povos da América Latina e da África. Essa concepção informal a respeito do filme brasileiro se desdobrou no tempo e deitou raízes nas instituições criadas, a partir dos anos 1970, para a produção de filmes no país.

O perfil carismático e excepcional de Glauber fortaleceu sua capacidade de liderança, mas tal fato não eliminou um componente racional ali presente: o amplo papel que o cinema brasileiro deveria ocupar junto ao desenvolvimento

⁵ A esse respeito ver a segunda parte deste trabalho

nacional coincidiu, em determinado, momento com o projeto de grupos políticos específicos. As agências de proteção ao filme nacional foram expandidas significativamente na segunda metade dos anos 1970, sobretudo em função de justificativas defendidas pelo cineasta. Vemos, então, que a liderança construída mobiliza traços de carisma, mas também de racionalidade, ao defender um projeto e dotá-lo de sentido político.

A questão do carisma e do extraordinário, presentes na personalidade de Glauber Rocha, apontam para alguns perfis que seriam necessários à construção de uma liderança, que, no seu caso, assumiu diferentes facetas: foi política quando condensou os conflitos e imprimiu um sentido de desenvolvimento nacional nos seus filmes; foi institucional ao dialogar com diferentes governos, propondo políticas de suporte ao cinema brasileiro, e foi, sobretudo, cultural, quando produziu um sentimento de comunidade junto a seus pares. O depoimento do cineasta Carlos Diegues sumariza a questão:

Acho que não existe nenhum cineasta brasileiro que não tenha sido influenciado por Glauber. E é estranha e também fascinante essa imagem polêmica que ele sempre teve, toda sua vida, e sobretudo no fim precoce dessa vida: era sempre ele que corria os primeiros riscos, que ia ao fogo, que atirava primeiro. Jamais teve medo, tinha coragem física, nenhuma briga o intimidava, e quando se irritava partia para o soco (PIERRE, 1996, p. 218).

Assumindo o papel de liderança no interior da comunidade artística brasileira, era natural que Glauber também encontrasse seus interlocutores no mundo político. Nos anos 1960, o cinema era visto como instrumento catalisador, indo da educação popular e da pedagogia política ao seu papel mais tradicional, como elemento estético. Se os cineastas bradavam contra à alienação cultural e a hegemonia do filme estrangeiro no Brasil, os governos respondiam criando comitês de estudo e grupos executivos. No entanto, o regime militar, instaurado em 1964, surpreendeu seus críticos ao abrir duas agências governamentais de suporte ao filme brasileiro: o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, e a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), em 1969. Tanto o INC quanto a EMBRAFILME provocaram mudanças significativas nas políticas de cinema no Brasil e na relação dos artistas com o Estado.

Embora Glauber tenha sido, inicialmente, crítico dos acenos que o regime militar dirigia ao setor cinematográfico, podemos aventar a hipótese de que as

agências criadas atendiam não apenas às reivindicações históricas da classe, como também eram atravessadas por ideias difundidas por nosso cineasta acerca da identidade e da autonomia do filme brasileiro.

Glauber dialogara com os vários segmentos da política brasileira: de um conservador liberal como o governador do estado do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, aos desenvolvimentistas vinculados ao governo de João Goulart. Os debates versavam sobre a indústria cinematográfica no Brasil, seus aspectos econômicos e culturais, bem como acerca do papel do Estado na sua promoção. Glauber propunha uma linha de atuação às instituições governamentais, mesmo diante de um governo autoritário que dificultava a capacidade de articulação entre artistas e Estado.

Desde o começo dos anos 1960, encontramos nos escritos do cineasta concepção de instituições estatais e de política cultural disposta a abrigar nova percepção de cinema no Brasil. Essa capacidade de articulação cultural e política gradualmente possibilitou a abertura dos centros de decisão e de formulação de políticas. Sua aproximação com núcleo influente de militares de perfil nacionalista ajudou a consolidar um diálogo institucional entre o regime autoritário e agências estatais de produção e difusão cultural.⁶

A partir dos anos 1970, suas posições sobre o regime militar endossavam os traços ligados à uma personagem contraditória e afastada da racionalidade estabelecida. Mesmo distante do país, em processo de autoexílio que começou na segunda metade dos anos 1960, Glauber mantinha vínculos com a cultura e a política brasileira.

A aproximação com setores do regime militar, durante a primeira fase da abertura democrática, poderia ser vista como estratégica ou como traço de sua personalidade delirante. Mas, na verdade, era elemento historicamente coerente com sua dramaturgia e sua visão de mundo sobre os desdobramentos da política no país. Em uma entrevista, em 1974, declarava:

Acho que o general Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Aliás, estou seguro de que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer,

⁶ Em cartas, manifestos e artigos, Glauber Rocha comentava a situação das políticas para o cinema no Brasil. Por meio desses documentos, Glauber aumentava o seu escopo de atuação, indicando um trajetória para que os diferentes governos pudessem seguir na proteção ao filme nacional. Entre seus interlocutores encontramos não somente artistas e cineastas, mas também políticos e técnicos governamentais. (BENTES, 1997)

sem mistificações e moralismos bestas, a prova: Costa era moderno, velhas são as consciências em transe que não viram surgir as contradições no espelho da história. Entre a burguesia nacional/internacional e o militarismo nacionalista, coloco-me, sem qualquer possibilidade de discussão, com o segundo (VISÃO, 11/03/1974).

Transitando entre a cultura e a política, Glauber Rocha modificou os termos que constituem uma liderança tradicional. Não apenas mobilizou, como criou conjunto de ideias e argumentos que semeou em múltiplas direções; articulou uma visão sistêmica para a atuação governamental; e, especialmente, dialogou com diferentes concepções de poder político. A sua morte, em 1981, não finalizou um estilo de liderança político e cultural. Antes, consolidou o espaço para um tipo de líder atento aos distintos contextos (e à sua movimentação no interior deles); aberto ao debate em uma sociedade que caminhava rapidamente para a pluralização de suas instâncias de representação política e social. Dos anos 1980 em diante, com o processo de redemocratização do país, esse perfil de liderança vai aparecer de modo mais consolidado.

Se durante sua vida Glauber percorreu uma conturbada trajetória como liderança cultural e política, tais características também se encontram presentes nos seus filmes por meio da construção ficcional. Em *Terra em Transe* (1967), o cineasta aprimora o perfil das diferentes lideranças retratadas e as vincula aos conflitos políticos existentes de fato.

Nos seus filmes imediatamente anteriores, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), os personagens traduziam uma liderança política em construção. Em *Barravento*, acompanhamos as tentativas de Firmino em liberar do misticismo religioso sua antiga vila de pescadores e, em *Deus e o Diabo*, diferentes linhas se cruzam no vaqueiro Manuel, em suas tentativas de emancipação, sinalizando uma esperada autonomia futura. Os exemplos, no entanto, faziam parte de uma projeção idealizada de Glauber, não correspondendo aos conflitos reais.

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, foi filmado em 1963 e lançado no Festival de Cannes em maio do ano seguinte, algumas semanas após o golpe militar de 1964. A luta política deflagrada pela ditadura militar representava uma ruptura para cineastas como Glauber Rocha, ainda muito identificados com o nacionalismo cultural dos anos anteriores, representados no filme *Deus e o Diabo* por meio de personagens que condensavam traços de

lideranças políticas de diferentes matizes. O sertão tramado por Rocha, no filme, extrapolava a dimensão geográfica e regional, apontando possibilidades para o desenvolvimento autônomo do país e ecoando os resquícios otimistas de uma revolução vindoura a partir da ação de lideranças políticas de perfil distinto como Juscelino Kubitschek e João Goulart.

Assim *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um desdobramento de tais experiências, O nacionalismo cultural e político daquele momento é o ponto de partida do enredo. O desfecho é a revolução popular, como ponto de não retorno. No filme, Glauber estrutura a narrativa em torno do vaqueiro Manuel e de sua companheira Rosa, circulando entre diferentes pontos de apoio que podem interromper ou transformar radicalmente os cursos de ação. Os pontos de apoio podem ser do tipo religioso (como o encontro do casal com o beato Sebastião) ou do tipo carismático e violento (aquele representado pelo cangaceiro Corisco). Mas é com o matador de cangaceiros, Antônio das Mortes, que outro ponto de apoio se consolida na narrativa: representante de lideranças políticas do tipo oligárquico, é ele quem deflagra o curso da história em direção ao inevitável, ou seja, à revolução popular.

Essas três personagens (o líder religioso/messiânico Sebastião; o cangaceiro Corisco; e Antônio das Mortes, representante do poder de mando das lideranças tradicionais do campo) estruturam o desenho dramático do filme e vão sucessivamente testando Rosa e Manuel. Cada um dos polos condensa uma possibilidade de ação e esboça um futuro: se o beato não transborda do perfil de liderança religiosa do tipo carismático, a exemplo daquela que Weber definia como explosiva e temporária, pois seu poder extraordinário não estava ancorado no cotidiano, o mundo desejado por Corisco também era delimitado, pois a violência anárquica que irradia não se converteria em algum tipo de liderança. O último polo, representado por Antônio das Mortes, de fato conduz Manuel a um outro tipo de ação, transbordando os limites anteriores para uma transformação concreta: ao final do filme sua corrida leva do sertão ao mar; da passividade à autonomia; e do homem isolado ao líder político.⁷

⁷ Como aponta Ivana Bentes: “o sertão como metáfora do intolerável e da transformação iminente, onde a violência social se superpõe a violência geológica e onde a ideia de rebeldia e de revolta, de intolerável, é trabalhada em todos os níveis: personagens explodidos e destituídos, sem nada a perder, a terra barbaramente estéril e desregulada, capaz de sofrer mutações radicais, pronta para passar da extrema aridez a exuberância extrema, para tornar-se mar, terra utópica e mítica”. (BENTES, 1999, p. 87)

O final de *Deus e o Diabo* possibilita diferentes interpretações e sem dúvida uma extensa literatura se debruçou sobre a questão, indicando ser o filme uma obra polissêmica e que não se esgota na sua construção dramática. Como exemplo, podemos indagar a que tipo de liderança o vaqueiro Manuel pode se transmutar: um líder do campesinato, mas agora com clareza do jogo de forças ou uma liderança do tipo urbano industrial que viria se consolidar alguns anos mais tarde?

A técnica artística e os elementos dramáticos são traduzidos por Glauber Rocha em uma representação cinematográfica do Brasil, com suas lideranças de diferentes perfis e mecanismos de ação. Tal estrutura seria melhor matizada alguns anos depois, com *Terra em Transe* (1967), mas o contexto político e institucional era radicalmente distinto do perfil épico e otimista descrito em *Deus e o Diabo*. Com o golpe militar de 1964, as formulações e encadeamentos sugeridos por Glauber teriam que ser refeitos e atualizados a partir do novo contexto político.

O vir a ser de Manuel não se esgota ao final do filme e ele continua sendo repostado em uma transformação cíclica em que o ponto inicial pode ser simultaneamente o ponto de chegada. Em *Terra em Transe*, as diferentes lideranças populares evocam tanto a ação firme quanto os receios de Manuel. Porém, a disposição das peças, a exemplo de um jogo de xadrez, enfrentam, agora, um jogo político mais complexo. Temos, então, um ciclo que se inicia em *Deus e o Diabo*, em que Manuel é confrontado pela liderança religiosa (beato Sebastião) e pelo cangaceiro Corisco (violência anárquica), dois modelos de liderança do tipo carismático que não se cristalizam; e por Antônio das Mortes, este, sim, representante das lideranças tradicionais e da violência institucional permanente do jogo político. E é por Antônio que Manuel se transforma completando a volta: o ponto de partida pode ser resumido pela inação do personagem; o de chegada é deflagrado pelo conflito político entre a violência da liderança tradicional (representado por Antônio das Mortes) e o emergir de um novo tipo de liderança popular.

Ao dar a volta por completo, Manuel já não mais será o mesmo e pode, enfim, assumir diferentes perfis de lideranças do tipo popular, mais tarde representadas em *Terra em Transe*. Em ambos os filmes, vemos como os polos podem interagir e se transformar, condensando múltiplas dimensões do Brasil em alguns personagens e em suas respectivas escolhas e linhas de ação. Dessa maneira, a interpretação positiva que Glauber confere ao país, em *Deus e o Diabo*,

pode se transformar no seu oposto em *Terra em Transe*, mas as lideranças retratadas nos dois filmes sugerem uma linha de continuidade ainda que o contexto político tenha sido alterado.

Com isso Glauber Rocha esboça hipóteses bastante significativas a respeito das ligações entre liderança e seu respectivo público alvo: um traço carismático atravessa as relações, desdobrando o passado no presente. Por sua vez, as lideranças do tipo religioso e messiânico continuam a encaixar-se em características e comportamentos de muitos segmentos da população brasileira. E as lideranças políticas, caso desejem ampliar o seu raio de atuação, precisam mesclar elementos que poderiam ser à primeira vista incompatíveis (racional, irracional, carismático, tradicional) mas que, nos filmes de Glauber Rocha aqui analisados, demonstram seu potencial de comunicação e de mudança social.

Encontramos diferentes construções ficcionais na obra de Glauber que a vinculam às conjunturas políticas por ele vivenciadas. Se os primeiros filmes dialogam com uma valoração positiva acerca dos desdobramentos políticos brasileiros, os filmes posteriores ao golpe militar de 1964 interrompem essa concepção evolutiva. *Terra em Transe*, filmado em 1966 e lançado comercialmente no ano seguinte, está situado em um ponto privilegiado na observação dos embates políticos existentes e que teriam sido desnudados por meio do golpe militar.

Dessa maneira, é oportuno vincular a obra de Glauber ao contexto político, pois seus filmes são tentativas de reconstrução, no plano ficcional, da luta política existente, imputando trajetórias e possibilidades, assim como também analisando as razões pelas quais os caminhos percorridos não foram aqueles por ele desejados. Por exemplo: se uma nova sociedade ou a superação das forças que prejudicavam o desenvolvimento brasileiro não tenham efetivamente ocorrido conforme projetavam seus primeiros filmes, o desvio era ficcionalmente possível nas suas obras posteriores, em uma tentativa de síntese da (nova) conjuntura política. Os diferentes personagens construídos pelo cineasta em seus filmes são expressões daquilo que Glauber observava na sociedade brasileira e que imputava às possibilidades de ação política. Na trajetória ficcional, diferentes personagens simbolizam líderes políticos possíveis em cada contexto histórico.

Assim, em *Barravento* vemos Firmino, um pescador que ao migrar para a cidade incorpora valores não tradicionais e que, no retorno, procura transformar a sua antiga comunidade de pesca. Em *Deus e o Diabo*, o vaqueiro Manoel enfrenta

conflitos religiosos e econômicos, mas os supera por meio de uma transformação política futura. Em *Terra em Transe*, a sociedade brasileira pós golpe militar é condensada em personagens que refletem a nova realidade política. Nos primeiros dois filmes os personagens evocam um contexto político a ser transformado e uma liderança de fato autônoma somente seria possível nesses termos. No último, a autonomia não serve mais para os propósitos de libertação e autonomia nacional. Aqui o papel das lideranças no jogo político está melhor matizado, e o filme sintetiza elementos da cultura brasileira que estão de fato imbricados no jogo do poder. Nesse caso, as lideranças políticas ficcionalmente criadas por Glauber se encaixam em um material permanente no qual repousam traços da sociedade brasileira. A segunda parte do texto irá tratar dessa questão.

As representações das lideranças políticas

A própria realização do filme *Terra em Transe* é expressão da liderança cultural e política exercida por Glauber Roche, à medida que é produto de sua atitude frente aos acontecimentos que ocorrem nos anos 1960 do século XX, no Brasil e em outros países subdesenvolvidos. Naquele filme, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Barravento*, analisados no item anterior, o cineasta dá continuidade ao seu projeto inovador tanto na esfera da revolução da linguagem quanto no exercício radical da conjunção de suas ideias e práticas a intenso ativismo político. Glauber se coloca como sujeito ativo, participando do debate e da mobilização crítica contra as tendências políticas e econômicas do momento.

Terra em Transe é o manifesto-síntese que permite caracterizar Glauber, de fato, como uma liderança propondo um novo projeto cultural de embate político, inovador na esfera da arte e da sociedade, que são impactadas pela obra cinematográfica que aciona novos debates e práticas, as quais agitam o cenário político nacional e internacional.

Glauber Rocha mergulha na política brasileira dos anos 1960 e 1970, convulsionados pelo golpe militar de 1964 e por seus desdobramentos autoritários e violentos. Ele vivencia os conflitos e as relações de forças como um indivíduo portador de carisma aglutinador e, simultaneamente, polêmico e contestador. Como colocado anteriormente, um sujeito de rara excepcionalidade que buscava alternativas políticas para o futuro da nação brasileira.

Nesse sentido, pode-se ainda acrescentar que Glauber Rocha, como líder cultural, gozava também do potencial de agir baseado na *virtù* e na *parresía*, conforme conceituaram respectivamente Nicoló Maquiavel e Michel Foucault (Tótoro e autor, 2016). Como homem de ação, virtuoso, pode-se caracterizar Glauber Rocha como líder inovador do Cinema Novo. No âmbito da cultura, foi fundador de novos espaços de debate na esfera pública; emissor de discurso provocador e portador de um projeto de transformação do cinema nacional e da sociedade brasileira. Além disso, pode-se atribuir a Glauber, como líder político-cultural, o conceito de *parresía* “pelo risco que exige coragem por parte daquele que diz a verdade” (Tótoro e autor, 2016: 400). Unindo *virtù* a práticas corajosas de enfrentamento, Glauber assume posições de embates estéticos e políticos e ainda produz uma narrativa audiovisual, seus filmes, fundamentando-se sempre em um jogo de verdade.

O projeto de pensar e discutir as questões políticas, no conjunto da obra de Glauber, extrapola os limites da nação brasileira e se volta ao âmbito da América Latina e ao continente africano, evidenciando a amplitude do seu desejo de conhecer, problematizar, criticar e apontar os aspectos críticos do subdesenvolvimento e da dependência econômica e política dos países periféricos. Ismail Xavier aponta “Terra em Transe” como um filme que traz as alegorias e agonias do subdesenvolvimento, com um sentido “materialista da pedagogia” (Xavier, 1993, 56). Assim, devem ser ressaltadas as referências de Glauber a Bertolt Brecht. Primeiro, ao se constatar que *Terra em Transe* carrega uma função social no mesmo sentido dado por Brecht ao seu “teatro épico”, com o objetivo de mostrar o meio social ou os acontecimentos históricos de forma didática, demonstrativa e esclarecedora. Como nos filmes de Glauber, “o palco começou a exercer uma função pedagógica” (Brecht: 1967,70). Segundo, como as personagens do teatro dialético, também as de *Terra em Transe* significam forças sociais em ação ao representarem grupos sociais, facções ou classes sociais. Nesse sentido, as lideranças presentes no filme de Glauber podem ser abordadas como modelos demonstrativos das diferentes lideranças históricas verificadas nas diversas etapas da sociedade brasileira (e, também, nas sociedades latino-americanas e africanas). E, como em Brecht, o cinema de Glauber Rocha também tem como finalidade a transformação social.

No filme, Glauber expõe o alto grau de tensão alcançado pelos países que fazem parte da periferia do sistema capitalista, em virtude do desenvolvimento histórico. Desse modo, Glauber questiona a noção de política que resta a essas regiões. Tais nações vivem em comum os mesmos dilaceramentos, crises e conflitos, que tornam suas políticas maneiras dilaceradas de organização social e exercício do poder. Essas circunstâncias refletem em suas populações, que conhecem os mesmos conflitos e desorientações políticas e existenciais.

Na terra em transe, não há lugar para a política normativa, comunicacional ou representativa. A organização da vida pública resulta dos diferentes interesses e confrontos de líderes aspirantes ao poder, compondo heterogêneo e conflituoso cenário de lutas e enfrentamentos políticos fundamentados no personalismo e em ideologias díspares. Uma terra em transe gera uma política em transe. Uma política própria à situação dos países periféricos no Ocidente, com desenvolvimento do capitalismo clássico, cuja política abre espaços para a emergência e ação de líderes autodeclarados ou construídos socialmente (desde “salvadores da pátria”, “pai dos pobres” e “portadores de novos tempos”).

O autogolpe, dado pela liderança conservadora (Paulo Autran), permite observar que a literatura latino-americana também trafega pela perspectiva de uma política baseada na figura do indivíduo, e não da instituição, para efetivar a articulação social e o exercício do poder político. A lista de romances de autores hispano-americanos sobre o governante individualizado no continente pode conter *As sobras do caudilho*, México, 1929, de Martín Luis Guzmán; *O senhor presidente*, Guatemala, 1946, de Miguel Angel Astúrias; *Cem anos de solidão*, Colômbia, 1967, de Gabriel García Márquez; *Eu, o Supremo*, Paraguai, 1974, de Augusto Roa Bastos; *O outono do patriarca*, Colômbia, 1974, de Gabriel García Márquez, entre muitos outros títulos. Nesse sentido, Octavio Ianni, em *Revolução e Cultura* escreve:

A figura do ditador é uma das imagens mais frequentes no pensamento latino-americano. Boa parte da produção intelectual sobre os países da América Latina está referida ao a, Generalíssimo, Benfeitor, Guia Supremo, Primeiro Magistrado, Patriarca, Senhor Presidente. Em ensaios e monografias, ou romances, contos, poesias, pinturas e esculturas, a figura do ditador está presente. ... A ditadura é o mais denso pesadelo do povo na América latina. Sob várias formas, as oligarquias e burguesias resolvem as dificuldades de governo, enfrentam as reivindicações populares – de camponeses,

mineiros e operários, ou índios, mestiços, negros, mulatos e brancos – pela quartelada, golpe de Estado, pronunciamento, governo provisório, junta, ditadura (1983, p.87).

Essa passagem citada serve perfeitamente para antecipar o argumento de *Terra em Transe*, com seus personagens de líderes políticos em disputa, buscando o poder ou pela demagogia ou pelo golpe de Estado. Nessas condições, o povo, parcelas e grupos sociais, cidadãos, jornalistas e poetas ficam à deriva. Um terreno fértil para saídas extremas: desencanto ou êxtase das comemorações em massa; participação ou autoritarismo; engajamento partidário ou luta armada (para preencher os espaços vazios criados entre conjunturas políticas instáveis). Questões que são colocadas pelo filme.

Assim, no cenário político do Brasil e dos países subdesenvolvidos, transposto para *Terra em Transe*, as crises e conflitos proliferam. Para enfrentá-los, emergem diferentes propostas e projetos políticos e tais linhas de ações estão representadas nos distintos agentes e personalidades políticas que lutam para conquistar o poder de Estado.

A relação entre circunstância de crise e de intensos conflitos junto à relevância de personalidade, individualidade, para contornar tal situação, também foi tratada por William Shakespeare em *Júlio César*, peça de 1599. Nesse texto, após o assassinato de Júlio César, os jovens conspiradores Bruto e Antônio tentam dar sentido ao movimento de rebeldia e frustração do povo de Roma. O eloquente discurso de Antônio na tribuna consegue conter o clamor popular, transformando-o em força contrária aos seus opositores e levando os cidadãos a repensarem a imagem de César. Vale destacar, na peça, outro aspecto presente de forma estrutural em *Terra em Transe*, qual seja: a obediência ou servidão, conforme coloca Etienne de La Boétie, em *Discurso da servidão voluntária*:

Coisa extraordinária por certo; e, porém tão comum que se deve mais lastimar-se do que espantar-se ao ver um milhão de homens servir miseravelmente, com o pescoço sob o jugo, não obrigados por uma força maior, mas de algum modo (ao que parece) encantados e enfeitados apenas pelo nome de um, de quem o poderio, pois ele é só, nem amar as qualidades, pois é desumano e feroz para com eles (LA BOÉTIE, 1987, p. 12).

Nessa direção deve ser compreendida a fala de Cássio, dirigindo-se a Bruto na peça *Júlio César*:

Cássio – *Bruto e César!* Que há neste *César*? Porque é que este nome há de soar melhor do que o teu? Escreve-os ambos: o teu é também um belo nome; pronuncia-os juntos;... pesa-os juntos,... emprega-os ambos para uma conjura: *Bruto* evocará um espírito tão rapidamente como César. Em nome de todos os deuses, de que substância se alimenta o nosso César, para se tornar tão grande? ... Agora Roma, na verdade, é tão vasta, que só um homem nela vive! (SHAKESPEARE, 1988, p.33).

No filme de Glauber, a partir de uma perspectiva crítica, tanto o povo quanto alguns cidadãos conscientes do significado dos acontecimentos se movimentam em torno de um nome, deslocam-se de uma liderança política para outra, não conseguem viver o espaço vazio, nem a ausência de uma proposta ou projeto político. Assim agem o povo de Eldorado e o jornalista Paulo Martins, também intelectual, poeta e militante político que vive os conflitos políticos de Eldorado de forma tão intensa que afeta e desestrutura sua vida íntima. Frente aos problemas sociais daquele lugar, tanto Paulo Martins quanto Sara possuem a convicção de que “precisamos de um líder”, talvez no mesmo sentido que Glauber propõe o nome de Golbery, militar ligado ao General Geisel, como possível líder da transição democrática na segunda metade da década de 1970. Nesses movimentos de idas e vindas, de seguir ou militar em favor de um líder, as frustrações emergem. Nas situações de presença de distintas lideranças, os rompimentos aparecem como sinal de insatisfação ou decepção quando das descobertas das insuficiências, limites ou traições aos ideais originais por parte do líder antes venerado (O Deus da minha juventude) ou aceito racionalmente (capacidade de resolver os problemas sociais). Paulo Martins se filia e rompe reações políticas com diversos líderes durante o desenrolar do filme. Decepcionado, fala: “Está vendo Sara, quem era o nosso grande líder, o nosso grande líder!”, sobre o político Vieira, agora prostrado no chão.

No que diz respeito especificamente a um mapeamento da liderança política em *Terra em Transe*, além de Paulo Martins (interpretado por Jardel Filho) e de Sara (Glauce Rocha), militante partidária, pode-se construir a seguinte rede de tipos de líderes políticos, considerados como representativos dos casos históricos e caracterizados de acordo com a ideia de forças sociais, conforme Brecht:

- Lideranças políticas institucionais
- Felipe Vieira (José Lewgoy), líder populista e progressista, envolvimento intenso

com campanhas e processos eleitorais, governador da Província de Alecrim (em Eldorado);

- Porfírio Diaz (Paulo Autran), líder conservador, de direita e golpista, senador de Eldorado, atua de forma elitista, desconsiderando processos eleitorais.

- Lideranças não institucionais

- Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), líder empresarial, industrial, detentor do império de comunicação, mineração e outros setores da economia;

- Líder camponês, cujo assassinato é motivo de crise política;

- Jerônimo, líder sindical, identificado com o povo;

- Ativista de esquerda (Glauce Rocha) que age como fomentadora de ações;

- O guerrilheiro (face à falência das lideranças políticas, impõe-se a luta armada).

Em *Terra em Transe*, encontra-se a ideia de que o fenômeno das lideranças políticas deve ser compreendido a partir da existência de uma rede: Glauber Rocha aponta para o fato de que o cenário político é ativado por relações entre diferentes sujeitos que sintetizam forças ou tendências políticas, sejam elas de oposição ou de complementaridade, conforme a conjuntura. Do incipiente regime democrático ao autoritário ou ditatorial, o filme narra a passagem de várias lideranças em embate, em uma rede, para uma única liderança que se autoproclama ditador, no caso, a personagem de Porfírio Diaz, ao final do filme.

Paulo Martins se envolve na rede de lideranças e, decepcionado com todas as forças políticas que elas expressam, acaba por optar pela luta armada, a guerrilha, como a provável saída numa situação acirrada pela percepção da farsa democrática vigente em Eldorado. A possibilidade de ação para solucionar os conflitos e problemas sociais se coloca, portanto, fora do âmbito institucional.

Nesse caso, vale destacar que Glauber Rocha, ao produzir representações de lideranças políticas, cria uma rede de relações de sujeitos políticos ativos em diversas conjunturas. Os sujeitos têm capacidades para desequilibrar relações de forças e impor projetos nacionais.

Deve-se salientar que esse quadro ganha contornos insustentáveis não apenas pelas sucessivas traições e mudanças de rumos das lideranças políticas envolvidas nos confrontos pela tomada do poder, mas também pela presença da EXPLINT, companhia de exportação internacional, poderosa representante de interesses estrangeiros, o capital internacional.

No filme, as lideranças aparecem como sujeitos políticos próprios das circunstâncias históricas de Eldorado, mas insuficientes e limitadas para solucionar

conflitos e problemas sociais, à medida que representam interesses particulares ou não possuem potência para fazer avançar projetos progressistas necessários para o desenvolvimento do lugar. Tais são as condições geradas pelas nações subdesenvolvidas: o líder pode ser historicamente necessário, mas insuficiente para o avanço social e político.

Por esses motivos, Paulo Martins é um homem dilacerado, que vive a perplexidade em face de política de seu país. Ele constata a insuficiência da liderança política e também a incapacidade do povo para preencher o vazio deixado por essa situação, pois é sem consciência, sem potencial de ação e servil. Uma fala de Paulo, olhando para a câmara, após tapar a boca de Jerônimo, o líder sindical, identificado pelos seguidores de Vieira como símbolo do povo: “Está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou no Jerônimo no poder?”. A respeito dessa passagem, Ismail Xavier escreveu:

Reagindo às palavras de Paulo, um homem em trapos emerge da multidão e conquista seu próprio espaço até o centro da cena. Pede a palavra e faz seu discurso contra Jerônimo, que faz a política autorizada, mas não é o povo, ‘o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar’. Ou seja, fora da representação política o povo ‘verdadeiro’ só pode ser nomeado pela condição de miséria. A definição do representante pelego vem de cima, e o homem que se destacou da multidão para desfazer o teatro é punido exemplarmente, morto no ato, com toda a carga simbólica dos xingamentos de subversivo... (XAVIER, 1993, p. 49).

23

E, na mesma página, Xavier conclui que esta cena “traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado”, frisando a interpretação crítica de Glauber Rocha acerca dos significados de liderança política na cena histórica.

Na rememoração de Paulo Martins, eixo da narrativa do filme, ele afirma que “precisamos de um líder político”. Assim, serve a Diaz, depois a Vieira, em seguida a Fuentes, novamente a Vieira para, enfim decepcionado, aderir à luta armada. Anseia pelo absoluto na arte e encontra na prática política dilemas e decepções. Há nesse sentido uma crítica velada à política. Por esse motivo, Sara indaga a Paulo: “Por que você mergulhou nesta desordem?”. E, ao se dar conta da loucura e impotências percebidas na campanha de Vieira, o descrédito na política se fortalece. Sara diz que Vieira não pode falar. Ao que o jornalista e poeta responde: “Por mais de um século ninguém conseguirá... O abismo está aí”.

Efetivamente a crítica de Paulo Martins/Glauber Rocha é dirigida ao transe e incoerência gerados pelo líder populista, pela política populista. Face à necessidade do sangue purificador e transformador, e propondo repor uma nova política, fora das ações populistas, Paulo Martins afirma: “Este povo precisa da morte, mas a morte como fé, não como temor”. E, numa realidade convulsionada, ele ainda diz: “O povo não pode acreditar em nenhum partido”. “Se você quer o poder é preciso experimentar a luta”. “Dentro da massa tem o homem, e o homem é mais difícil de dominar”. E, no final do filme, Sara pergunta a Paulo o que prova a sua morte, e ele responde: “O triunfo da beleza e da justiça”. Percebe-se, portanto, uma relativização do valor da política, indicando que esta, para a personagem, é tão importante quanto o anarquismo e a arte. Aspectos paradoxais que envolvem tanto Paulo Martins quanto Glauber Rocha.

Se, inicialmente, Felipe Vieira era “Um candidato popular, com o tempo, o líder populista, democrático, mostrou-se sem coragem para avançar nas reformas e soluções para os problemas sociais”. Além disso, Vieira é o tipo de político com medo e dificuldades de controlar o seu próprio grupo, a sua base. A reivindicação dos camponeses termina com a morte do seu líder porque Vieira perde o controle do policial que lhe é subordinado. O assassinato do líder camponês pelo policial é motivo de crise e afastamento de Paulo da campanha do líder populista.

Após se aproximar do líder empresarial Júlio Fuentes, Paulo deverá retornar à campanha de Vieira. Para novamente se desvincular dele, em definitivo, optando pela guerrilha. Ao voltar, mais uma vez, ao quadro de Vieira, Paulo assiste a discursos diversos e excessos de espetáculos (música, dança etc.); ao momento agitado e carnavalizado da campanha do líder, envolvido pelo povo em passeatas e grandes comícios nos quais abundam gestos desmesurados, típicos de um líder demagogo; e a muitas promessas. Um político circundado pelo povo e por representante da igreja, do legislativo do poder econômico. O limite, que leva Paulo a romper com Vieira, é a sua renúncia que facilitará um golpe de Estado. Solenemente, num gesto de sacrifício em nome da segurança do povo, Vieira diz: “...Entrego o destino de Eldorado nas mãos de Deus”. É quando Paulo alerta Sara sobre quem era o grande líder que desmorona naquele momento.

Porfírio Diaz, líder conservador, autoritário, defensor do lema “Deus, pátria e família”, portador de um símbolo com bandeira de cor preta, é sempre filmado sozinho (solitário) ocupando cenas vazias em pedrarias, palácios com

amplos cômodos, jardins desabitados. Um líder elitista, distante do povo e sem apelo popular. Com esse líder, Paulo Martins iniciou a sua carreira política. “O meu Deus da juventude”, contra o qual o jornalista e poeta deverá se voltar mais tarde, realizando uma matéria televisiva, com o apoio de Fuentes e a favor de Vieira.

O líder Diaz pode ser medido pela sua concepção de política e visão da nação Eldorado. A visão elitista: “A política é uma arma para os eleitos, para os Deuses”. Quando pratica o golpe de Estado, vocifera, num primeiro plano cinematográfico, com o rosto desfigurado: “Aprenderão! Aprenderão! Colocarei estas históricas tradições em ordem. Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização”.

Ao se autocoroar ditador, Diaz tem ao seu lado o líder empresarial Júlio Fuentes, representante da burguesia que anteriormente apoiara a aliança com Felipe Vieira, conforme negociação com Paulo Martins, para quem produziu o documentário contra Diaz. O líder da área econômica muda de rota política em função de interesses do capital e de orientações estrangeiras, dadas pela EXPLINT. Fuentes, o líder do império das comunicações, oferece ao povo e aos políticos o entretenimento, o prazer permanente e a manipulação da informação.

No filme, duas indicações parecem emergir: Diaz foi um líder de esquerda na juventude (Xavier: 1993 51); Paulo Martins tem resquícios do aprendizado político com Diaz. E, neste sentido, pode-se pensar o quanto de Paulo há em Glauber e vice-versa. Paulo Martins, em movimentos paradoxais e polêmicos (próprios de Glauber Rocha), desloca-se politicamente de um lado a outro, vai de um espectro ideológico a outro, sempre em busca de um projeto que atenda às suas expectativas e aos seus desejos. Nesse fluxo contínuo, desencanta-se com a direita e a esquerda, com conservadores e progressistas, com lideranças e com o povo.

Glauber Rocha se constrói como liderança cultural e política ao dizer sua verdade com coragem, portando carisma, *virtù* e excepcionalidade para o momento histórico brasileiro nos anos 1960 e 1970. Com *Terra em Transe*, ao apontar para a relevância da questão nacional (Eldorado) rompe com o esquema binário direita e esquerda e propõe uma revolução que, se não for armada, pode ser antropológica, permitindo avanços políticos e sociais que tenham origem nas condições de maturidade e conquistas históricas da nação, sem necessidade de

lideranças. Melhor dizendo: paradoxalmente, como mostram o pensamento e a ação política de Paulo Martins e de Glauber Rocha, às vezes a história pode exigir a emergência de um líder para enfrentar uma terra em transe.

Referências

- BENTES, I. *Cartas ao Mundo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.
- BENTES, I. “Central do Brasil: sertões e subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo”. In *Cinemas*, n. 15, 1999.
- BRECHT, B. – *A função social do teatro*, em *Sociologia da Arte III*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1967.
- IANNI, O. – *Revolução e Cultura*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983.
- SHAKESPEARE, W. *Júlio César, Lello e Irmão*, Editores, Porto, 1988.
- PIERRE, S. - *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*, Papirus, Campinas, 1996.
- TÓTORA, S., e AUTOR. *Liderança Política: Virtù e Parresía*, em “Contemporânea, Revista de Sociologia da UFSCAR”, v. 6, n.2, Jul-dez, São Carlos, 2016.
- WEBER, M. *Metodologia das ciências sociais*, Editora Cortez, São Paulo, 2016.
- XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*, cinema novo, tropicalismo, cinema marginal, Editora Brasiliense, Rio de Janeiro, 1993.
- Filmes:**
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Versátil, 2006. 1 DVD (80 min).
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Versátil, 2006. 1 DVD (125 min).
- TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Versátil, 2006. 1 DVD (115 min).

Globo Filmes: possibilidades e limites para a indústria cinematográfica nacional

Ricardo Normanha¹

Resumo: Este artigo é resultado de parte da pesquisa desenvolvida para a elaboração da minha tese de doutorado, realizado entre 2014 e 2018, e tem como objetivo compreender de que maneira a entrada das Organizações Globo no mercado cinematográfico nacional oferece novos contornos à própria maneira de se fazer cinema no Brasil. Para tanto, observa o processo de aproximação dos campos do audiovisual, sobretudo o cinema e a TV, e o posicionamento estratégico da Globo neste contexto. O que se percebe é que, com o advento das transformações nas tecnologias de informação e comunicação, a Globo recorre a outras esferas da produção audiovisual para sustentar e ampliar sua hegemonia nos meios de comunicação, reestruturando a cadeia produtiva do cinema.

Palavras-chaves: Globo Filmes. Cinema brasileiro. Cadeia produtiva do cinema. Mercado cinematográfico.

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp, Professor Substituto do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP) e Pesquisador Colaborador do Grupo de Pesquisa em Diferenciação Sociocultural (GEPEDISC) da FE/Unicamp. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3510-4649>

Abstract: This article is the result of part of the research developed for the preparation of my doctoral thesis, conducted between 2014 and 2018, and aims to understand how the entry of Globo Organizations into the national film market offers new contours to the way of making movies in Brazil. This work observes the process of approaching the fields of the audiovisual sector, especially the cinema and TV, and Globo's strategic positioning in this context. It's concluded that, with the advent of transformations in information and communication technologies, Globo uses other spheres of audiovisual production to sustain and expand its hegemony in the media, restructuring the productive chain of cinema

28

Keywords: Globo Filmes. Brazilian cinema. Film production chain. Film Market.

Introdução

A retomada do cinema brasileiro, ciclo da história do cinema nacional que marca o processo de reestruturação da produção cinematográfica no país em meados dos anos de 1990, marca também a adoção de um novo modelo de produção e financiamento de filmes, que tem mostrado, até o momento, grande eficiência no mercado. Esse modelo ganha ainda maior efetividade no final da última década do século XX e primeira do século XXI, com o crescimento bastante significativo do número de produções audiovisuais no país, com destaque para a produção e lançamentos de longas-metragens, documentários, animações e, principalmente, ficção para o cinema e para a TV aberta e paga. Mas o recente *boom* de produções e lançamentos de filmes nacionais nas salas de exibição, e o grande sucesso de bilheteria de diversas dessas películas não podem ser explicados exclusivamente pela nova forma de produção e financiamento propiciada, sobretudo, pelas leis de incentivo. De 1998 até hoje, o cinema nacional ganha um novo delineamento, e as películas de maior sucesso de público são facilmente reconhecidas por sua estética e pelo selo que trazem consigo. A entrada da Globo Filmes (GF) no mercado cinematográfico nacional mudou os rumos da cinematografia brasileira e forjou um padrão de produção de filmes nacionais aptos a dividirem o mercado com os grandes *blockbusters* de Hollywood, ainda que com fatias significativamente menores desse mercado. Em duas décadas desde a sua estreia no mercado nacional, a Globo Filmes imprimiu sua chancela em mais de duas centenas de filmes, grande parte deles como coprodutora, em parceria com produtoras independentes. Nos últimos anos, considerado pela literatura especializada como o período da pós-retomada (SANGION, 2011), notamos que os filmes com o selo Globo Filmes são responsáveis por uma grande fatia do mercado cinematográfico brasileiro, no que tange ao público e à renda atingidos.

A entrada das Organizações Globo no mercado cinematográfico dialoga diretamente com a demanda dos realizadores brasileiros de somarem esforços com os demais campos do audiovisual. A Globo Filmes, no cenário do cinema nacional, propicia um crescimento significativo nas produções e lançamentos de longas-metragens brasileiros e, conseqüentemente, tem grande participação no mercado geral de filmes exibidos no território nacional.

Segundo dados da Ancine, de 2014 a 2016, não só as produções nacionais ganham maior dimensão no mercado cinematográfico brasileiro, como a participação da Globo Filmes entre as películas de maior sucesso de público e de renda é notável. Em 2014, entre os 20 títulos brasileiros de melhor desempenho, 14 filmes têm a participação da Globo Filmes como coprodutora. Isso significa que os filmes realizados em parceria com a empresa somaram mais de 12 milhões de espectadores e renda de cerca de 108 milhões de reais (ANCINE, 2014). No ano seguinte, das 20 maiores bilheterias dos filmes nacionais, 12 títulos são coproduzidos pela GF, o que representa mais de 14 milhões de espectadores só dos títulos da Globo Filmes, ou cerca de 63% do total de espectadores de todas as obras nacionais em 2015 (ANCINE, 2015). Já em 2016, dos 20 filmes nacionais de maior bilheteria, 12 foram capitaneados pela GF, somando mais de 17 milhões de espectadores, também, cerca de 60% (ANCINE, 2016). Nesse ano, embora a participação da Globo Filmes no mercado de filmes nacionais tenha aumentado em relação aos anos anteriores, entre as 20 maiores bilheterias, os filmes capitaneados pela empresa respondem a uma fatia menor do público. Isso se deve a uma nova perspectiva adotada pela empresa que faz frente às críticas a ela direcionadas de privilegiar as parcerias que teriam retorno garantido, como é o caso das comédias e comédias românticas que alavancaram a média de público e de renda dos filmes coproduzidos pela Globo Filmes.

A partir de 2016, a empresa passa a estabelecer parcerias com uma gama maior de produções, envolvendo diversos estilos, temáticas e estéticas que saem do “padrão Globo de qualidade”. Além disso, deve-se mencionar o lançamento, em 2016, do filme *Os 10 mandamentos*, produzido pela Rede Record de Televisão, empresa que desponta com a intenção de se tornar a principal concorrente das Organizações Globo, e que bateu o recorde de venda de ingressos de toda a história do cinema nacional, atingindo mais de 11 milhões de espectadores, superando a marca de *Tropa de Elite 2*².

O que os números publicados pela Ancine entre 2014 e 2016 revelam, indiretamente, são **informações substanciais sobre o cenário da produção cinematográfica brasileira: o mercado de cinema no Brasil** se apresenta

² É importante destacar que os números envolvendo a bilheteria do filme *Os dez mandamentos* está cercada de polêmicas, uma vez que a Igreja Universal do Reino de Deus, proprietária da Rede Record, foi acusada de comprar os ingressos e distribuí-los nos cultos e ações da entidade.

altamente concentrado; o parque exibidor cresce na medida em que os *shopping centers* se espalham pelas cidades brasileiras; o crescimento médio do preço dos ingressos indica que não há, de fato, um processo de democratização do acesso às mercadorias culturais (filmes nacionais, no caso), e poucos títulos, coproduzidos pela mesma empresa, são responsáveis pela maior parte do crescimento do número de espectadores (CERQUEIRA, 2014). E o que explica a concentração de mercado por parte da Globo Filmes? Como se deu a sua inserção no mercado cinematográfico? De que forma ela atua?

Ainda são poucos os estudos acadêmicos que analisam a atuação das Organizações Globo no mercado cinematográfico, mas há um elemento unânime na literatura sobre o tema: pela primeira vez na história do cinema nacional, cinema e TV se aproximam de forma efetiva e eficiente. Segundo Pedro Butcher, “quando a TV Globo anunciou, depois de mais de 30 anos de existência, que estava criando uma divisão voltada para a coprodução de filmes para cinema, evidenciou-se que uma nova etapa da relação entre cinema e TV no Brasil havia começado” (BUTCHER, 2006, p. 10).

Um breve olhar para a cinematografia nacional às suas constantes tentativas de industrialização nos remete ao distanciamento e a negação mútua entre cinema e TV, ora vistos como concorrentes disputando espaço e público, ora como esferas tão distintas que nenhum diálogo seria possível de ser travado. A hierarquia de valoração estética, que sempre predominou no imaginário daqueles que pensaram o campo do audiovisual, relegava ao cinema sua função essencialmente estética, enquanto à televisão cabia a função social de controle e poder. Em outras palavras, no distanciamento entre cinema e TV, no Brasil, preponderava a questão artística como pano de fundo, como se os binômios arte-indústria ou arte-poder representassem, necessariamente, sentidos antagônicos.

A entrada da Globo no mercado cinematográfico vem trazendo mudanças significativas naquele panorama, de modo que os campos do audiovisual brasileiro finalmente se enxerguem como partes de uma mesma indústria, integrada e com condições de disputar uma fatia cada vez maior do mercado nacional. Se, por um lado, a sinergia entre cinema e TV propiciou um significativo impulso para a produção de filmes de longa-metragem no país, por outro estabeleceu um padrão estético hegemônico para essas produções: o padrão Globo de qualidade e a estética televisiva dos filmes de maior sucesso de público dos últimos anos.

Conforme será abordado mais adiante, nesse padrão de qualidade se nota que a estética televisiva está relacionada ao uso de atores e atrizes de grande sucesso em telenovelas e séries da TV Globo e de seus canais de TV por assinatura (como o Multishow, por exemplo) e a adaptação de séries, programas humorísticos (na maior parte das vezes) e de personagens da TV para o cinema³.

As Organizações Globo formam um grupo de mídia de grande alcance nacional, por meio da emissora de TV e suas afiliadas, distribuídas por todo o território brasileiro. A hegemonia da Globo é ponto pacífico em qualquer debate sobre mídia no país, desde os anos de 1960. Essa hegemonia é parte do discurso de legitimação da própria empresa, que atribui o sucesso da TV Globo a dois elementos essenciais: a visão empresarial associada ao tino comercial da família Marinho e o mote nacionalista impregnado pela ideologia de identidade nacional homogeneizadora dominante no período de sua consolidação. A TV encontrou terreno bastante fértil para se difundir no país ao longo dos anos 1960, principalmente quando o regime ditatorial inaugurado em 1964 compreendeu a força da TV como instrumento político.

É claro que, para além da visão empresarial, a grande força política da televisão como meio de comunicação exercerá um papel determinante em sua afirmação no cenário brasileiro, principalmente a partir do golpe de 64, quando o Estado, pela primeira vez, assumirá para si um projeto cultural de âmbito nacional, no qual a televisão será a grande beneficiada (BUTCHER, 2006, p.33).

Ao mesmo tempo em que a TV se afirma como iniciativa empresarial associada ao poder político no período, o cinema brasileiro caminhava, majoritariamente, para o sentido oposto. Apesar do discurso nacionalista do *Cinema Novo*, os cineastas à frente do movimento reafirmavam um projeto nacional contrário à perspectiva imperialista estadunidense. Nesse sentido, a proposta de desenvolvimento da atividade cinematográfica idealizada por Glauber Rocha era essencialmente anti-industrial e anti-hollywoodiana. O projeto nacionalista dos cinema-novistas, era diametralmente oposto ao nacionalismo encabeçado pela TV Globo, buscando raízes autênticas para a expressão do verdadeiro Brasil (BUTCHER, 2006). É claro que a visão de mundo dos cineastas do movimento

³ Como se pode notar nas produções *Vai que cola: o filme* (2015) e *Vai que cola: o começo* (2019), adaptações da *sitcom* homônima do canal Multishow, e *Crô: o filme* (2013) e *Crô em família* (2018), filmes baseados no personagem de mesmo nome da novela *Fina Estampa* (2011-2012).

pouco resistiu à máquina repressiva do Estado. E é exatamente nesse sentido de controlar material e ideologicamente a produção cinematográfica que é criada a Embrafilme, como um projeto de Estado, que pensava o cinema como produto de interesse nacional (seja como mercadoria, seja como propagação de uma identidade nacional) definido sob a regência autoritária do Estado.

Percebe-se, assim, que as políticas de governos orientadas pelo mote do “milagre econômico” se estenderam tanto para a produção material, quanto para a produção de bens simbólicos. Nesse sentido, os bens simbólicos se distinguiam, na visão do regime ditatorial, em cultura de massa e cultura artística. Assim, a TV cumpria com maestria a função social de produção simbólica de bens da cultura de massa, enquanto o cinema produzido sob a tutela da Embrafilme era alçado ao patamar de produtor de bens artísticos. Tal distinção se refletia na orientação das políticas de governo formuladas para a TV e para o cinema.

Como cultura de massa, o desenvolvimento da TV no Brasil contou com fortes investimentos por parte do Estado na construção de uma infraestrutura sólida de telecomunicações e na transferência da gerência e administração dos meios de comunicação para as mãos da iniciativa privada, principalmente àquela vinculada ideologicamente ao regime, criando no imaginário nacional a ideia de que a TV é fruto da livre iniciativa privada. O cinema, por outro lado, permaneceu sob a tutela do regime através da Embrafilme, tendo, portanto, pouca (ou nenhuma) possibilidade de autonomizar-se e de encontrar mecanismos de sustentação próprios (BUTCHER, 2006). O que se viu, por consequência, foi o desenvolvimento em paralelo dos campos do cinema e da TV, sem nenhuma tentativa de criação de vínculos ou pontes⁴.

A partir daí a estratégia empresarial da Globo tinha todas as condições necessárias para a concretização de seu projeto de hegemonia. Nesse sentido, o foco na produção própria de conteúdos necessitava de um elemento que desse homogeneidade à programação da emissora ao mesmo tempo em que se criava

⁴ Há que se ressaltar, entretanto, que em paralelo à atuação da Embrafilme, outras formas de produção e distribuição de filmes também foram adotadas. E isso se deve a dois fatores fundamentais: primeiro, porque os limites materiais da Embrafilme não davam conta de suprir toda a demanda pelo filme nacional criada pela cota de tela. Em segundo lugar, porque a Embrafilme, mesmo sendo empresa estatal incrustada na estrutura burocrática e ideológica do regime ditatorial militar, foi espaço fundamental de atuação de um grupo específico de cineastas brasileiros ligados ou egressos do Cinema Novo (AUTRAN, 2010). O que se viu foi uma verdadeira disputa pelos poucos recursos da Embrafilme.

uma estética facilmente reconhecida e identificada pelos telespectadores. O “padrão Globo de qualidade”, mais do que um mote da empresa em seu discurso institucional, criou uma linguagem própria a partir da incorporação de elementos e temáticas socialmente relevantes e presentes no cotidiano da sociedade brasileira, sem romper com a estética “limpa” e “natural”. Foi nessa empreitada que a TV Globo passou a contar, dentro de seu quadro de dramaturgos, com expoentes do teatro crítico e combativo dos anos de 1960, como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, agregando, aos conteúdos produzidos pela emissora, pautas sociais e contradições de nossa sociedade sem, no entanto, alçá-las a problemáticas contestatórias. O “padrão Globo de qualidade” reveste-se, assim, de uma capa de aparente liberdade artística ao mesmo tempo em que submete a criação a modelos pré-determinados pela emissora, o que se verifica em larga medida também na atuação da Globo Filmes.

As Tecnologias da Informação e Comunicação e a redefinição dos meios de comunicação

O final do século XX presenciou o advento de uma série de transformações tecnológicas, sobretudo no campo da comunicação e da informação. As novas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) apresentaram ao mundo diversos novos suportes de conteúdos audiovisuais, aumentando assim a demanda pela produção desses conteúdos⁵.

As tecnologias de informação e comunicação (TIC) – TV paga, celulares, internet, câmeras portáteis, TV digital – multiplicaram a demanda por conteúdo audiovisual e estabeleceram novas possibilidades de produção e difusão da informação, além de apontarem para uma possível diminuição do peso da televisão tradicional no cotidiano dos cidadãos. Todos esses fatores

⁵ Destaca-se ainda o advento das produções *on demand*, rompendo com a rigidez das grades de programação dos canais de TV e apontando transformações das “janelas” de exibição, que caracterizam a exibição de longas-metragens. No Brasil, as plataformas *on demand* ganham força sobretudo a partir de meados da década de 2010 e são, nesse sentido, posteriores às estratégias das Organizações Globo de ampliação de sua inserção no mercado audiovisual. Vale lembrar também que as Organizações Globo lançam em 2015 sua própria plataforma *on demand*, a Globoplay. No entanto, a análise desenvolvida neste artigo se concentra no impacto da entrada da Globo Filmes no mercado cinematográfico nacional tendo como referência o período de 1998 a 2016 e se limita às produções capitaneadas pela empresa que chegaram às salas de cinema no país. Dessa forma, optou-se por não desenvolver uma observação mais pormenorizada da atuação da Globo no segmento das plataformas *on demand*.

começaram a desenhar um cenário que poderia abalar as bases de sustentação da hegemonia da TV Globo, cujo pilar central está na produção concentrada, em suas próprias estruturas, do conteúdo que leva ao ar, e a dependência constante de altos índices de audiência para gerar receitas suficientes para cobrir seus custos (BUTCHER, 2006, p. 11).

Soma-se a isso outro elemento crucial para compreendermos a inserção das Organizações Globo no ramo cinematográfico: a pretensa defesa de um conteúdo nacional e a reafirmação de uma identidade nacional diante das ameaças do processo de globalização. Esses fatores emergem como bandeiras levantadas pela Globo em meados dos anos 1990 (BUTCHER, 2006). Trata-se de uma estratégia com objetivos de curto, médio e longo prazo. Ao mesmo tempo em que busca resgatar as bases de legitimidade da Globo junto à população em um momento de forte crise financeira e severo endividamento da empresa (que se tornaria mais grave no início dos anos 2000) é também uma estratégia que visa retardar ou fazer frente ao processo de regulamentação da mídia e às políticas que objetivem a transformação do modelo de comunicação social no Brasil.

Nesse sentido, a criação da Globo Filmes se insere num espectro de ações das Organizações Globo que incluem também a criação do Canal Brasil, com programação quase exclusiva de conteúdos nacionais, e a ampliação do *merchandising* social e de campanhas institucionais no sentido de ressaltar a importância da TV e, sobretudo da Globo, na vida dos brasileiros⁶.

A criação da Globo Filmes está associada a uma dupla dimensão da estratégia das Organizações Globo. A primeira surge da necessidade de se adaptar aos novos tempos, às novas tecnologias e ao processo cada vez mais dinâmico que permite a produção e a difusão de conteúdos audiovisuais de forma mais ampla. A segunda, diretamente relacionada à primeira, consiste na defesa do conteúdo nacional na tentativa de barrar um possível processo de aculturação promovido pela globalização (BUTCHER, 2006). Seria ingenuidade compreender a segunda dimensão apenas em seu sentido mais imediato. A consolidação da hegemonia da TV Globo se deu, desde o seu surgimento, por meio dessa dimensão nacionalista,

⁶ Butcher (2006) explicita de forma bastante detalhada esse plano de ação das Organizações Globo, destacando algumas das frentes de atuação: além da criação da Globo Filmes, em 1997, a fundação do Canal Brasil em 1998; a implantação do projeto Brasil Total em 2002; a sistematização do projeto de uma política para o *merchandising* social da emissora em 2003; a exposição fotográfica *Brasil: a gente vê por aqui*, em 2004, entre outras iniciativas.

perfeitamente afinada com o projeto do regime autoritário militar, implantado em abril de 1964.

A defesa do conteúdo nacional também se tornou o principal diferencial da TV Globo que, desde o princípio, privilegiou a produção da maior parte dos conteúdos exibidos. Trata-se, antes, de uma estratégia comercial e institucional do que propriamente um projeto de integração democrática e valorização da cultura nacional. Conforme salienta Butcher, o discurso nacionalista da empresa não se reflete em sua prática, tornando-se a oratória um sermão vago e ideológico, utilizado para “dar unidade ao que não tem” (BUTCHER, 2006, p.15). Se o objetivo das Organizações Globo é fazer frente à cultura massificada que vem de fora com o processo de globalização, certamente esse objetivo se complementa com a necessidade de mascarar a cumplicidade da empresa com as estruturas de poder verticais consolidadas. Nessa direção, ressalta-se a importância de compreender a criação da Globo Filmes como um dos mecanismos utilizados pelas Organizações Globo no sentido de fortalecer sua imagem institucional como produtora hegemônica de conteúdos audiovisuais nacionais.

Parece-nos razoável afirmar que se confirma a hipótese da entrada da Globo no cinema nacional estar diretamente relacionada com o fortalecimento de sua imagem corporativa enquanto principal apoiadora do conteúdo audiovisual nacional e enquanto conglomerado midiático sintonizado com as tendências globalizantes, muito mais do que uma estratégia que vise ao lucro imediato. Trata-se de um projeto de longo prazo. No entanto, é fato a maximização de seus ganhos por meio do que denominamos, neste estudo, de superaproveitamento dos conteúdos audiovisuais produzidos (SANGION, 2011, p. 285).

Além disso, percebe-se também, dentro da lógica de funcionamento da Globo Filmes, a hierarquia dos campos do audiovisual estabelecida pelas Organizações Globo. Trata-se de submeter o cinema à TV, uma vez que a empresa é uma das empreitadas que fazem parte do “guarda-chuva” de negócios de televisão. Assim, o diretor da GF deve reportar-se diretamente ao diretor geral de TV. “Nos parece fundamental destacar esse ponto, que se relaciona diretamente ao posicionamento estratégico de negócios da empresa, por estar inserido no contexto do audiovisual a partir da televisão⁷”, conforme aponta Sangion (2011, p.138). Ao observarmos o organograma no qual está inserida a Globo Filmes,

⁷ Grifo original da autora.

verificamos a existência de um conselho – responsável pela aprovação dos projetos capitaneados pela empresa – composto por membros da GF (diretor executivo e diretores artísticos) e pelo diretor geral de entretenimento da TV Globo (SANGION, 2011).

Que novela é essa? Submissão da produção cinematográfica ao “padrão Globo de qualidade”

A entrada da Globo Filmes no mercado cinematográfico transforma não só a relação entre cinema e TV no Brasil, como também a própria estrutura de produção cinematográfica nacional. A Globo Filmes, anunciada formalmente em dezembro de 1997, só inicia de fato suas atividades em 1998, tendo como marco de sua entrada no mercado o lançamento do filme *Simão, o fantasma trapalhão*. A empresa passa a atuar no mercado cinematográfico com uma missão: “ensinar” a campo cinematográfico a superar suas próprias dificuldades, a entender o “gosto do público” e a criar bases sólidas para o seu desenvolvimento comercial (BUTCHER, 2006). Ancorada na compreensão de que as pessoas tendem a procurar por produtos seguros no consumo cultural, evitando riscos em relação à qualidade e às características daqueles, a Globo Filmes baseia seu sucesso na transformação do perfil do cinema brasileiro de acordo com um padrão de consumo já consolidado pelo público nacional. Essa compreensão é colocada em destaque nos estudos do campo da economia da cultura. De acordo com Benhamou “(...) um consumidor interessado em maximizar sua utilidade entre diferentes espetáculos e com alto grau de aversão ao risco será induzido a optar por espetáculos mais seguros, cuja qualidade possa ser apreendida de antemão com grande confiabilidade” (BENHAMOU, 2007, p. 36).

Assim, a pretensão da empresa é evidente: ao tomar para si a defesa do conteúdo nacional, implementando o seu padrão de qualidade, a Globo estreita os espaços e silencia muito do que é realizado por outras modalidades de produção de conteúdos nacionais. A ideia de “nação” homogeneizadora, imaginada pelas Organizações Globo, ao mesmo tempo em que protege contra o que vem de fora, agride e suplanta a diversidade de produções nacionais.

Nessa direção, a empresa adota três formas básicas de atuação como produtora e coprodutora: 1) O investimento (não necessariamente financeiro) em

filmes cujo sucesso comercial seria garantido; 2) A transformação de minisséries em longas-metragens e 3) A criação de veículos cinematográficos para o *star system* da emissora (BUTCHER, 2006). A partir dessas formas de atuação, a Globo Filmes se posiciona estrategicamente no mercado cinematográfico sustentada por duas bases distintas e complementares. Uma delas diz respeito ao predomínio do investimento indireto nas produções em que se torna parceira; a outra se refere ao aproveitamento da infraestrutura, do capital humano, do *know how*, *expertise* e do *star system* que contribuíram significativamente para a construção da hegemonia da TV Globo (SANGION, 2011). Ao longo dos anos, o que se observa é o privilégio da estratégia de parceria com produtoras independentes, ainda que as outras duas formas de atuação não deixem de existir por completo. Conforme ressalta Sangion (2011):

Se na fase inicial a Globo Filmes se arriscou em pelo menos três focos de atuação no mercado cinematográfico brasileiro, percebemos que ao longo de sua consolidação a empresa acabou encontrando seu caminho em uma das modalidades: a associação a projetos de outras produtoras. A Globo Filmes passou, então, a priorizar esta que se mostrou a forma mais eficaz com relação aos objetivos da empresa. São oriundos desse modelo, os maiores sucessos de público da Globo Filmes e do período: *Tropa de Elite 2* (11,2 milhões de espectadores), *Se Eu Fosse Você 2* (6 milhões), *Dois Filhos de Francisco* (5,3 milhões), *Carandiru* (4,6 milhões), *Nosso Lar* (4 milhões), *Se Eu Fosse Você 1* (3,6 milhões), *Chico Xavier* (3,4 milhões) e *Cidade de Deus* (3,3 milhões) (SANGION, 2011, p. 155).

Outro ponto deve ser ressaltado em relação à primazia das coproduções realizadas com produtoras independentes: a escolha das parcerias tem como ponto fundamental a disposição das produtoras em desenvolver projetos adequados ao “padrão Globo”. Soma-se a esse elemento a possibilidade legal das produtoras captarem recursos das mais variadas fontes, incluindo as leis de incentivo, uma vez que a Globo Filmes, por ser “braço” de um grupo de mídia de grande porte, não pode recorrer a tal mecanismo de financiamento. Dentre a grande carta de filmes que levaram o selo Globo Filmes, foram poucas as empreitadas produzidas exclusivamente com investimentos diretos da Globo. Os filmes não atingiram à expectativa da empresa, e essa modalidade de atuação acabou sendo colocada de lado (BUTCHER, 2006; SANGION, 2011). Nesse sentido, a forma de atuação da Globo Filmes no mercado cinematográfico nacional é muito bem definida pelas

palavras de seu ex-diretor executivo, Carlos Eduardo Rodrigues, em entrevista à Revista Filme B, em maio de 2008, quando a Globo Filmes completava 10 anos de uma estratégia de sucesso:

A Globo Filmes ainda não é bem compreendida no mercado. Apesar desses dez anos de atividade, muita gente ainda se pergunta se é uma distribuidora, uma codistribuidora ou uma agência de divulgação. Pouca gente entende que a nossa proposta é ser um coprodutor com atuação no desenvolvimento do filme. Queremos ser parceiros nos ativos importantes de um projeto: um bom planejamento, um bom roteiro, uma boa escolha de elenco, uma qualidade de produção e filmagem diferenciada, uma montagem cuidadosa, e uma estratégia de lançamento pensada com antecedência, usando todas as ferramentas de divulgação que a gente tem. É uma proposta ambiciosa, não estamos só trocando mídia por participação no filme (Carlos Eduardo Rodrigues)⁸.

A fala da produtora Mariza Leão, presente no vídeo institucional veiculado pelo *site* oficial da Globo Filmes, reitera a definição da empresa como coprodutora, uma vez que a empresa assume o papel de acompanhamento artístico e participa nas decisões inerentes aos projetos por ela capitaneados: “Não é um coprodutor financeiro, apenas. É um coprodutor criativo”⁹. A parceria artística é, aliás, a tônica do vídeo institucional que define “quem é” a Globo Filmes. E os depoimentos de vários diretores e produtores (principalmente) vão nesse sentido, reforçando a importância das contribuições dos profissionais especializados no desenvolvimento dos projetos e no estabelecimento de um padrão de qualidade. Além disso, ressalta-se no vídeo a importância da Globo Filmes como instrumento de visibilidade das produções e o reforço na questão da diversidade de temas e de gêneros cinematográficos.

Transformações na estrutura da cadeira produtiva do cinema

A cadeia produtiva do cinema é comumente dividida em três grandes segmentos: produção e infraestrutura; distribuição; exibição. O segmento da produção e infraestrutura envolve uma complexidade de etapas e subdivisões e se caracteriza, fundamentalmente, pela presença de uma ou várias empresas que elaboram e

⁸ Entrevista concedida à Revista Filme B (BUTCHER et al., 2008).

⁹ Depoimento de Mariza Leão para o vídeo institucional da Globo Filmes, disponível em <http://globofilmes.globo.com/quem-somos/>. Acesso em: 16 fev. 2016.

desenvolvem o filme. Enquadra-se como “produção” todas as etapas iniciais, como desenvolvimento de argumento e roteiro, captação de recursos para financiamento do projeto (que pode acontecer antes ou durante a sua execução), seleção de elenco, escolha e locação de cenários, equipamentos e adereços, filmagens, bem como as etapas de pós-produção: edição de som, mixagem, montagem e edição das imagens etc. A infraestrutura compreende empresas e profissionais que fornecem equipamentos, cenários e aparatos em geral para que o filme possa ser executado de acordo com o planejamento da produção (MICHEL; AVELAR 2012; 2014).

O setor de distribuição estabelece a ponte entre a produção e as janelas de exibição, em especial as salas de exibição e o *home vídeo*. Em outras palavras, as empresas distribuidoras garantem a inserção do filme no mercado. Por fim, o segmento de exibição, formado em geral por grandes empresas responsáveis por complexos de salas de cinema e reprodução de mídias para exibição em outras janelas de exibição como as TVs abertas e por assinatura, DVDs, Blue-Rays etc. Conforme já apontado, o advento das plataformas *on demand* tem provocado uma mudança profunda nas formas pelas quais os produtos audiovisuais são distribuídos, exibidos e comercializados, o que acarreta em transformações na própria forma de produção dos conteúdos audiovisuais.

A presença da Globo Filmes no mercado cinematográfico nacional também é um elemento importante para compreender o processo de reestruturação da cadeia produtiva do cinema nacional. A empresa não deve ser compreendida apenas como mais uma produtora, uma vez que a sua presença estabelece novos arranjos e relações não só entre as diversas empresas de produção, como também entre os segmentos da cadeia produtiva.

O selo Globo Filmes associado ao “padrão Globo de qualidade” confere ao produto um novo *status* quando este se insere no mercado. Dito de outra forma, as empresas distribuidoras, nacionais e estrangeiras, percebem nos filmes coproduzidos pela Globo Filmes a possibilidade de ganhos significativos.

Desde a entrada e consolidação da atuação da Globo Filmes no mercado de cinema, não só as grandes empresas distribuidoras estrangeiras adotaram uma postura mais favorável ao produto nacional, como também as empresas distribuidoras nacionais puderam comercializar filmes que obtiveram grande sucesso comercial. E isso vale não só para as empresas nacionais já consolidadas no mercado, como a Europa Filmes, a *Downtown* e a Rio Filmes, mas também para

pequenas empresas que buscam conquistar espaço no mercado, como a *Lumière e Elo Company*. Além disso, percebe-se também a realização de parcerias entre empresas nacionais e estrangeiras na distribuição de filmes nacionais coproduzidos pela Globo Filmes.

Outro elemento que se pode acrescentar a essa perspectiva é a presença de empresas do setor de distribuição atuando como coprodutoras, sobretudo por meio do uso do artigo 3º da Lei do Audiovisual, que permite a empresas distribuidoras estrangeiras investir parte da remessa de lucros nas produções nacionais. Se, por um lado, isso rompe com alguns entraves históricos em relação ao gargalo de distribuição dos filmes nacionais, por outro se revela uma nova concentração no mercado. O setor de distribuição continua sendo um dos obstáculos mais difíceis de se superar para os filmes brasileiros, mas, agora, nota-se que para se inserir no mercado, de forma competitiva, o produto nacional precisa enfrentar um gargalo anterior, qual seja, conseguir estabelecer a parceria com a Globo Filmes, ainda no segmento da produção. Para as produções nacionais sem a participação da Globo Filmes, resta encarar o calvário, ainda mais sofrido, para se inserir no mercado. Observa-se, portanto, que a presença da Globo Filmes no segmento da produção altera não só a relação das empresas distribuidoras com as produtoras nacionais associadas à Globo Filmes, como também, por oposição, a relação das distribuidoras com as produtoras que não estabelecem nenhum tipo de parceria com o “braço” cinematográfico das Organizações Globo.

Considerações finais

O arranjo produtivo de filmes no qual a Globo Filmes se insere atende a uma dinâmica de desintegração vertical da cadeia produtiva, ao passo em que estabelece uma organização extensiva de cooperação entre empresas, apontando para um processo de especialização flexível (MENGER, 2005) da produção cinematográfica. Nesse sentido, as diversas empresas coprodutoras de um filme aparecem como acionistas de um empreendimento, cada uma delas com cotas patrimoniais e poder dirigente¹⁰. Além das empresas coprodutoras, detentoras

¹⁰ O Sistema Ancine Digital permite consultar detalhes sobre as obras audiovisuais, publicitárias ou não publicitárias, detentoras do Certificado de Produto Brasileiro (CPB). É possível verificar a porcentagem de cotas patrimoniais de cada uma das empresas envolvidas na produção dos filmes nacionais. Disponível em: <http://sad.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam>. Acesso em: 05 mar. 2018.

de ações dos filmes, há que se ressaltar a participação de diversas outras pequenas empresas especializadas em determinadas funções ou atividades inerentes à produção dos filmes. Essa não é uma característica exclusiva da produção cinematográfica brasileira contemporânea. De acordo com Menger (2005), é uma realidade do campo artístico inserido no mercado:

A dinâmica das organizações e dos mercados artísticos mostra que, na esfera da produção artística propriamente dita, a integração das atividades no seio de empresas importantes é hoje dificilmente viável fora dos sectores maciçamente sustentados por ajudas públicas, e que se instalou uma “desintegração vertical”, com as suas características de especialização flexível e organização extensiva da cooperação entre pequenas firmas que intervêm nas diversas etapas da divisão do trabalho de produção de produtos complexos e sempre protótipos (MENGER, 2005, p. 101).

Dessa forma, o processo de industrialização do cinema nacional se caracteriza pela existência simultânea e complementar de atividades tipicamente industriais, realizadas por grandes empresas ou grupos empresariais; e atividades de caráter artesanal, realizado pelas pequenas empresas ou empresas individuais.

Nesse sistema de parcerias, o filme assume a forma de uma propriedade coletiva, gerida por produtores e diretores. Em linhas gerais, produtores tendem a concentrar seus esforços nas atividades administrativas e no controle dos recursos financeiros, enquanto os diretores gerem, por assim dizer, as atividades artísticas e criativas. Em uma produção que busca se inserir no circuito comercial, ambas as funções são essenciais para o bom desenvolvimento da empreitada. Assim, o empreendimento, o filme, funciona como uma corporação, uma sociedade por ações. “A grande corporação aparece como espaço onde acionistas, gestores e diretores estabelecem uma solução de compromisso que se dá no interior da corporação, onde gestores e diretores também possuem ações” (TRAGTENBERG, 2005, p. 12).

Nas produções capitaneadas pela Globo Filmes, percebe-se a conformação de uma sociedade por ações na qual a Globo Filmes, produtoras independentes e, eventualmente, empresas distribuidoras, são acionistas e, portanto, proprietárias do filme. Diante da grande carteira de filmes com o selo Globo Filmes se pode notar diferentes níveis de participação da empresa na porcentagem de cotas patrimoniais das obras.

Há que se ressaltar também a existência de empresas produtoras independentes, mas que de alguma maneira têm ligação com as organizações Globo, como é o caso da produtora Lereby. A empresa é de Daniel Filho, cuja carreira profissional se confunde com a história da TV brasileira, sobretudo da TV Globo, conforme aponta o *site* da produtora¹¹. Nesse sentido, o controle administrativo e artístico das produções coproduzidas pela Globo Filmes pode variar conforme os arranjos estabelecidos entre esta e suas parceiras independentes. Em linhas gerais, o que se nota é que os grandes sucessos da Globo Filmes (de público e de renda) são parcerias nas quais a empresa possui grande participação, seja na qualidade de coprodutora, seja através das produtoras independentes que, em uma análise mais profunda, guardam relações estreitas com as empresas da família Marinho. Exemplo desse tipo de sociedade é a sequência *Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2*, na qual Lereby Produções e Globo Filmes, juntas, possuem 30% da cota patrimonial, enquanto os outros 40% pertencem à *Total Entertainment*, ou Total Filmes, empresa de Walkíria Lustosa Barbosa, que realizou diversas parcerias com Daniel Filho e outros nomes de destaque da Globo (como Jorge Fernando, Wolf Maia e Marcos Paulo) e está por trás de diversas outras produções de grande sucesso comercial ligada à Globo Filmes (FILME B)¹². Nesse sentido, as parcerias de melhor desempenho comercial correspondem àquelas nas quais se estabelece de forma mais incisiva o padrão de qualidade associado à TV Globo e em que um seleto grupo de parceiros (empresas produtoras e diretores) constituem uma espécie de elite no espectro de produções da carteira da Globo Filmes. Os *blockbusters* da Globo Filmes são, portanto, corporações, sociedades por ações, nas quais o peso da empresa é fundamental para o desempenho comercial do empreendimento.

À medida que se desenvolve, a grande corporação tende cada vez mais a ser propriedade de um grupo que age em conformidade com os critérios capitalistas de racionalidade. Como resultado final, temos uma sociedade de grandes corporações, cujo controle está nas mãos de uma oligarquia fechada que se autopromove e se auto-reproduz (TRAGTENBERG, 2005, p. 14).

¹¹ *Quem é o diretor da Lereby Produções?*. Disponível em: <http://lereby.com.br/site.html>. Acesso em: 05 mar. 2018.

¹² Disponível em <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-de-festivais-produtor/walkiria-barbosa>. Acesso em: 05 mar. 2018.

Evidencia-se, portanto, que estamos diante de um novo paradigma de produção cinematográfica no país, em que se associam incentivos estatais (através da isenção fiscal, leis de fomento e editais), interesses corporativos de um grande grupo de mídia e um número considerável de produtoras independentes enxergando (finalmente, diga-se de passagem) a possibilidade de realizar, distribuir e exibir seus filmes, atingindo um público considerável, há anos afastado dos filmes nacionais. Esse novo paradigma de produção, por sua vez, impõe novas configurações no universo do trabalho humano inscrito nas produções.

Referências

- ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. Agência Nacional do Cinema - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Brasília. 2014.
- ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. Agência Nacional do Cinema - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Brasília. 2015.
- ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. Ancine - Observatório do Cinema e do Audiovisual. Brasília. 2016.
- AUTRAN, A. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, A. **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, 2010.
- BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BUTCHER, P. **A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro**. Dissertação de Mestrado. UFRJ. Rio de Janeiro. 2006.
- BUTCHER, P. et al. Uma década de Globo Filmes. **Revista Filme B**, n. Edição Especial, p. 6-11, maio, 2008. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/maio2008.pdf>>. Acesso em: 15 fevereiro 2016.
- CERQUEIRA, A. P. C. “O Cinema Brasileiro Vai Bem, Obrigado”? In: V Seminário Internacional - Políticas Culturais. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2014.
- FILME B. Quem é quem no cinema - Walkíria Barbosa. **Filme B**. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-de-festivais-produtor/walkiria-barbosa>>. Acesso em: 05 março 2018.
- MEMÓRIA GLOBO. Memória Globo. **Memória Globo**, s/d. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 16 abril 2018.
- MENGER, P. M. **Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo**. Lisboa: Roma, 2005.

MICHEL, C.; AVELLAR, A. P. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. **Revista de Economia**, 38, jan./abr., p.35-53, 2012.

MICHEL, R. C.; AVELLAR, A. P. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. **Nova Economia**, Belo Horizonte, 24, n. 3, set./dez., p. 491-516, 2014.

SANGION, J. **Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2011.

SENNA, O. Novo modelo de distribuição. **Revista de Cinema**, 2015. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2015/10/novo-modelo-de-distribuicao/>>. Acesso em: 15 Fevereiro 2016.

TRAGTENBERG, M. **Administração, poder e ideologia**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LUZ, SOMBRAS E CORES: UMA LEITURA BARROCA DO FILME “OS INCONFIDENTES”

Rodrigo Otávio dos Santos¹
Neuza de Fátima da Fonseca²

Resumo: O artigo a seguir busca fazer um diálogo entre elementos da estética barroca e o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes*. Para tanto, primeiramente apresentamos ao leitor as características do movimento barroco. Depois, discorremos sobre o filme de Andrade e, então, começamos nossas análises a partir de, principalmente, três eixos: luzes e sombras, cores e figurinos. Esses três vetores presentes no filme são analisados à luz do movimento barroco, sendo discutidas as aproximações e distanciamentos em relação a ele. Em nossas conclusões, destacamos a presença do barroco no filme e apontamos como se pode fazer correlações entre duas obras distantes no tempo e no espaço, mas que se comunicam por meio de elementos estéticos.

46

Palavras-Chave: Arte. Barroco. Cinema.

¹ Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação e Novas Tecnologias / UNINTER. Doutor em História – UFPR. Mestre em Tecnologia – UTFPR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5050-1637>

² Professora do curso de Artes do Instituto Federal do Paraná. Doutoranda em Tecnologia e Sociedade – UTFPR. Mestre em Educação – UNINTER. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9776-8168>

Abstract: The following article seeks to make a dialogue between elements of baroque aesthetics and the film by Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes*. To do so, we first present the reader with the characteristics of the Baroque movement, then we discuss the Andrade film and then we begin our analyzes from - mainly - three axes: lights and shadows, colors and costumes. These three vectors present in the film are analyzed in the light of the Baroque movement, and the approximations and distances of the movement in question are discussed. In our conclusions we highlight the presence of the baroque in the film and we pointed out how one can make correlations between two works distant in time and space, but which communicate through aesthetic elements.

47

Keywords: Art. Baroque. Cinema

Introdução

O presente artigo pretende discutir algumas questões do filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, com foco na estética barroca. Para tanto, elencamos algumas características próprias do audiovisual cinematográfico e as analisamos no filme escolhido, fazendo correlações com as características do barroco. Escolhemos cenas que contivessem os seguintes aspectos: luz e sombra, cor e figurino. A partir desses três vetores, fizemos análises que permeiam tanto a estética cinematográfica quanto a barroca. Do ponto de vista metodológico, nosso artigo se trata de uma pesquisa correlacional, uma vez que busca trazer o diálogo entre duas formas de arte distintas e distantes no tempo e no espaço. Nossas principais conclusões dizem respeito à aproximação de Andrade com o barroco. Ainda que o filme em questão tenha sido criado mais de um século depois do movimento ter se extinguido, conseguimos encontrar ecos – propositais ou não – dessa estética.

O Barroco

De acordo com Toledo (2015), depois de um grande período de estabilidade nas artes, baseadas nos ideais da antiguidade clássica, a arte europeia inicia uma fase de indefinição caracterizada pela preocupação em desenvolver e intensificar de maneira artificiosa e exagerada as formas consagradas do Renascimento. Daí em diante, a arte virou as costas para o Classicismo, tornou-se barroca, feita de profusão e movimento, de sedução e do sinistro. Em suas obras, os artistas do período Barroco europeu, de acordo com Farthing (2010), apreciavam as cores vibrantes e a luz representada no claro-escuro. Para Strickland (2004), alguns desses artistas desenvolveram de tal forma suas pinceladas e perspectivas que pareciam levar o observador para dentro da obra. As faces humanas nas esculturas barrocas são marcadas pela emoção, em sua grande maioria, o sofrimento. As composições barrocas dão sempre a impressão de estarem incompletas e desconexas, pois tudo aquilo que é sólido e seguro começa a oscilar. A estabilidade, o equilíbrio e simetria, criada pelo horizontal e vertical, tão bem empregada na arte renascentista, são desprezados.

Uma das maiores características da arte barroca é o contraste de luz e sombra, pois apresenta grandes áreas escuras (na penumbra), em contraste com o foco de luz. Esse embate entre claro e escuro, conforme Oliveira (2014), é um

efeito que se revela até nas igrejas barrocas que, em sua ambientação decorativa, previa originalmente iluminação de velas e tochas, e, dessa forma, iluminaria alguns detalhes, deixando outros na penumbra. A luz barroca é mais que elemento visual, serve de guia para o observador: mostra o personagem principal e, ao mesmo tempo, funciona como personagem, agindo na pintura de modo que os outros interagem com ela. Conforme Marques (2014), a pintura barroca usa intensamente do “*chiaroscuro*” nas gradações de cores e iluminação. A luz é contraste da forma e sugere os temas fundamentais da pintura. Assim, pode-se dizer que a iluminação, bem como o uso da cor, são personagens fundamentais nas peças barrocas.

Outra das principais características do barroco é a teatralidade. Para Gombrich (2000), no período de 1700, os artistas tinham liberdade de planejamento e produziam arquitetura com pedras estuque dourado, dando forma em suas visões, por isso, os palácios e as igrejas não eram só arquitetura, eram transformados em cenários teatrais. “Conscientizamo-nos de que o espírito do Barroco, o gosto pelo movimento e os efeitos audaciosos, podem se expressar até na simples vista de uma cidade” (GOMBRICH, 2000, p. 351).

A arte barroca apresenta teatralidade em todas as áreas. Na pintura, as telas se parecem com cenas de uma peça de teatro “congeladas”, para que o pintor registre o momento da ação:

O ponto de vista artístico do Barroco é, numa palavra, cinemático; os acontecimentos representados parecem terem sido surpreendidos; as indicações que puderem trair considerações para com o observador são abolidas: tudo se apresenta em aparente concordância com um puro acaso (HAUSER, 1982, p. 560).

Para Oliveira (2014), tudo no barroco é muito teatral, e a evidência desse recurso é o excessivo uso de representações de figuras em pinturas e esculturas geralmente em atitudes teatrais e com gesticulação eloquente. A teatralidade religiosa do barroco, para a autora, manifesta-se tanto nos espaços internos, com os recursos cenográficos agregados na decoração, quanto nos cortinados dos retábulos que expõem camarins intensamente iluminados em contraste com a escuridão no restante do ambiente. Percebemos ser esse o caso na análise do filme aqui proposta. Em “Os Inconfidentes”, a forma em que a montagem das cenas se apresenta, faz parecer ser uma eventualidade o modo como os personagens atuam, podendo ser surpreendidos pelo espectador no momento exato de suas ações, ou seja, é o barroco sendo cinema.

O filme *Os Inconfidentes*

O filme “Os Inconfidentes” é uma produção brasileira, lançada em 1972, quando se comemoravam os 150 anos da Independência do Brasil. Naquele mesmo período, foi lançado outro filme referente a esse assunto, “Independência ou Morte” (1972), dirigido por Carlos Coimbra. Ambos discutem a questão da independência, mas “Os Inconfidentes” segue o viés da Inconfidência Mineira, enquanto o outro se concentra no Grito do Ipiranga, com discurso ufanista.

“Os Inconfidentes” foi dirigido e produzido por Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do *Cinema Novo*. Sua obra tem forte apelo da identidade nacional. Possui elenco com os seguintes atores: José Wilker (1944-2014) como Tiradentes; Luiz Gonzaga Linhares (1926-1995) - Tomás Antônio Gonzaga; Paulo Cezar Peréio (1940) – Alvarenga Peixoto; Fernando Torres (1952-2008) – Claudio Manuel da Costa; Carlos Kroeber (1934-1999) – Francisco de Paula Freire de Andrade; Nelson Dantas (1949-2006) – Luís Vieira da Silva; Margarida Rey (1922-1983) – Maria I de Portugal; Suzana Gonsalves(1942) - Marília de Dirceu; Carlos Gregório (1949-2001) – José Álvares Maciel; Wilson Grey (1923-1993) – Joaquim Silvério dos Reis; Fábio Sabag (1931-2008) – Visconde de Barbacena; Roberto Maya (1935) – Interrogador; e Tetê Medina (1940) – Dona Bárbara.

Trata-se de um longa-metragem, com duração de cem minutos, classificado como gênero drama e histórico. Conta a história de uma elite mineira composta por poetas, políticos, religiosos e militares, insatisfeitos com a cobrança de impostos e exploração por parte da Coroa Portuguesa. Eles se unem para conjurar uma solução para livrar Minas Gerais de Portugal. Todos foram presos e degredados para África, pois não assumiram a culpa. Apenas um deles assumiu toda a responsabilidade da conspiração e foi condenado à morte por meio da forca, tornando-se o maior nome do movimento político. O feito de Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) é conhecido até nossos dias.

As filmagens do longa foram feitas nas ruas de Ouro Preto, Minas Gerais, e em algumas edificações do período colonial. Ali, ocorreram os fatos representados pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade. A cidade é o cenário de toda a trama. Palco tanto do filme e dos acontecimentos históricos, ela é apresentada ao espectador com as características do desenvolvimento do presente (1972).

De acordo com Toledo (2015), a cidade de Ouro Preto sofreu muitas transformações no transcorrer dos cento e cinquenta anos após a Inconfidência. No decorrer do filme, percebe-se essas mudanças por meio de paredes nuas,

salas quase sem móveis e grades nas janelas, mesmo não sendo uma prisão. Ao mesmo tempo, também podemos destacar as características de uma cidade colonial, com construções preservadas nas estruturas e predicados do período Barroco. De acordo com Toledo (2015), as cidades no decorrer daquela época têm configurações específicas, como espaços abertos em meio a traçados irregulares de ruas com calçamento de “cabeça de negro”, calçadas com pedras ovaladas, comum no período do Barroco, ou calçada “pé-de-moleque”, também conhecida como calçada portuguesa, com pedras irregulares.

A cidade de Ouro Preto, é cenário e também é personagem do filme, pois os acontecimentos que se desenrolaram ali fizeram parte desse movimento todo. Apesar de Tiradentes ser preso no Rio de Janeiro, foi em Ouro Preto que teve sua sentença executada.

O filme também faz associações com a literatura. As falas dos personagens se baseiam nos “Autos de Devassa”, um termo jurídico que, de acordo com Santos (2001), refere-se à peça produzida no decorrer de um processo judicial, com os termos de audiência, certidões, petições etc. No texto, o auto a que se refere é o Auto da Devassa da Inconfidência Mineira, sobre o qual a Coroa Portuguesa moveu o processo judicial contra Tiradentes e os outros conjurados, pelo crime de lesa-pátria, previsto na legislação da época. Lançado em 1953, o “Romanceiro da Inconfidência”, da escritora brasileira Cecília Meireles é, para Monteiro (1961), uma coletânea de poesias referente à história de Minas gerais, do início da colonização até a Inconfidência.

Há associações também com os poemas de Claudio Manuel da Costa, Tomaz Antônio Gonzaga e José de Alvarenga Peixoto, poetas do arcadismo que fizeram parte do movimento da Inconfidência. Durante todo o filme, foram usados poemas e documentos para compor o diálogo. “É notório que Joaquim Pedro de Andrade possui uma obra cinematográfica imbricada com a literatura. Ele realmente partiu muitas vezes da inspiração literária para apreender verdadeiramente a linguagem do cinema” (SILVA, 2016, p. 24).

Além da literatura e das questões de roteiro, uma obra cinematográfica pode ser muito analisada a partir de sua linguagem. Para este artigo, utilizaremos apenas três elementos da gramática do cinema para demonstrar as aproximações do filme de Joaquim Pedro de Andrade à estética barroca.

Luz do filme “Os Inconfidentes”

Podemos encontrar cenas com fotografias bem iluminadas, outras na escuridão e outras na semipenumbra. Na cena em que o poeta Claudio Manuel da Costa se enforca, toda a agonia é representada pela penumbra do lugar onde estava preso. A luz, nessa cena, tem papel importante: conforme a vida do poeta vai se esvaindo, a claridade diminui. Na quase total escuridão, acontece o corte. A cena seguinte, em contraste, tem muita iluminação.

Na figura 1, a seguir, podemos ver que a iluminação permite, de forma não muito clara, enxergar apenas o personagem do trovador e o tronco ao qual ele amarra a corda, com uma fonte de luz focada no poeta, iluminando seu rosto e o tronco de madeira, deixando o restante do cenário completamente escuro. Esse tipo de luz foi bastante usado pelos artistas barrocos: o que interessava era a ação e não o fundo da obra. Por isso, o cenário escuro. Já na figura 2, obra de Caravaggio, “Davi com cabeça de Golias” (1610), a luz é bastante forte, mas a sombra se assemelha com a da primeira imagem, pois deixa tudo escuro. Em ambas as pinturas, só é possível ver a ação.

Figura 1 - Luz da cena do enforcamento do poeta Claudio Manuel da Costa. Os Inconfidentes, 1972



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Figura 2 - Davi Com Cabeça de Golias, Caravaggio, 1610. Óleo sobre tela, 125 cm x 100 cm. Galeria Borghese – Roma.



Fonte: Epoch Times³

Na cena em que os inconfidentes estão reunidos, discutindo a possibilidade de Joaquim Silvério dos Reis tê-los traído; debatendo ideias do que fazer para não serem pegos, a sala está em semiescuridão. A parte dos fundos está iluminada, e a frente, onde eles estão conversando, está na penumbra. Quanto mais próximo da câmera, mais escuro fica. A luz parece funcionar como espíã, rondando a câmera para descobrir os planos dos conjuras, tal qual a intenção da luz barroca, como nos diz Bazin (2010).

53

Figura 3 -Cena na semipenumbra. Os Inconfidentes, 1972



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

³ Disponível em: <https://www.epochtimes.com.br/o-pintor-caravaggio-luzes-e-sombras-na-vida-e-na-obra/>. Acesso em: 07 ago. 2018.

Durante todo o filme, o espectador pode perceber a existência de cenas bem iluminadas, com focos de luzes em todas as direções, para que não haja sombras. São cenas claras, mostrando tudo o que há para ser mostrado. Essas cenas não possuem luz barroca, pois não há o claro-escuro tão comum nesse período da História da Arte. Apesar dessas cenas não apresentarem o claro-escuro do barroco, elas trazem outras características desse movimento, como a teatralidade.

Uma cena bastante convenientemente rica em luminosidade é a do poeta Claudio Manuel da Costa, acordado por seu colega poeta Tomaz Antônio Gonzaga. Quando este entra no quarto, o ambiente está na penumbra, mas, quando a janela é aberta, o espaço se transforma imediatamente em um quarto inteiramente iluminado. Toda luz parece vir da janela. No entanto, percebe-se que é usada a iluminação de três pontos: até mesmo o móvel que está na lateral da janela não propaga uma esperada sombra escura, quando apenas um de seus lados é iluminado. Em todo o cômodo não existe formação de zona de penumbra, como podemos conferir na figura 4.

Figura 4 -Cena iluminada. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Todas as poucas cenas exteriores no filme denotam liberdade, enquanto as interiores trazem a ideia do cárcere, apesar de serem bastante claras e representadas durante o dia. A iluminação, além da natural, é abundante. Para Toledo (2015), a clareza absoluta também fazia parte da transição da arte clássica, pois a imagem precisa passar do absoluto clássico para chegar na clareza relativa do barroco.

Há cenas em que a luz e a sombra são usadas para determinar a importância do personagem, como na cena em que o poeta Tomaz Antônio Gonzaga está na prisão e, ao ver Marília, sua grande amada, começa a declamar. A moça está toda iluminada e o esnoba, pois ela estava fazendo parte da comitiva que acompanhava a rainha, enquanto o poeta estava insuficientemente iluminado, mostrando a diferença entre os dois. É uma cena com muitos contrastes de luz e sombra, tornado a ação mais realista, assemelhando-se com as pinturas do artista Caravaggio e Rembrandt, que preferiam o realismo para aproximar suas obras do observador. Esses artistas também usavam a luz para destacar os seus personagens principais na pintura. Podemos ver essa situação na próxima imagem.

Figura 5 - Luz e sombra para destacar as diferenças entre os personagens. Os Inconfidentes, 1972



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Como informa Lira (2018), a luz é extremamente importante num filme, tanto em cena comum, como naquela muito importante. A luz ou a ausência dela, em *Os Inconfidentes*, comunica, compara, realça, espiona, esconde. É uma personagem com papel importante que desperta sentimentos e emoções no espectador. No barroco, a luz e a sombra também têm essa função de comunicar, de ser personagem, destacar a figura principal, como na obra *Ceia em Emaús*, de Caravaggio. Nesta, por meio de luz projetada, pode-se identificar a presença de Cristo na obra.

O complexo luz e sombra exerce uma intensa repercussão no nosso imaginário. Para Lira (2018), os artistas barrocos foram mestres nessas técnicas de contrapor sombra e luz para criar climas singulares, despertando sentimentos

primordiais no observador. O filme *Os Inconfidentes* possui exemplos bastante profícuos na articulação desse recurso. Na figura 6, observamos: assim como os mestres barrocos, o diretor Joaquim Pedro de Andrade fez uso do contraste entre claro e escuro para conseguir o máximo de impacto emocional na cena. Do mesmo modo que nas obras de Caravaggio, luz e sombra não apresentam maciez. Percebe-se uma dureza quase sufocante no contraste de sombras profundas.

Na figura 6, o espectador pode notar a luz projetada do lado direito da tela, iluminando algumas partes do rosto de Tiradentes, deixando o restante na penumbra. A claridade direciona o olhar do observador para os pontos que o diretor quer destacar.

Figura 6 - Contraste Claro-escuro. *Os Inconfidentes*, 1972

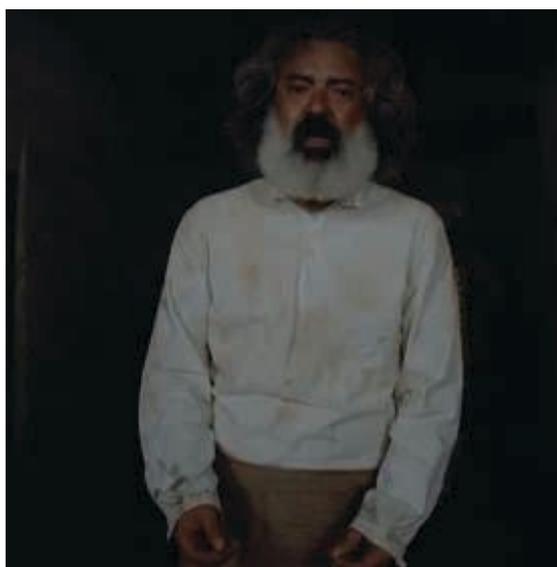


Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Na figura 7, veremos o uso da claridade como protagonista. A imagem mostra o poeta Claudio Manuel da Costa com feixe de luz o iluminando completamente, com suas vestes brancas contrastando com o fundo totalmente escuro, indicando o que tem importância nessa cena. A imagem se assemelha com as pinturas de Caravaggio, que retratava seus personagens em fundo escuro para destacar as figuras dramáticas, criando efeito de profundidade em sua obra, dando à luz o papel principal.

A quase penumbra retratada na imagem é bastante dramática, pois é o momento do interrogatório desse poeta. Talvez a intenção em mostrar esse tipo de iluminação seja passar a agonia sentida pelo personagem, pois durante todo o tempo, até no momento do seu suicídio, ele é mostrado na penumbra. O espectador pode perceber que essa agonia também é sentida pela respiração acelerada que se esvai com o enforcamento.

Figura 7 - Luz e sombra. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

A iluminação, em qualquer peça audiovisual, é de extrema importância. Porém, por esse ser um filme com características barrocas, a luz e a sombra, ou *chiaroscuro*, é um personagem desempenhando papel principal. Por meio dessa técnica, desperta emoções, cria o cenário para a teatralidade e os efeitos visuais que podem dar equilíbrio ou desequilíbrio à cena.

57

Cor no filme “Os Inconfidentes”

A cor é um elemento de grande importância nas artes, como diz Fraser e Banks (2007). É elemento muito importante para o audiovisual. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, tem bastante destaque. Há tomadas com cores vibrantes e também monocromáticas, em tom pastel. Podemos ver a cor ser usada como símbolo, na cena em que Marília de Dirceu, jovem, aparece ao lado do poeta Tomaz Antônio Gonzaga. Ela está vestida com vestido amarelo de detalhes em verde, como as cores da nossa bandeira, que se repetem na tomada em que o poeta está no exílio. Marília, agora mais velha, também exhibe os tons do Brasil. Percebe-se, claramente, que os matizes usadas pela personagem Marília trazem vários olhares sobre a pátria, a qual reflete e ironiza o simbolismo dessas cores. A personagem jovem está alinhada a alegoria de um Brasil jovem. A mais velha, mostra-se desalinhada, representa o país mais maduro, uma ironia com momento dos anos setenta. Percebe-se que outros personagens também usam verde e amarelo em outras cenas.

Ao mostrar Marília jovem e, depois, velha, o diretor propõe, novamente, a reflexão sobre a efemeridade da vida: ele optou por mostrar que o tempo está sempre presente, afetando a todos, até a bela Marília.

Figura 8 - Imagens de Marília jovem e mais velha usando as mesmas cores de vestido. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

As cores vibrantes são quase sempre mostradas quando os inconfidentes estão vivendo em liberdade, vestindo suas roupas coloridas do dia a dia ou uniformes militares (da cor da Coroa Portuguesa). Isso é visto, por meio de *flashbacks*, até mesmo quando estão presos. Durante a prisão, as roupas são farrapos de cores neutras, como o cinza, e cores terrosas que combinam com as pedras e paredes do cárcere.

Na figura 9, o espectador pode ver as cores vivas com os inconfidentes livres e outra imagem com eles presos. Na primeira figura, temos dois conjuras, planejando como fazer o levante, vestidos com roupas coloridas. Um deles é o tenente Francisco de Paula, com uniforme em azul, vermelho e branco. O inconfidente José Álvares Maciel aparece pouco mais atrás, também com roupa muito colorida. Para reforçar o jogo de luz e de sombra, os artistas do período

Barroco usavam cores contrastantes, principalmente cores quentes, assim como as usadas nesse filme.

Na imagem da direita, temos Joaquim José da Silva Xavier e o poeta Tomaz Antônio Gonzaga na prisão, mostrando em suas roupas uma paleta monocromática em tons de cinza, semelhante às paredes do presídio.

Figura 9 - As diferenças de cores nas roupas dos inconfidentes livres e presos. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Outro momento em que a cor foi usada como símbolo psicológico foi durante o enforcamento. Tiradentes estava vestido com túnica branca, assim como Jesus Cristo é representado pelos artistas barrocos no momento da crucificação. A roupa remete à religiosidade do alferes, ao mesmo tempo que confere uma intimidade com a estética barroca.

De acordo com Christo (2008), o Tiradentes representado por Joaquim Pedro de Andrade é baseado no depoimento do frei Raimundo Penaforte, que tomou a confissão dos inconfidentes antes do veredito. Ainda para a autora, o testemunho do frei contribuiu para que Tiradentes fosse tomado como mártir com imagem semelhante à de Cristo, pois a exposição de sua religiosidade foi intensa.

Na figura 10, o observador pode ver a veste que cobria o corpo de Tiradentes, nesse filme, na forca.

Figura 10 - Cor simbólica da roupa usada por Tiradentes no momento da execução. *Os Inconfidentes*, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Na maior parte da película, as cores foram usadas para despertar emoções no espectador, como as vestes mostradas na imagem acima e o vermelho vivo do pedaço de carne do início do filme; para demarcar classe e contrastar as situações dos personagens. A maioria das cores usadas nos cenários e nos figurinos eram adotadas nesse período colonial pelos artistas e a população da época.

Pedrosa (1989) afirma que, no período colonial, a tríade azul, rosa e branco, cores bastante usadas no filme, tornaram-se características, pois eram muito utilizadas nos altares, forros das igrejas, oratórios, pinturas de casas, enfeites de baús e vestuários. Tudo o que pode ser dito sobre o uso da luz e da sombra barroca, nesse filme, também se aplica à cor, pois o contraste de claro-escuro também pode ser visto ali, muitas vezes colaborando para criar efeitos decorativos nas cenas.

Figurino do filme “Os Inconfidentes”

O figurino do “Os Inconfidentes” é bastante rico. Por meio dele, Joaquim Pedro de Andrade demarca povo, burgueses, militares e monarcas. Como o diretor não tinha compromisso em ensinar História do Brasil por meio do filme, ele construiu o figurino de seus personagens, na maior parte das vezes, de forma não legítima. Alguns, no entanto, são bastante realistas, como os uniformes militares, as roupas dos presos e do interrogador.

Para melhor compreender como eram as roupas usadas pela burguesia e pelos escravos no período colonial, traremos algumas imagens, a título de comparações, de Jean Baptiste Debret (1768 – 1848), artista francês que integrou

a Missão Francesa no início do século XIX. Ele esteve no Brasil de 1816 até 1831. Podemos observar, a partir das obras de Debret, a maneira como as pessoas costumavam se vestir de acordo com a classe à qual pertenciam.

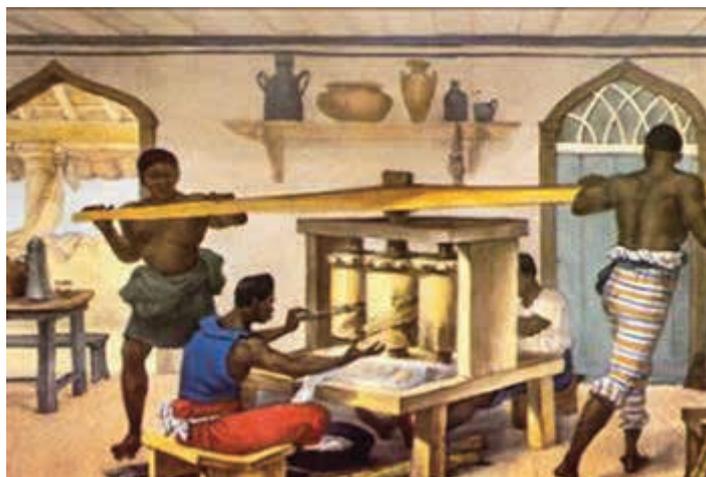
Na figura 11, na imagem à esquerda, Tiradentes está vestido com trapos bastante realistas, assim como seu interrogador, que veste roupa com ricos detalhes e peruca branca. Percebe-se também, na imagem à direita, que as roupas do povo são fidedignas, pois os escravos estão sempre de calça e sem camisa, tal como se vestiam na época. Esse realismo dos figurinos nos remete à arte barroca. Muitos artistas desse período preferiam não idealizar seus personagens, os santos principalmente, pois retratá-los de forma mais real, aproxima-os do público. Já a figura 12 mostra as roupas do povo (escravos), retratado por Debret.

Figura 11- Figurino realista. Os inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Figura 12 – Pequena moenda de cana-de-açúcar, 1822, Debret. Gravura.



Fonte: Site História Livre⁴

⁴ Disponível: <<http://www.historialivre.com/brasil/salaacucar.htm>>. Acesso em: 14 out.2018.

O filme também traz figurino para-realista. Exemplo disso é a roupa da rainha D. Maria I, que é baseada nas roupas da moda daquela época, mas criada com menos sofisticação e sobriedade. Apesar dos muitos detalhes, em vez de a deixar sofisticada, a roupa colabora para que fique mais simples e, ao mesmo tempo, bastante chamativa. Do mesmo modo, os efeitos decorativos visuais da arte plástica barroca cumprem com a função de chamar a atenção do observador. Na figura 13, pode-se ver esse figurino e o retrato de D. Maria I em 1816. É possível perceber a semelhança nos detalhes das mangas das roupas da personagem e da própria rainha.

Figura 13 – Esquerda - Figurino para-realista. Os inconfidentes, 1972. Direita - Retrato de D. Maria I, de autor desconhecido, s/d, atualmente no Museu imperial.



Fonte: Esq. Filmes do Serro, 1972 / Dir. Site Conservadorismo do Brasil⁵

O filme, tal qual a estética barroca, também apresenta figurino simbólico, e um exemplo desse figurino é o usado pela negra escrava que aparece dormindo ao lado do poeta Claudio Manuel da Costa. Quando ela vai para cozinha servir o café da manhã, está de seios para fora com o pescoço adornado com muitos colares, os quais cobrem o seu colo. Esse figurino foi baseado nas roupas que as escravas vestiam na época. O espectador pode ver isso na comparação com a obra de Debret.

⁵ Disponível em: <<http://www.conservadorismodobrasil.com.br/2017/04/rainha-dona-maria-falece.html>>. Acesso em: 14 out. 2018.

Figura 14 - Figurino simbólico. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Site sombras elétricas⁶

Figura 15 - Jovens Negras Indo à Igreja Para Serem Batizadas



Fonte: Site Pinturas do Auwe⁷

O figurino, no decorrer de todo o filme, é bastante importante para a narrativa, pois ajuda o espectador a perceber as diferentes classes sociais dos personagens. As condições do antes e depois da prisão dos inconfidentes; a burguesia a qual pertencia a maioria dos conjuras; o ofício de alguns deles, podem ser determinadas por meio do figurino. Como podemos ver na figura 16,

⁶ Disponível em: <https://sombraseletricas.webnode.pt/arquivo/o-cinema-e-as-metas-de-brecht-uma-analise-de-terra-em-transe-e-os-inconfidentes-maria-gutierrez/>. Acesso em: 07 jul. 2018.

⁷ Disponível em: <https://www.pinturasdoauwe.com.br/2014/03/obras-de-jean-baptiste-debret.html>. Acesso em: 14 out. 2018.

Tiradentes e seu traidor conversam no pátio do lugar onde estava hospedado, no Rio de Janeiro, figura da esquerda. A cena os mostra com uniformes semelhantes, pois são soldados de baixa patente. Já a figura da direita exhibe um soldado com uniforme mais sofisticado, dando a entender que a patente ocupada por ele é superior.

Figura 16 -Figurino de uniformes de soldados. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

As roupas, para Da Costa (2002), também tem a função de demarcar a época retratada no filme. Por isso, o figurino é majoritariamente barroco. A época era a do desenvolvimento dessa arte em Ouro Preto. O barroco aparece tanto no estilo quanto nos detalhes dos efeitos decorativos visuais, que são abundantes nas artes plásticas barrocas e muito presentes na película. Surgem nos figurinos ricos em detalhes, nos objetos que compõem o cenário e nos móveis. As linhas em curvas, as produções em diagonais, o claro-escuro, enfim, todos os efeitos são reproduzidos no decorrer do filme, até mesmo nos penteados e nas jóias de alguns personagens. Na figura a seguir, veremos a imagem da rainha D. Maria I, os detalhes em sua cabeça, seus cabelos, os babados de sua roupa, tudo são elementos do barroco.

Figura 17 - Elementos visuais do barroco. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Na figura 17, o espectador pode ver os elementos do barroco de forma subjetiva. Entretanto, eles também aparecem no filme de maneira objetiva, como no casamento de Tomaz Antônio Gonzaga, quando ele e Marília se dirigem à cama, a qual tem a cabeceira ornamentada com muitas crianças representando anjos, carregando ramalhetes de flores. A luz projetada faz o quarto parecer um altar barroco. Na mesma cena, no início, um menino representando um anjo barroco com muitos detalhes, está em companhia do poeta, que borda o vestido do casamento.

Na figura 18, veremos as duas imagens dessa cena. Na da esquerda, a cena da cama com volutas e querubins e, na da direita, um querubim com detalhes de flores na cabeça. Conforme explica Toledo (2015), a presença de anjos é característica do barroco *joanino*. Na figura 19, notaremos a imagem da pintura do teto da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG, que se assemelha às imagens do filme.

Figura 18 - Elementos visuais barroco. Os Inconfidentes, 1972.



Fonte: Filmes do Serro, 1972.

Figura 19 – Detalhe da pintura do teto da Igreja Matriz de Santo Antônio, 1732, Mestra Ataíde. Tiradentes, MG.



Fonte: Site Descubra Minas⁸

Considerações finais

Conseguimos constatar que muito do que Joaquim Pedro de Andrade explorou em seu filme, esteticamente falando, tem referência direta com o movimento barroco, que estava em pleno vigor na época retratada pelo filme. Assim, o diretor e seus assistentes, em diversos momentos, conseguiram criar a atmosfera incitada por quadros como os de Caravaggio ou Rembrandt. Mais do que isso, Andrade conseguiu captar a estética do movimento, não apenas no que tange à parte visual da película, mas também nos diálogos, na sonorização e na locação. Como este artigo tinha limitação de páginas, não pudemos nos debruçar em outros elementos cinematográficos d'Os Inconfidentes, que também receberam tratamento estético

⁸ Disponível em :< http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod_pgi=1380>. Acesso em: 15 out. 2018.

barroco, como a trilha sonora, os enquadramentos e até o roteiro. De qualquer forma, deixamos aqui a provocação para que outros pesquisadores o façam. O filme de Andrade é obra que merece mais estudos.

Referências

BAZIN, G. **Barroco e Rococó**. Trad. Álvaro Cabral, 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DA COSTA, F. A. O figurino como elemento essencial da narrativa. *Sessões do Imaginário*, v. 7, n. 8, 2002.

FRASER, T.; BANKS, A. **Guia completo da cor**. Trad. Renata Bottini. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A, 2000.

LIRA, B. de S. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano**. Disponível em <http://btdtd.bczm.ufrn.br/tedesimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1777> Acesso em: 29 dez. 2018.

67

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, produção: Joaquim Pedro de Andrade. (DE): Filmes do Serro. Brasil. 1972. 1 DVD.

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Universidade de Brasília, 1989.

TOLEDO, B. L. de. **O Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

Moana: um olhar para as relações intergeracionais¹

Verônica Bohm²

Marli Cristina Tasca Marangoni³

Flávia Brocchetto Ramos⁴

Resumo: O artigo analisa a construção discursiva do artefato cultural *Moana*: um mar de aventuras (2016), buscando aproximações entre linguagem fílmica e relações intergeracionais. Para tal, conceitos de geração, aspectos da sociedade atual e do envelhecimento humano foram abordados. O mote em *Moana* tem engajamento social relevante, abandonando a imagem frágil e indefesa das princesas, colocando como protagonista uma jovem, que tem na avó a segurança e orientação necessária para enfrentar os desafios da vida. Resultados apontam que a sociedade se enriquece com o convívio intergeracional, quando este é pautado pelo respeito. *Moana* resgata a importância do coletivo, das tradições, do respeito ao outro, mostrando os ganhos na convivência com as diferenças, incluindo aí as geracionais.

68

Palavras-chave: Velhice. Infância. Educação pelo cinema.

¹ Estudo produzido no âmbito da pesquisa coordenada pela professora Verônica Bohm.

² Psicóloga, professora de graduação no departamento de Psicologia da Universidade de Caxias do Sul e professora colaboradora no programa de Mestrado em Educação na mesma instituição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7073-6297>

³ Doutora em Educação pela Universidade de Caxias do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2581-5404>

⁴ Docente e Coordenadora da pós-graduação strictu sensu em Educação da Universidade de Caxias do Sul. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1488-0534>

Abstract: The article analyzes the discursive construction of the Moana cultural artifact: a sea of adventures (2016), seeking approximations between film language and intergenerational relations. To this end, concepts of generation, aspects of current society and human aging were addressed. The motto in Moana has relevant social engagement, abandoning the fragile and defenseless image of the princesses, placing as protagonist a young woman, who has in her grandmother the security and guidance necessary to face the challenges of life. Results point to the richness that represents intergenerational living for society, when guided by respect. Moana rescues the importance of the collective, of the traditions, of the respect to the other, showing the gains as human, when living with the differences, including the generational ones.

69

Keywords: Old age. Childhood. Education through cinema.

Introdução

Com o advento do capitalismo, da globalização e das novas tecnologias de comunicação e informação, passamos a viver em uma sociedade extremamente veloz, caracterizada pela efemeridade. Tal constatação encontra respaldo na análise feita por Bauman (2001), quando escreve sobre a fluidez da contemporaneidade. O autor utiliza a metáfora da “modernidade líquida”, mostrando que o seguro, sólido, no passado, derrete-se de maneira fugaz. Os objetos, as relações, os sonhos tendem a desaparecer com a mesma velocidade com que surgem. Nossos portos de ancoragem sumiram, obrigando-nos a navegar constantemente, mesmo sem saber, por vezes, para aonde. O famoso verso do poeta Vinícius de Moraes em *Soneto da Fidelidade*, “mas que seja infinito enquanto dure” (1960, p. 96), foi eternizado não apenas pela maestria do autor, mas também por sintetizar a forma como muitas pessoas vivem hoje: importa o agora que já desaparece. A arte tem disso, em poucas palavras, em alguns traços, em meia dúzia de notas, em uma cena, consegue capturar e revelar a essência do que está posto na maneira de se viver em dado momento histórico.

E como ficam os velhos diante de mundo tão veloz, quando o ritmo do corpo e da mente podem estar em compassos diferentes daquele imposto pela sociedade? Que lugar cabe a eles na sociedade que pulsa freneticamente, nem sempre sabendo para quê e para aonde? E as crianças? Como prepará-las para o mundo que nos é apresentado tendo demandas que mudam a cada instante? E esse espaço entre as gerações de velhos e crianças, que parece, por vezes, ganhar uma dimensão intransponível, mas que, ao mesmo tempo, mostra-se receptivo à mínima tentativa de aproximação?

Como dissemos, a arte carrega uma potência para ajudar na compreensão das questões do mundo. Nesse sentido, entendemos o cinema como importante artefato, o qual não é apenas produto da cultura, mas ferramenta que a constrói, possibilitando leitura contextualizada de determinado cenário. A interpretação não é absoluta, uma vez que os significados dos artefatos se modificam ao longo dos tempos e das culturas (ANDRADE, 2015). Esses objetos vão moldando os olhares das pessoas que os acessam sem que, muitas vezes, estas tenham consciência do impacto que podem ter em suas vidas, o que vai transformando as relações interpessoais e, com isso, a comunidade. Dessa forma, os artefatos vão

contribuindo para a constituição de sujeitos que, se não tiverem condições de avaliar criticamente os conteúdos apresentados, vão assimilá-los sem perceber, tornando-os fonte de atitudes positivas ou base para preconceitos.

Pelo poder que esses artefatos carregam, merecem atenção especial quando são apresentados para crianças. Neste artigo, propomos uma análise da construção discursiva do filme *Moana*, lançado pela Disney em 2016. Buscam-se, aqui, aproximações entre a linguagem fílmica e as relações intergeracionais entre velhos e crianças.

Revisitando o conceito de geração

Determinar marcos de início e término de uma geração tem sido objeto de estudo há muito tempo, como é possível constatar pela obra do alemão Karl Mannheim, de 1928. De lá para cá, muitos autores têm estudado o tema: de forma direta, tendo o conceito de geração como objeto de investigação; estudando gerações específicas; ou, como é o caso deste estudo, debruçando-se sobre as relações intergeracionais. Esses últimos estudos, intensificaram-se significativamente em decorrência do envelhecimento populacional. Embora a velhice não seja algo novo na sociedade, como mostram Beauvoir (2018) e Minois (1999), quando trazem relatos de pessoas longevas nas sociedades primitivas, nunca, na história da humanidade, houve um número tão expressivo de velhos, o que vem a ser um problema estrutural para muitos países.

Segundo Camarano e Kanso (2016), em 2010, 11% da população brasileira era constituída de pessoas com idade igual ou superior a sessenta anos. Percentual que impressiona, pois, 70 anos antes, em 1940, tal fatia da população era de 4,1%, e a taxa de natalidade se mostrava em expansão, diferente de hoje. Entre as décadas de 1950 e 1970, do século passado, o índice de crescimento da população chegou a 3% ao ano. As autoras afirmam que, a partir de 2030, haverá um impacto ainda maior no envelhecimento populacional brasileiro, pois o único grupo que seguirá crescendo é o das pessoas com idade igual ou superior a 45 anos, apontando para o início do encolhimento da população, o que causa problemas estruturais graves, entre eles a redução da força de trabalho e o aumento da demanda por serviços de saúde e assistenciais.

Outra mudança que vem sendo percebida, segundo Camarano (2016), é a transformação na estrutura familiar: as famílias estão diminuindo horizontalmente, em função da redução do número de filhos, mas aumentando

verticalmente, pois há mais gerações convivendo simultaneamente. Em outras palavras, nascem menos crianças, mas as pessoas estão durando mais tempo, não sendo raro encontrarmos centenários (mais de 17.000 pessoas segundo CENSO de 2010 - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Tal mudança na estrutura das famílias contribui para maior convivência entre inúmeras gerações, situação que pode ser fonte de suporte e/ou conflito. Nesse sentido, revisitar o que diferentes autores escreveram sobre o conceito de geração é imperativo na busca de compreender melhor as relações entre crianças e velhos.

Definir “geração” não tem se mostrado tarefa simples, pois o conceito tende a ir se transformando ao longo da história dos povos. Assim como as etapas da vida se transformam, inventa-se a infância (ARIÈS, 1981), repensa-se a adolescência (GURSKI e PEREIRA, 2016), lançam-se novas fases, como a gerontolescência (ILC-Brasil, 2015), designando o período de transição entre a adultez e a velhice.

Côrte e Ferrigno (2016) iniciam importante artigo sobre programas intergeracionais apresentando dois sentidos para o conceito de geração. O primeiro se relaciona à biologia, vinculando geração à herança genética. O segundo sentido busca amparo nas ciências sociais e é subdividido em três correntes. A primeira delas relaciona geração à coorte, tendo o período de nascimento de um grupo de pessoas como marcador da geração a qual pertencem. Outra corrente entende o termo de acordo com os diferentes níveis hierárquicos que as pessoas ocupam nas famílias. E a terceira corrente apontada, embora de difícil exatidão, considera o espaço de tempo entre diferentes grupos, sendo, na maioria das vezes, o espaço de 25 a 30 anos o definidor de uma nova geração.

Doll (2012) pesquisou a obra de Mannheim, escrita em alemão, e traduziu elementos centrais para o português. Mannheim inicia seu texto com análise positivista do conceito, a partir de Comte, afirmando que a velocidade com que as gerações se sucedem tem relação direta com o desenvolvimento humano. Quanto maior o desenvolvimento humano, menor o tempo que separa uma geração da outra. Para Comte, a permanência dos mais velhos como protagonistas retardaria o desenvolvimento da sociedade, pois estaria a serviço da manutenção, do conservadorismo. Contudo, Mannheim critica tal posicionamento ao afirmar que a sociedade nunca se desenvolveu tanto quanto nas últimas décadas, período em que o envelhecimento humano cresceu exponencialmente. Também chama a atenção

para uma visão estereotipada que coloca os mais velhos como conservadores e os jovens como revolucionários.

Na sequência, Mannheim busca em perspectiva alemã histórico-romântica, a partir de Dilthey, visão mais arejada de geração. Nela, os aspectos qualitativos se sobrepõem em relação à questão cronológica. O que fica em relevo na perspectiva é a simultaneidade das experiências, compreendendo geração como sendo constituída por sujeitos que compartilham a vivência de determinado momento histórico-cultural, mesmo que possam significá-lo de forma distinta.

Todavia, para Mannheim, as duas perspectivas por ele apresentadas não dão conta de circunscrever o conceito de geração de forma satisfatória, pois permanece o hiato entre a percepção biológica (positivista) e a intelectual (histórico-romântica). Esta é constituída a partir da perspectiva sociológica. Segundo o autor, as pessoas pertencentes a uma geração compartilham um mesmo posicionamento, embora nem sempre tenham clareza disso. Não há um marcador cronológico definindo geração biologicamente, mas vivências e posicionamentos simultâneos que ligam as pessoas mesmo sem tal intenção. Doll (2012) ressalta que o que vincula as pessoas de uma mesma geração não é o fato de pensarem da mesma forma, pois isso não ocorre, mas a presença de referenciais objetivos para determinado grupo. Uma guerra, um período de ditadura e de liberdade sexual podem ser marcos referenciais concretos, cuja existência não pode ser negada, mesmo por quem não é diretamente atingido/ envolvido.

Essa explanação é importante pela possibilidade que oferece à compreensão das relações intergeracionais, para além do fator cronológico. Em estudo realizado por Baltes e Staudinger (1996), expondo problemas existenciais a velhos e crianças, constatou-se que as soluções encontradas através das relações entre os dois grupos foram complexas e eficazes para ambos. Todavia, é sabido que a plasticidade comportamental tende a diminuir com o avançar dos anos, uma vez que as pessoas ficam menos responsivas aos recursos culturais (BALTES, 1997). Nesse sentido, é preciso destacar que a diminuição da plasticidade por si só, não compromete a qualidade das relações intergeracionais. No momento em que pessoas de distintas gerações interagem, a forma como significam tais relações pode ser muito diferente, pois o significado compartilhado por uma geração não é o mesmo que liga as pessoas de outra geração. O conceito de *geração*, assim compreendido, servirá como norteador para a análise que faremos em relação

à construção discursiva apresentada no filme *Moana*. Este artefato cultural foi escolhido em virtude dos ricos elementos que possibilitam a discussão sobre convívio intergeracional.

Moana: um reencontro com o essencial

Meus pés deslizam na água/ adoro o seu vai-e-vem/
A água faz só o que quer/ não liga pra mais ninguém.

(avó Tala na canção “Seu lugar”.
In: *Moana: um mar de aventuras*, 2016)

O cinema, como produção cultural, catalisa formas de viver e atua como poderoso agente no processo de subjetivação das pessoas (GUATTARI, ROLNIK, 2005). Ao mesmo tempo em que suas narrativas espelham a sociedade, os discursos verbais e não verbais nele construídos agem como dispositivo que afeta a subjetividade, desde sempre. Dessa forma, os artefatos culturais desenvolvidos para as crianças, no geral, apresentam, pelas imagens e pela linguagem infantil, questões existenciais, as quais vão sendo introjetadas e significadas pelos pequenos.

Para iniciar a análise do filme, cabe chamar atenção para os riscos das traduções dos títulos. Na obra original, o filme se intitula “*Moana: o oceano está chamando*”, na versão brasileira ficou “*Moana: um mar de aventuras*”. Essa menção se torna necessária porque o “mergulho” no oceano significa o resgate de questões fundantes daquele povo. Significado completamente distinto é mobilizado quando empregada a palavra “aventuras”, a qual é facilmente vinculada à diversão e à superficialidade, desviando do título a questão central do enredo.

O filme *Moana* ganhou realce nesta análise, até mesmo pela forma que inicia: com um momento de contação de histórias. A cena inicial aponta para o elemento norteador da obra, que são as relações intergeracionais. Enquanto a avó, Tala, apresentava a narrativa, Moana estava completamente embebida naquele universo. Crianças fascinadas, envolvidas pela habilidade de uma velha ao contar a história que era, na verdade, a de seu povo. Tal narrativa explicita a importância dada a todos os elementos que constituem uma história: enredo, personagens, emoção, imagens, entonação de voz, expressão facial e imaginação. Com maestria, as crianças “embarcaram” na aventura. Ao perceber o envolvimento dos pequenos com a narrativa da avó, o pai de Moana, o chefe Tui, interrompe de forma abrupta

e briga com sua mãe por apresentar às crianças uma questão traumática para muitos daquele lugar, a finitude de todos. Chefe Tui não concordava com a transmissão da história à geração seguinte, pois acreditava que, dar continuidade àquelas questões, só traria sofrimento.

Quanto à relação do chefe Tui com Tala, Beauvoir (2018) menciona a dificuldade que filhos podem ter em lidar com pais velhos. Uma possível explicação para isso seria a dificuldade de os filhos reconhecerem a finitude dos pais e, conseqüentemente, a própria finitude. Para a autora, as gerações que nos antecedem transmitem a sensação de servirem como escudos para a nossa morte. Quanto mais gerações antecedentes tivermos, pais, avós, bisavós, mais parece que a morte fica distante. Todavia, nos momentos em que esses escudos se vão, e que um último escudo se fragiliza, as relações podem ficar mais tensas, pois além da perda do genitor, ganha destaque a morte de cada um.

A finitude aparece de forma concreta, no filme, com a morte de Tala. Embora seja mostrada como uma perda bastante sentida por Moana, como é a morte das pessoas que nos são caras, a narrativa proferida pela avó deixa claro: tudo o que se viveu, ensinou-se e se aprendeu não acaba aí. Py (2016) afirma que o ser humano é mortal, porém, é um ser que carrega a capacidade de se imortalizar nos outros. Quando Tala tranquiliza a neta de que sempre estará com ela, não é fazendo alusão a crenças religiosas, mas por estar certa da presença de ensinamentos em Moana. Nesse sentido, Py responsabiliza a todos em relação à imortalidade, sugerindo que as pessoas reflitam sobre o que fazem para se imortalizarem nos outros. Da mesma forma, aos que ficam é dada a responsabilidade de carregar essas pessoas junto a si, não como fardo, mas como conteúdo, suporte, enriquecimento. Tudo indica que Tala, a avó, alcançou a eternidade, a qual, no ponto de vista de Alves (2008), “Não é o tempo sem fim (...). Eternidade é tempo completo” (p.162). Tal completude pode ser inferida na serenidade de Tala ao falar sobre sua morte à Moana, deixando legado às futuras gerações.

O tensionamento entre três gerações está em destaque, e é possível reconhecer a força da morte como lastro da narrativa. Tala se mostra tranquila em relação aos julgamentos alheios, repleta de sabedoria. Mérito de quem conseguiu aprender com as experiências de uma vida, de fato, vivida. Não temia ser considerada uma bruxa, privilégio, quiçá, de velhos sábios, os quais podem, com a força que carregam, mudar destinos. Privilégio que encontramos em obra

de Rubem Alves (2008). Quando escreve sobre a velhice, o autor conta que, no Japão, apenas os sexagenários tinham o direito de comprar e usar blazer vermelho, cor atribuída aos deuses, aos quais se atribui poder supremo e são referências para um povo.

Ao mesmo tempo em que o pai de Moana não queria que a história contada por sua mãe tivesse continuidade naquela comunidade, mostrava a relevância das tradições, dos antepassados à filha. Marco significativo na narrativa é a fala de Tui à Moana sobre a importância da colocação da sua pedra sobre as outras colocadas pelos antepassados que chefiaram aquele povo. Ato repleto de valor simbólico, em que a colocação da pedra equivaleria ao principal reconhecimento do poder de um líder.

Diferente da imagem de indefesas e frágeis, obra analisada aborda as mulheres como protagonistas de uma sociedade. A avó, portadora do conhecimento, responsável pela transmissão deste às novas gerações, e Moana, jovem determinada, que percebe suas fragilidades, mas não se desencoraja diante dos desafios. Tais provas são apresentadas a ela pela avó e rejeitadas pelo pai, que fracassou em tentativa de enfrentar o oceano e, por proteção, não permite que Moana se entregue a algo quase instintivo, o chamamento das águas. Essa mudança na forma de apresentar as personagens em função do gênero vai ao encontro da postura de parte da sociedade atual que tem enaltecido uma atuação mais forte e real das mulheres. Não é possível generalizar tal movimento, quando existem países onde mulheres seguem não tendo direito a expressar suas opiniões, a decidir sobre seus corpos, a ser quem são. No entanto, muito se avançou, e o fato de obras infantis apresentarem personagens femininos distantes da princesa indefesa, merece relevo, em decorrência do possível efeito na subjetivação de crianças.

Nesse contexto, no qual questões de gênero e de gerações estão articuladas, Tui se apresenta como um homem no auge da sua força física, chefe de um povo, mas que não carrega mais a coragem de enfrentar todos os desafios que se apresentam, pois teme as consequências de algumas ações. E aí vem Moana, uma jovem corajosa. Embora tenha temores, supera-os em busca daquilo que acredita, sem considerar efeitos indesejados de seus atos. Inspirada pela avó, que a provoca a atender o chamado das águas e a fortalece em meio à viagem, Moana enfrenta o oceano e consegue encontrar a solução para os problemas de seu povo.

Nessa narrativa, velho e jovem se tornam cruciais para a manutenção da sociedade representada. Sabedoria e serenidade se encontram com vigor físico e coragem.

A busca que orienta o percurso da protagonista tem como foco a salvação da aldeia. Mas esse objetivo só pode ser alcançado por Moana se ela responder a dois questionamentos: quem sou eu? qual é o meu lugar? Ora, a resposta a essas questões que, em última instância, constituem provocações para todo ser humano, é encontrada quando se olha para o passado e se dá sentido a ele. Por isso, a atuação da avó é decisiva a Moana, ao iniciá-la nas histórias de outrora e ao apontar-lhe o caminho do mar. Um trajeto subjetivo de descoberta e autoconstrução, mediado pela presença de Tala, desenvolve-se paralelamente à navegação de Moana pelo mar aberto.

A epígrafe que inicia este tópico focaliza o vai-e-vem das águas, ensejando também as tensões que caracterizam as relações intergeracionais. Assim como as ondas no oceano, sucedem-se as gerações, que se vão enquanto outras vêm. Os projetos, como o mar, recuam e se afastam da praia para depois voltarem a ela. Tala aprecia a desobediência da água e aprendeu com o mar a assumir quem é, sem intimidar-se pela desaprovação alheia e, assim, ensina Moana a seguir o seu caminho e sua intuição.

A avó conhece o seu papel na aldeia e se dedica a cumpri-lo, mesmo que isso a coloque em posição divergente em relação aos demais. Enquanto todos olham para a terra e celebram suas colheitas, Tala olha para o mar e dança diante dele. Ela constitui o elo com passado remoto, quando sua comunidade, então composta por viajantes e exploradores, nutria uma relação profunda com o oceano. A velha canta que todos a consideram louca, mas isso não importa, porque, cumprindo sua missão na aldeia, ela é quem precisa ser e “quem aprende a ser feliz não volta atrás”. A associação entre velhice e loucura não é rara, e leva a uma postura de desvalorização e descrédito em relação ao velho, atribuindo-lhe a impossibilidade de manter sua autonomia e a precariedade de condições para o autogoverno

No entanto, pagando o preço da solidão e da incompreensão, Tala mostra uma lucidez espantosa em relação a si mesma e aos outros, à vida e à morte, ao passado e ao porvir. À revelia do chefe, seu filho, ela atua como líder, iniciando Moana nas tradições ocultadas e incentivando a neta a realizar um enfrentamento importante para si e para a comunidade. Suas intervenções se dão na esfera do privado, para que Moana assuma o protagonismo.

Como guardiã, a avó não apenas zela pelo passado silenciado, mas mobiliza Moana a restaurar a ligação do povo com o mar, abrindo-lhe horizontes e ultrapassando a fronteira do espaço conhecido e seguro, representada pela barreira de corais. Ao descobrir quem é, Moana descobre que o seu lugar está entre sua comunidade e o mar, e se instrumentaliza para conduzir sua gente através da superfície das águas. O legado de Moana é simbolizado pela concha (advinda das profundezas do mar), que ela deposita sobre a torre de pedras (elemento ligado à terra) dos chefes antepassados.

A sabedoria atribuída à avó tenta resgatar o lugar que os velhos tinham em algumas sociedades no passado. Em interessante revisão sobre sabedoria e envelhecimento, Paula (2016) retorna à Grécia Antiga, mostrando que a adulez iniciava apenas por volta dos 40 anos de idade. Segundo o autor, esse era o momento em que as pessoas estariam no auge das suas capacidades físicas e intelectuais; marco para a conquista da sabedoria. Para os gregos antigos, o processo da conquista da sabedoria era concluído apenas na velhice.

Nesse mesmo sentido, Cícero (1997), romano que viveu a 106 anos a.C., afirmava que sabedoria era privilégio de velhos. Para ele, nem todos velhos eram sábios, mas apenas velhos poderiam ser, pois eram os que conseguiam aglutinar experiência de vida com conhecimento. Os velhos que fossem capazes de aprender, compreender e/ou transformar questões da vida, eram reconhecidamente velhos sábios.

Todavia, essa visão de sabedoria rapidamente se transformou, baseada em uma corrente econômica, não mais filosófica. Segundo Paula (2016), o avanço do capitalismo foi um marcador importante para que a relação entre sabedoria e velhice fosse se rompendo. A característica deixa de ser relacionada aos velhos, fato associado à perda de vigor físico, e, muitas vezes, à redução de poder aquisitivo. O lugar dos velhos em sociedades pós-modernas passou a ser o *não-lugar* (MEDEIROS, 2004).

Considerações finais

Não é de hoje que o cinema tem dado atenção especial ao público infantil. *O Maravilhoso Mágico de Oz*, de 1939, baseado na obra de Frank Baum (1900), já demonstrava cuidado especial para alcançar as crianças. Nesses quase 80 anos, inquestionáveis e imensuráveis foram os avanços tecnológicos que transformaram diversos elementos que constituem a sétima arte. Contudo, um elemento se manteve nas boas produções: a definição de mote que dialogue com questões existenciais, independentemente do *cronos*. Talvez aqui esteja a razão para que os contos de fada clássicos se mantenham atuais, mesmo em tempos em que o efêmero parece prevalecer. Em um movimento relativamente recente, *Walt Disney Pictures* vem abordando temas sociais mais relevantes, abandonando o universo utópico perfeito de histórias antigas e retratando minorias e temas socialmente importantes.

Em *Moana*, inúmeras são as questões abordadas, embora apenas algumas tenham sido objeto de discussão neste artigo. O envelhecimento da população tem se mostrado problema importante em muitos países de distintos continentes. Diferente da forma como os velhos apareciam nos filmes antigos (o filme da Branca de Neve é um exemplo), tal temática tem sido apresentada de modo a provocar reflexões importantes. É possível constatar o feito em obras como *Enrolados* (2011), em que o pano de fundo é o envelhecimento feminino; *UP- Altas Aventuras* (2009), quando discutem o impacto das transformações urbanas; e *Moana* (2016). *Moana* potencializa o lugar da velhice como ancoradouro da sabedoria. Fase que carrega as experiências e aprendizados de uma vida, sendo capaz de orientar os mais jovens, sem a preocupação relativa de julgar o pensamento alheio, mas enaltecendo o respeito em relação ao ser humano. *Moana* respeitava e admirava muito sua avó, mas Tala nunca subjugou a neta, pelo contrário, enxergava na menina potência e um horizonte de possibilidades. Na convivência entre avó e neta, o respeito foi se estabelecendo, não pela imposição da idade de cada personagem, mas pela relação afetiva e respeitosa construída ao longo da vida.

A convivência entre velhos e crianças, tanto na vida como no enredo, mostra-se benéfica para ambos. Como visto, há uma tendência da plasticidade comportamental reduzir conforme a idade aumenta. Tal constatação não significa que os mais velhos não possam mudar. No entanto, tendem a ser mais resistentes,

o que, talvez, contribua para a manutenção do vínculo com o passado e, no caso de Tala, com a essência do seu povo. Embora sob o rótulo frequente de conservadora e saudosista, a atuação do velho, a exemplo do que se vê em *Moana*, delinea-se como força de estabilidade e de reação, visando à sobrevivência do grupo social.

A relação que se estabelece entre avó e neta se sustenta na cumplicidade, na admiração mútua e na identificação. Os laços entre essas duas etapas da vida possibilitam romper a estagnação e o temor que colocam em risco a comunidade. Investida da força da avó e da autoridade concedida pela sua experiência, Moana guia sua aldeia a uma possibilidade de futuro, restaurando a perspectiva de continuidade do grupo, que faz as pazes com o passado longínquo.

O velho e o jovem costumam ter suas ações tuteladas, pois se considera que necessitam de acompanhamento. A convivência entre a velhice e a mocidade fortalece a ambas e se torna inspiradora para avó e neta: a avó assume a iniciação da neta como projeto de vida; a neta contraria o lugar confortável que lhe querem dar, e se capacita para assumir a posição de liderança à sua maneira.

Em *Moana*, minorias, as quais nem sempre são constituídas pelas menores parcelas da população, mas por aqueles que têm menos poder, são representadas e lançam um olhar encorajador para os desafios da vida. A importância da convivência entre todos é o grande mote da obra. Em uma sociedade individualista e consumista como é a sociedade circunscrita pelo capitalismo, *Moana* resgata a importância do coletivo, das tradições, do respeito ao outro, mostrando como se enriquece o ser humano ao conviver com as diferenças, incluindo as geracionais.

Referências

ALVES, Rubem. **As cores do crepúsculo: a estética do envelhecer**. 8. ed. Campinas: Papirus, 2008.

ANDRADE, Daniela B. S. Freire. O potencial narrativo dos lugares destinados às crianças: incursões do grupo de pesquisa em psicologia da infância GPPIN. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 16-21, abr. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922015000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BALTES, Paul. On the incomplete architecture of human ontogeny.

Selection, optimization, and compensation as foundation of developmental theory. **American Psychologist**, v. 52, n. 4, p. 366-380, 1997.

BALTES, Paul; Staudinger, Ursula. **Interactive minds. Life-Span perspectives on the social foundation of cognition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (recurso digital)

CAMARNO, Ana Amélia, KANSO, Solange. Envelhecimento da população brasileira: uma contribuição demográfica. In: FREITAS, Elizabete Viana de e PY, Lígia. **Tratado de geriatria e gerontologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016. p. 52-65.

CAMARANO, Ana Amélia. **Brasil em 2050: debatendo previdência e envelhecimento** [PowerPointSlides]. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/altosestudios/pdf/apresentacao-da-sra-ana-amelia-camarano>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

CÍCERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer seguido de A Amizade**. Coleção L&PM Pocket, vol. 63. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

CÔRTE, Beltrina, FERRIGNO, José Carlos. Programas Intergeracionais: estímulo à integração do Idoso às demais gerações. In: FREITAS, Elizabete Viana de e PY, Lígia. **Tratado de geriatria e gerontologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016, p. 1527-1534.

DOLL, Johannes. Gerações: um olhar para o problema das gerações, de Karl Mannheim. **Revista Portal de Divulgação**, v.28, p.43-49, 2012.

ENROLADOS. Direção de Nathan Greno. USA, Walt Disney Pictures, 2011. 1 DVD, son., color, 110 min.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 7.ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GURSKI, Rose; PEREIRA, Marcelo Ricardo. A experiência e o tempo na passagem da adolescência contemporânea. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 429-440, dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642016000300429&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 jan. 2018.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. In: *Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira*, 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaovida/indicadoresminimos/sinteseindicossociais2010/SIS_2010.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2018.

ILCI-Brasil. **Envelhecimento ativo**: um marco político em resposta à revolução da longevidade. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2015.

MEDEIROS, Suzana Aparecida Rocha. O lugar do velho no contexto familiar. In: PY, Lígia et al.. **Tempo de envelhecer**: percursos e dimensões psicossociais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2004, p. 185-195.

MINOIS, Georges. **História da velhice no ocidente**: da Antiguidade ao Renascimento. Lisboa: Editora Teorema, 1999.

MOANA: um mar de aventuras. Direção de Ron Clements e John Musker. USA. Walt Disney Pictures, 2016. 1 DVD, son., color, 103 min.

MORAES, Vinícius de. **Antropologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

PAULA, Marcos Ferreira de. Os idosos do nosso tempo e a impossibilidade da sabedoria no capitalismo atual. **Serv. Soc. Soc.**, São Paulo, n. 126, p. 262-280, jun. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282016000200262&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 31 jan. 2018.

PY, Lígia. A finitude em nosso dia a dia. **Youtube**. 15 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jlz>

Afinidades e estranhamentos pelas estéticas da linguagem: um estudo de caso no ensino e na aprendizagem do alemão

Marilene Santana dos Santos Garcia¹
Jaqueline Becker²

Resumo: Este artigo discute aspectos da estética da língua alemã que, direta e indiretamente, alimentam o imaginário dos aprendizes, podendo impactar em seu processo de aprendizagem e de ensino, tanto por conta de afinidades quanto de estranhamentos produzidos nesse contexto. O objetivo é elucidar o que move a formação das referidas estéticas que, por um lado, aproximam, mas, por outro, podem produzir distanciamentos da língua-alvo. A metodologia utilizou registros do pesquisador-participante, informações sobre as percepções dos alunos, relatos das experiências produzidas em sala de aula de língua alemã para iniciantes, formatando um estudo de caso. Os autores abordados, entre outros, foram Silva (2007) e Santos (2002). Os resultados apontam para uma estética de expectativa construída por percepções e um imaginário sobre a língua alemã, afetando processos de ensino e aprendizagem, devendo-se incorporar à reflexão do professor na preparação e condução de sua aula.

83

Palavras-chave: Ensino e Aprendizagem. Didática. Línguas estrangeiras. Estéticas das línguas.

¹ Marilene Santana dos Santos Garcia é professora e pesquisadora do Mestrado Profissional em Educação e Novas Tecnologias Uninter e professora de alemão como língua estrangeira. E-mail: marilene.g@uninter.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9397-5346>

² Jaqueline Becker – aluna do Mestrado Profissional em Educação e Novas Tecnologias Uninter. E-mail: jaque.becker@yahoo.com.br ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5812-9355>

Abstract: This article discusses aspects of the aesthetics of the German language that directly and indirectly feed the learners' imagination and can impact their learning and teaching process, both due to affinities and strangeness produced in this context. The objective is to elucidate what moves the aforementioned aesthetics that, on the one hand, approach but, on the other hand, can produce distances from the target language. The methodology used the researcher-participant's records, information about the students' perceptions, reports of the experiences produced in the German language classroom for beginners, formatting a case study. The authors discussed, among others, were Silva (2007) and Santos (2002). The results point to an aesthetic of expectation built by perceptions and an imaginary about the German language, affecting teaching and learning processes, and should be incorporated into the reflection of the teacher in the preparation and conduct of his class.

Keywords: Teaching & Learning. Didactics. Foreign languages. Aesthetics of languages.

Introdução

O presente artigo trata das estéticas que permeiam ensino e aprendizagem de língua estrangeira, neste caso, do idioma alemão, com o intuito de ampliar a percepção de quem aprende e ensina a referida língua. Busca-se iluminar fatores que não estão explícitos nas relações professor/aluno, mas que afetam diretamente seus resultados, tanto favorecendo quanto dificultando o acesso ao alemão como língua estrangeira.

A metodologia aplicada parte de uma pesquisa-participante, com levantamento e análise de *corpus* constituído por situações extraídas de sala de aula e de outros exemplos presentes em livros didáticos e gramáticas do alemão. Nesta análise, o pesquisador-participante observa e registra também manifestações de seus alunos, tendo como foco as afinidades/proximidades, bem como os estranhamentos/distanciamentos estéticos, o que leva a valorizar, paralelamente às questões didático-pedagógicas, as questões interculturais, históricas, interpessoais e motivacionais que implicam aprender a referida língua.

Essas estéticas se manifestam em diferentes suportes, sejam eles linguísticos, comunicativos, (inter)culturais, sociais, por reminiscências culturais e históricas e mesmo psicológicas. Abrangem, também, variados aspectos, que vão desde à recepção positiva, chegando-se à rejeição, ou mesmo à construção imaginária de dificuldades frente à aprendizagem do alemão, entre elas: os obstáculos para entender, pela sonoridade da língua, a articulação na produção dos sons; a construção de frases e de expressões de sentido comunicativo.

As estéticas a partir de afinidades e estranhamentos

Estética é palavra originária do grego - aísteses (percepção). Associada à beleza, ao pensamento filosófico e às artes, abrange ainda a produção de emoções desencadeadas a partir do que se considera belo. Influentes filósofos, de diferentes épocas, como os clássicos Aristóteles e Platão, bem como Kant (1724-1804) e Hegel (1770-1831), Adorno (1903-1969) e estudiosos da linguagem, como Mikhail Bakhtin (1895-1975), já se inquietavam com o tema, dedicando-lhe reflexões.

Nos processos de ensino e aprendizagem do idioma alemão como língua estrangeira, em contexto brasileiro, emergem motivos relevantes para resgatar o tema da estética, que é normalmente relacionado à arte e à produção cultural, abordagens que influenciam tanto o lado de quem aprende quanto de quem ensina.

A estética pode ser definida, a princípio, no contexto analisado, como aquilo que é ouvido, visto e sentido com o potencial de causar conforto e criar afinidades à percepção humana. Contudo, quando se percebe a carência dessas condições de conforto, chega-se ao incômodo e ao estranhamento e, conseqüentemente, à criação de barreiras para o acesso à língua alvo.

Pode-se também tomar o termo estética a partir de parâmetros arraigados na cultura e nas relações sociais, que se projetam nos processos de aprendizagem e ensino de língua estrangeira, seja esta estética ligada aos mais variados motivos, como um filme, uma ópera, uma dança, à culinária e a apresentação de um prato, uma canção, uma forma de expressão teatral.

A estética cultural e linguística da língua-alvo fornece uma base de conteúdos para a aprendizagem e pode, dependendo das escolhas, trilhar um caminho mais prazeroso ou, ao contrário, de dificuldades.

Silva (2007, p. 259), ao fazer um levantamento teórico sobre o conceito de crenças no ensino e aprendizagem de línguas, aponta:

Levando-se em consideração a relevância desse importante conceito nas pesquisas em LA, recai sobre os professores, alunos e pesquisadores da LA uma grande responsabilidade, que é dar contorno e sentido a esse novo paradigma que se vislumbra na LA. E isso só será possível, conforme assevera Barcelos, Batista e Andrade (2004, p.34), se tivermos “tempo em nossas aulas para discutir essas questões e os resultados de nossas investigações com os alunos”. Se assim procedermos, estaremos ajudando os nossos alunos “a serem mais reflexivos”, e os mesmos, por sua vez, encontrarão “soluções para os problemas” que porventura possam enfrentar no complexo processo de aprender línguas.

Para se chegar ao domínio de uma língua estrangeira (no nosso caso, o alemão) deve haver, constantemente, observação das funções estéticas que direta ou indiretamente interferem na aprendizagem, nas suas representações, *performance* linguístico-comunicativa e produtividade. A figura do professor parece ser fundamental no tratamento desses aspectos, tornando-se um mediador quando questões relacionadas à estética interferem nas práticas de sala de aula.

Santos (2002, p. 01), em estudos sobre o ensino e a aprendizagem do espanhol como língua estrangeira, enfatiza uma forma de imaginário presente nos estudantes:

Além do imaginário sobre a distância entre as duas línguas, também acredito que exercerão influência no processo de aquisição/aprendizagem do espanhol as imagens que os estudantes têm sobre as culturas e os países que estão envolvidos nesse processo. A relação com o estrangeiro está marcada pela atração, pela rejeição, ou ainda —o que talvez seja mais frequente—, por movimentos contrários motivados ora por uma, ora pela outra. Pesa o valor que se dá à cultura ou ao grupo a que se pertence e se as características atribuídas ao outro grupo são valorizadas ou não, se é um grupo ao qual se deseja pertencer.

Esse imaginário, citado por Santos, é elemento importante, mas por vezes deixado de lado, mesmo ligado a motivos de desistência ou persistência nos estudos do alemão. Apesar da grande variedade de recursos, como emergência de aplicativos e plataformas da internet que viabilizam acessos e aprendizagens de idiomas, o professor tem um papel relevante na orientação de caminhos de aprendizagem pela mediação que conduz (GARCIA, 2014; 2017).

Os alunos de línguas estrangeiras têm autonomia para acessar aplicativos, *sites*, vídeos, áudios, materiais originais e ou tornados didáticos, exercícios com autoavaliação, contatos com falantes nativos, pesquisas em repositórios. Contudo, isso não apaga construções pré-estabelecidas sobre proximidades e estranhamentos ao aprender outro idioma. Para Silva:

Nessa relação profundamente complexa de rechaço, idealização, dificuldade, gostar e não gostar, estão presentes as línguas todas que falamos, a da gramática normativa, a das aulas de português da escola, as das diferentes regiões luso-parlantes. (2002, p.2).

A perspectiva de análise de Silva (2002) acrescenta elementos interessantes à reflexão. Embora se reporte ao idioma espanhol, elementos como o rechaço, idealização e dificuldade, antecipam relações de tensão na hora de aprender qualquer língua estrangeira (LA).

A partir dos próximos tópicos vamos destacar algumas estéticas como: formas significadoras da língua-alvo; expectativas e imagens preconcebidas sobre a língua-alvo; expressão sonora, a estética da palavra; a expressão oral, a estrutura gramatical; empréstimos do latim e empréstimos na forma de anglicismos, a fim de exemplificar proximidades e distanciamentos da língua-alvo.

As formas significadoras da língua-alvo

Algumas questões para o início dessa reflexão: a palavra é signo verbal, unidade de comunicação, um composto de significante e significado envolvido em relação arbitrária, porém intrinsecamente dependente de práticas sociais. Como essas diferenças sógnicas envolvendo significante/significado, construídos em situações de sala de aula, viabilizam a aprendizagem de língua estrangeira? Qual a relação existente entre o domínio da língua materna e os novos sistemas significadores em língua estrangeira? Como os aprendizes se aproximam da língua estrangeira e se desvencilham destes processos de apoio da língua materna? As estéticas culturais e linguísticas têm alguma função nesse processo?

As respostas a essas questões podem estar na percepção semiótica da tarefa de aprender e ensinar um idioma, o que deve incluir a noção de linguagem (não só verbal) como forma principal de produção e reprodução de significados sociais. Segundo Turner (1997), a semiótica entende o significado social como produto das relações construídas entre signos. Dessa forma, pode parecer viável pensar que, embora construída social e dinamicamente, a arbitrariedade entre significante e significado se torna uma propriedade estética inerente à representação que o falante faz de sua língua materna³.

Contudo, no processo de aprendizagem de LA, a relação significante/significado se apresenta, inicialmente, como uma unidade fechada, indivisível, com poucas aberturas para significados conotativos, principalmente porque ainda faltam elementos para os aprendizes atribuírem valores culturais e sociais a tais significados. Isso promove a mobilização de associações. Daí, podem-se inferir as origens dos estranhamentos e as afinidades em função de tais representações.

Expectativas e imagens preconcebidas sobre a língua-alvo

Existem pressupostos fortes que se associam ao imaginário criado sobre a língua e cultura alemã: Freud escreveu seus originais, inaugurando a psicanálise no idioma alemão; Karl Marx elaborou “O Capital” também nesse idioma. Kafka produziu sua literatura singular usando o alemão. Kant escreveu tratados filosóficos em alemão, Einstein desenvolveu teorias da física. Beethoven e Mozart difundiram a

³ Embora se prevendo deslocamentos dos significados denotativos para os conotativos.

música para o mundo a música a partir do contexto europeu-alemão, entre outros significativos exemplos, que reforçaram a construção de imagens sobre o poder descritivo, argumentativo, científico e cultural das nações das quais provem o idioma alemão.

Assim, ao longo de anos, a língua alemã (não apenas em processo de ensino e aprendizagem) tem gerado imagens estéticas de uma língua de domínio de filósofos⁴ que se envolveram em formulações profundas sobre o pensamento, a técnica, as artes, a tecnologia e a vida.

A partir da perspectiva linguística-gramatical, o alemão é conhecido como a língua das declinações⁵, ou das extensas palavras formadas por justaposição⁶, ou mesmo como a língua que nas orações subordinadas o verbo deve vir no final. É lembrada como língua dos verbos desmembráveis, cuja primeira parte é conjugada, deixando para o final da frase um fixo componente relacionado⁷, que deve ser resgatado para a formulação do sentido.

Entre as línguas modernas, o idioma se destaca por marcar a declinação de casos sintáticos, tanto na língua escrita quanto na falada, exigindo de seus aprendizes adultos uma elaboração cognitiva mais aprofundada, o que implica o domínio das funções sintáticas para produções gramaticalmente aceitáveis, deixando pouco espaço para formulações que dependam de repetições e memorizações automáticas. Para falar o alemão é necessário um esforço cognitivo contínuo.

O aprendiz adulto/brasileiro de alemão inicia seu curso trazendo, inevitavelmente, imagens e expectativas já formadas sobre essa língua e suas linguagens. Ele se depara, inicialmente, com estéticas sonoras dos significantes e deve evoluir, posteriormente, para compreender os seus diferentes significados a partir de contextos. Uma forte hipótese é de que o aprendiz parte de uma

⁴ Citando Caetano Veloso, no texto da canção de sua autoria chamado “Língua”, em que declara: “só se pode filosofar em alemão”.

⁵ Há quatro declinações no alemão: nominativo; acusativo; dativo e genitivo. O princípio de declinação vem do latim culto e ocorre por meio da função sintática das palavras e aplicação de terminações para distingui-las.

⁶ A justaposição é um dos mecanismos mais usados para a geração de palavras, por exemplo: Haustür (porta da casa). Este assunto será também trabalhado a seguir.

⁷ Em alemão esse tipo de verbo é denominado “Trennbare Verb”. Um exemplo: Ich stehe immer um 7.00 Uhr auf. Eu levanto sempre às 7h00.

representação estética, formada em seu imaginário, e vai testando-a ao longo da aprendizagem da língua estrangeira, chegando à sua confirmação ou negação.

Além desses aspectos, ele elabora comparações e associações, incluindo não só sua língua materna, mas também outras línguas mais próximas, como o inglês ou espanhol, que garantem uma experiência de aprendizagem relevante em termos de domínio de estéticas de linguagens e de comunicação.

Nesse sentido, infere-se que as imagens, previamente arraigadas na representação simbólica e linguística do aprendiz de alemão, indicam tanto fatores de dificuldade (estranhamento) como também elementos de facilidade. As “afinidades”, nas situações de sua aprendizagem, são elementos que motivam estudantes a irem em frente. Esses aspectos parecem indicar uma relação intrínseca entre a estética das línguas, seja a partir da língua de chegada, seja a partir da língua materna. Essa situação evidencia que o papel do professor deve ir além do domínio linguístico-gramatical e comunicativo, ampliando-se para os âmbitos cultural, motivacional e persuasivo, com orientação crítica sobre essas imagens estéticas.

As próximas seções deste artigo exploram outros elementos de percepções de estética da língua.

A estética da expressão sonora

Para tratarmos sobre a estética da expressão sonora do alemão, vamos inicialmente analisar o registro abaixo de conversa entre o pesquisador-participante e um aluno.

Caso 1

Aluno: - *Ixi? Eu falo eu assim? Ixi? (tentativa de falar “ich” – na primeira aula)*

Pesquisador-participante: - *Não, não precisa pronunciar a vogal no final da palavra. Este “i”, não tem. - Podemos tentar novamente? Vamos ver se você consegue agora! Também tem de ser surda, nada de chiado ao falar.*

Aluno: - *“Ixi”. Não está igual ao seu, acho que tenho de tirar este “i” no final como você me falou. Não tem mais nenhuma forma de me ajudar a falar? Algo do português que se aproxime a isso?*

Pesquisador-participante: - *Exatamente como no alemão não tem, mas você pode ir se*

acostumando aos poucos e fazendo algo próximo, que a gente acaba escutando como se fosse assim. Esse som não tem no português. Tente imitar como falo.

Aluno: - *Vamos tentando, mas é difícil, muito diferente do que conheço em português.*⁸

A percepção da estética da sonoridade em língua estrangeira parte de duas perspectivas de estranhamento: uma vem da de quem fala, ou seja, de quem produz as palavras/com articulação, ritmos, pausas, ênfases, respiração, enfim, do ato de fala individual, com articulações não familiares. A outra perspectiva de estranhamento vem de quem interage com este tipo de comunicação em língua estrangeira, ou seja, de quem ouve a enunciação do aprendiz e tem a tarefa de reconhecimento dos fonemas e aprimoramento do domínio da estética sonora, corrigindo performances, distinguindo e orientando caminhos de apoio para produção.

Quem produz e articula as palavras em língua estrangeira, quando adulto, procura necessariamente apoio nas formas de articulação que já domina na língua materna. Nos adultos, as formas já estão amadurecidas, estabelecidas pela prática de uso do idioma nativo ou de outros domínios linguísticos. Quando o aprendiz fala o alemão busca semelhanças em seus hábitos articulatórios, transferindo-os ao ato de fala do idioma estrangeiro.

O professor procura apoios didáticos, externos à língua, e que fazem parte de sua prática docente, amparados por uma didática personalizada sobre tais dificuldades. No exemplo apresentado, constata-se: é como se houvesse uma adaptação de pronúncia “permitida” em sala de aula, para que a comunicação em língua estrangeira possa ancorar-se em algum suporte, ou seja, no que já se conhece e poderá dar resultados mais satisfatórios. Trata-se de uma comunicação com código de significados paralelos. É a metalinguagem do ensino, a qual é importante para estabelecer fortes vínculos didáticos e avançar na aprendizagem.

O processo de incorporação do hábito articulatório, comunicativo e cognitivo do aprendiz de língua estrangeira dependerá não só de fatores individuais, como a produção do ato de fala e pressupostos cognitivos, mas também da consciência do estranhamento estético das palavras no ambiente de uso ou simulação/ensaio da língua.

⁸ Exemplo de conversa gravada e extraída de uma aula de língua alemã para iniciante. Professor não-nativo explicando a pronúncia do alemão.

Isso significa dizer que nas situações de simulação de uso de língua estrangeira em território não estrangeiro, no caso, a sala de aula, território possível de realização, procura-se pactuar com as formas de proximidade sonora da língua estrangeira para que minimamente se avance na função articulatória. A pronúncia do “ich”, para alguns aprendizes, vai paulatinamente avançando posições articulatórias, partindo do nível mais sonoro e finalizado com uma vogal “i” para se chegar ao que nível mais aceito na comunicação de falantes estrangeiros com nativos.

Trata-se, nesse caso, da percepção de um estranhamento estético de natureza auditiva-cognitiva, relevado na “convivência” das práticas de ensino, decorrentes de fatores interculturais e processos de facilitação de acesso articulatório da língua que se aprende.

Outro caso a ser destacado é o da pronúncia do /r /e do /h / por brasileiros ao falarem o alemão. Esta diferença sonora deve ser constantemente trabalhada, para não gerar danos comunicativos ao ouvinte nativo.

Ich kaufe eine rote Hose/ oder eine rote Rose?

Eu compro uma calça vermelha ou uma rosa vermelha?

A estética da estrutura da palavra – exemplo da justaposição

O alemão apresenta um grande número de palavras formadas por justaposição, muitas vezes são vocábulos muito extensos, que exigem o conhecimento das pausas internas e bem marcadas no meio do termo, a fim de que possa ser pronunciado.

Um exemplo:

Volkswagen = Volk + Wagen⁹

Volkswagenkarrosserie = Volk + Wagen + Karrosserie

Volkswagenkarrosseriefabrik = Volk + Wagen + Karrosserie + fabrik

A estrutura a partir da justaposição, mecanismo de composição de palavras bastante comum no alemão, proporciona um estranhamento inicial no aprendiz brasileiro, apresentando-lhe antecipadamente preocupações sobre como poder pronunciar e compreender tão longas palavras. Em comparação com o português, o alemão é uma língua sintética, concisa, já o português é analítico, precisa de muitas palavras para expressar pensamentos, sejam simples ou complexos.

⁹ Nesse tipo de justaposição deve-se acrescentar o “s” para auxiliar na pronúncia.

Para entender as justaposições, o aprendiz deve alterar seu sistema de busca de sentido referencial, elaborando hipóteses de como extrair os significados. Neste caso: “*Volkswagenkarrosseriefabrik*” = “fábrica de carrocerias da Volkswagen”, deve-se raciocinar de forma contrária à organização dos termos em português.

A estética da expressão oral

Também existe uma estética própria da expressão oral. Um dos exemplos que destacamos é a formação dos números e a leitura destes. Para Martinet:

É preciso ter sempre presente no espírito esse caráter primordialmente vocal da linguagem (...). A natureza vocal da linguagem humana não é, pois, um aspecto periférico, mas um traço fundamental sem o qual a organização da comunicação seria completamente diferente da que conhecemos” (MARTINET, 1971, p.17).

Assim, sobre a estética da expressão oral, pode-se recorrer ao exemplo dos números, que contempla duas formas de leitura:

- a) 1965 (leitura de data) – neunzehnhundertfünfundsechzig
- b) 1965 (leitura de número/quantidade/valor) - tausendneunhundertfünfundsechzig

São palavras desafiadoras pela estética de sua expressão oral, quando se pensa nas pausas e na respiração com base na língua materna. Além disso, deve-se ter atenção quanto à troca de padrão de leitura para a mesma representação numérica. As duas formas de leitura dos números, atendem a diferentes necessidades de comunicação e provocam estranhamentos pela inversão de raciocínio sobre a estrutura dos números, primeiro vem a unidade, depois a dezena. O modo de construção do pensamento e a grande quantidade de consoantes promoveram uma reação de autodefesa de aprendizes de alemão:

Aluno 1: - *Isso eu não vou conseguir falar, de jeito nenhum. Quando eu vou respirar? Onde estão as vogais? Só tem consoante aqui.*¹⁰

Aluno 2: - *Eu tentei aprender o alemão, mas depois que eu me deparei com aquelas palavras quilométricas, eu acabei desistindo. Achei que não iria acompanhar. Lembro-me de quando comecei a aprender os números: coisa que vinha de trás para frente, eu tinha de falar: “oito*

¹⁰ Transcrição da reação de um aluno ao ver a palavra apresentada em uma das aulas de alemão.

e sessenta” para dizer “sessenta e oito” e a palavra era enorme. Aí, neste ponto, eu já acabei desistindo. Foi uma barreira para mim já de cara.

Tal estranhamento prenuncia uma barreira psicológica ativada pela percepção estética da palavra. A avaliação pessoal do aprendiz mobiliza o imaginário das dificuldades e desafios.

Esse tipo de obstáculo, visto como ameaça constante para quem inicia seus estudos de alemão, permanece por muito tempo ao longo da aprendizagem. Altera-se em função da experiência dos aprendizes e da capacidade de reconhecerem essas formas como estética.

Pesquisador- participante: *Como você se sentiu no início quando começou a estudar alemão?*

Aluno1: - *No começo me assustei com o alemão, quando vi aquelas palavras quilométricas, parecia que não poderia vencê-las, achava que era uma grande barreira para mim.*

Pesquisador: *E agora não é mais uma barreira?*

Aluno1: - *Acho que não, consegui quebrar aquela ideia de que não iria conseguir falar, nem entender. Agora tenho as dicas de como entender, ficou mais interessante assim.*¹¹

Assim, os estudantes aprendem a enfrentar as dificuldades com maior segurança, decifrando mais rapidamente a oferta lexical, não só no que diz respeito à pronúncia, como também à produção e à adequação pragmática e semântica. Conforme vão amadurecendo ao longo do curso, são assessorados sobre esses sentidos.

A expressão estética da estrutura gramatical

O idioma alemão também produz uma série de estranhamentos, no âmbito de sua estrutura gramatical, para o aprendiz falante de português. Primeiro, pela estrutura sintática, de certa forma bastante organizada e sistematizada de modo a disciplinar as construções da sintaxe da língua (a marcação das variações sintáticas, os chamados casos e suas declinações). Sem a internalização prévia de esquemas

¹¹ Depoimento de uma aluna de alemão que já estuda a língua há dois anos.

e estruturas da sintaxe, haveria poucas “brechas” ou improvisos para construir estruturas do alemão.

Para um adulto, é muito difícil ser produtivo em língua alemã sem trabalhar com hipóteses sobre o funcionamento linguístico. Praticamente, não há espaço para a repetição de frases sem uma reflexão sobre o porquê de os elementos da frase ocuparem, obrigatoriamente, certas posições, por que determinadas palavras recebem ou não desinências de declinações. Esse raciocínio sintático, para uso de desinências, influencia diretamente a produção linguística-comunicativa do alemão.

Portanto, o alemão é uma língua que exige de seu aprendiz alto esforço cognitivo, processos de memória, domínio das regras e aplicação de casos sintáticos. Deve-se articular mais uma série de informações a serem dominadas simultaneamente, para que se alcance o nível comunicativo-linguístico satisfatório¹².

Na linha dos estranhamentos, o alemão mantém sua precisão no tratamento dos sentidos pelo uso de terminações nas palavras, que favorecem a sintaxe, a morfossintaxe e o seu léxico. Há uma combinação entre o domínio lexical, guarnecido de inúmeras palavras, para a precisão lógica, reforçando o estranhamento a partir do domínio para se sentir pronto para usar essa língua em situações reais de comunicação.

Aprender o alemão pode ser uma interessante e desgastante combinação entre competências de memória, de cognição e de comunicação. A memória dá conta dos acessos lexicais, acompanhados das variedades de gêneros, que são três: masculino, feminino e neutro. A condição cognitiva do aprendiz promove os mecanismos mentais de raciocínio para colocar tudo no lugar correto na estrutura da oração, recuperando sistemas e regras já aprendidas, assim produzindo comunicação apropriada.

A gramática normatiza também a construção dos períodos por subordinação e por coordenação, intensificando o raciocínio de quem aprende por conta do valor e do lugar de destaque do verbo. Exemplos:

“weil ich gut Deutsch sprechen kann.

“obwohl ich noch Deutsch lernen muss, versuche ich schon was zu sprechen.

¹² Seria difícil prever que um adulto aprenderia alemão “de ouvido”.

As palavras em negrito mostram os verbos nas orações, de modo a prover uma estética de distribuição dos elementos na frase de acordo com a forma subordinativa, no caso, gerada pelas conjunções subordinativas “weil” (porque) e “obwohl” (embora) que obrigam o verbo a ficar no final da oração.

A competência comunicativa se encarrega de dar sentido ao processo de produzir a linguagem, utilizando com efeito e eficácia tais recursos aprendidos. A gramática da língua escrita exige sistemas reconhecidos que orientam as escolhas, a combinação das palavras para formar as expressões e a criação de significados. Não obstante, deve-se associar a essas constatações os objetivos a serem atingidos com a aprendizagem do idioma, que não necessariamente deve implicar o domínio simultâneo de competências para escrita, fala e compreensão auditiva.

As afinidades e estranhamentos pelos empréstimos do latim

Os empréstimos linguísticos de origem latina criam algumas afinidades e, simultaneamente, estranhamentos, ou mesmo surpresas, no processo de aprendizagem do alemão. Há grande quantidade de palavras muito próximas em grafia e em sentido ao português, como: *servieren* (servir), *reklamieren* (reclamar), *studieren* (estudar), *diskutieren* (discutir). Por outro lado, muitos desses empréstimos do latim promovem falsos cognatos, que em função de sua estética sonora e gráfica criam estranhamentos, como por exemplo: *absolvieren* (concluir estudos); *das Akzent* (sotaque); *die Art* (jeito); *die Balance* (equilíbrio), *der Balkon* (varanda de apartamento); *die Kanne* (jarra); *der Kompass* (bússola); *die Mappe* (pasta); *die Pasta* (macarrão, massa); *die Dose* (*lata de refrigerante, de conserva*) *Sorte* (tipo, gênero, espécie).

As afinidades pelos empréstimos do inglês (anglicismos)

No nível coloquial da linguagem, estendendo-se também aos registros escritos de nível culto, o alemão tem permitido cada vez mais a incorporação de léxico e de expressões do inglês, os chamados anglicismos. Quando escritos, geralmente aparecem em artigos de jornais e de revistas, blogs e *sites* da Internet. Frequentemente, esses termos têm conservado a sua escrita original no contexto textual alemão.

Um aspecto a destacar é a adaptação da terminação de alguns verbos do inglês à forma do infinitivo em alemão, que apresenta terminação “n”, como: *relaxen* (relaxar), *shoppen* (fazer compras), *jobben* (trabalhar nas férias) e *joggen* (praticar jogging).

Há, também, alguns estrangeirismos, decorrentes do inglês, que têm um correspondente em alemão. Seu uso ocorre mais nas comunicações coloquiais, como elementos atualizadores das formas de linguagem. Exemplos: *slip* (*schlүpfen*), *box* (*Schachtel*), *body lotion* (*Leichenflüssigkeit*), *wc - water closet* (*Wasserwandschrank*), *pad* (*Polster*), *Team* (*Gruppe*).

Já outras incorporações do inglês não encontram correspondentes em alemão, ou estão desatualizadas em seu uso. Os exemplos seriam: *Trainer*, *Manager*, *Drink*, *Mobbing*, *One-Night-Stand*, *Link*, *Party*, *Clown*, *Comic*, *Star*, *Cowboy*, *Container*, *Cool*, *Trend*, *Flyer*, *Blockbuster*, *Gentleman*, *Ticket*, *Hobby*, *Camping*, *Image* unter anderen.

Os usos de palavras do inglês no alemão criam vínculos e proximidades, as referidas afinidades com o aprendiz brasileiro, minimizando outros tipos de estranhamentos linguísticos relacionados ao léxico. Em tese, o inglês é uma língua “mais familiar” aos falantes do português do Brasil, acelerando a aprendizagem de alguns campos lexicais, no nível coloquial.

Considerações Finais

As estéticas que conduzem ao estranhamento ou às afinidades na aprendizagem do alemão apontam que não se pode desprezar a influência dos imaginários coletivos, culturais e afetivos, previamente conhecidos pelos aprendizes, ao longo de sua maturidade linguística, a partir de experiências de uso da língua materna e de aprendizagem de outras línguas estrangeiras.

Tal processo se fundamenta não só em esquemas comparativos linguístico-comunicativos, como também interculturais, promovendo toda forma de adequação, resignificação e reapropriação. Há um jogo claro entre o que “há” na língua materna e o que “não há”, partindo-se para o próximo passo, normalmente nos cursos iniciais, de promover suportes adaptativos e aproximadores ao que já se domina e conhece.

A articulação de fonemas foi um dos exemplos mencionados neste artigo, cuja adaptação à língua estrangeira é feita até que se atinja o nível de pronúncia

satisfatório para a comunicação em língua estrangeira. Nesse processo, o ouvido é o primeiro porto de chegada dos estranhamentos e também o lugar de aprovação das adaptações sonoras. A pronúncia e a articulação de sons e ritmos são diferenciais importantes que cada língua traz como a sua identidade sonora. Normalmente, procura-se identificar algo que já se conhece, que já se ouviu, para poder criar as pontes a partir do primeiro aporte da sonoridade.

Os elementos estéticos, que necessariamente passam pelo filtro da língua e da cultura materna, podem promover um suporte importante para a aprendizagem do alemão, criando vínculos afetivos e de identidade (aspectos comunicativos, linguísticos-pragmáticos e culturais estão aí implicados, facilitando o acesso ao idioma). O contrário também é possível: a estética colabora na mobilização de um imaginário negativo, que desencadeia travamentos psicológicos e preconceituosos, limitando o acesso inicial à língua-alvo.

Conclui-se que as estéticas das línguas trabalham como elementos de suporte de um jogo de imagem aceito, negociado, ou mesmo rejeitado, entre os atores envolvidos, professores e alunos de línguas. Isso deve ser considerado nas relações de ensino e aprendizagem do alemão, pois influencia as formas de enfrentamento das primeiras crises e dificuldades no estudo do idioma, o qual é ao mesmo tempo instigante e desafiador. Dessa forma, tal análise investigou o valor das relações de um imaginário cultural e linguístico no contexto de aprendizagem de línguas, adicionando aspectos motivacionais e afetivos, inerentes à tarefa de quem ensina e de quem aprende.

Referências

BAUSCH, Karl-Richard; KÖNIGS, Frank G.; KRUMM, Hans-Jürgen (Editor): **Fremdsprachenlehrausbildung. Konzepte. Modelle. Perspektiven.** Tübingen: Narr, 2003.

GARCIA, Marilene S. S. Mobile-Learning – do acesso às oportunidades de aprendizagem. In **Revista da Associação Brasileira de Tecnologia**, Rio de Janeiro, número 206, p. 70-83, 2014.

_____. **Mobilidade tecnológica e Planejamento Didático.** São Paulo: Senac-SP, 2017.

KESSEL & REIMANN, **Basiswissen Deutsche Gegenwartssprache,** Tübingen (Fink), 2005.

MARTINET, André. **Linguística Sincrônica.** Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1974.

SANTOS, Hélade Scutti. O papel de estereótipos e preconceitos na aprendizagem de línguas estrangeiras.. In: CONGRESSO BRASILENO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. **Proceedings online.** Associação Brasileira de Hispanistas, Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000100029&lng=en&nrm=abn>. Access on: 30 Mar. 2018.

SILVA, Kleber A. Crenças sobre o ensino e aprendizagem de línguas na Linguística Aplicada: um panorama histórico dos estudos realizados no contexto brasileiro. In **Revista Linguagem e Ensino.** V. 10, número 1, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/162>. Acesso em 30/03/2018.

STORCH, Günther. **Deutsch als Fremdsprache – Eine Didaktik.** 2. Aufl. München: Fink, 2001.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus editorial, 1997.

A imagem no contexto pedagógico: o artefato visual para os surdos

Maria Aparecida Vieira de Melo ¹

Ricardo Santos de Almeida ²

Resumo: A educação visual, para os surdos, é de sobremaneira importante para o processo de aprendizagem desses sujeitos. Por isso, ela ganha centralidade nesta investigação, que tem por objetivo analisar os artefatos visuais no ensino e na aprendizagem; descrever a percepção dos surdos em relação a esse processo por meio do audiovisual; e, especificamente, explicitar os achados em relação a aprendizagem mediada pela educação visual. A curiosidade epistemológica deste estudo é pautada pela seguinte indagação: como a educação visual promove a aprendizagem dos surdos? Metodologicamente, a investigação está ancorada na teoria da análise do discurso de Michel Foucault (2008). As reflexões teóricas têm como norte Carlos (2008; 2017; 2018), Maciel (2014) e Santella (1999), entre outros que estudam a educabilidade do olhar e a pedagogia crítica da visualidade. É importante ressaltar que os surdos não só consideram a educação visual preponderante como necessitam dela. Portanto, os educadores devem adaptar os materiais didáticos às suas necessidades, ou seja, vídeos com legendas e textos imagéticos. Conclui-se que os professores precisam de formação continuada específica para subsidiar o ensino imagético.

Palavras-Chave: Educabilidade do olhar. Surdos. Pedagogia crítica da visualidade. Análise do discurso.

¹ Doutoranda em Educação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora mediadora presencial no polo da UFPE, pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), do curso de Especialização em Práticas Assertivas na Educação Profissional Integrada à Educação de Jovens e Adultos. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8683-525X>

² Mestre em Geografia na Universidade Federal de Sergipe. Desenvolve atividades de pesquisa vinculadas às temáticas relacionadas ao agronegócio, território e territorialidades, e processos de ensino-aprendizagem em Geografia e Educação no Campo. Professor da rede pública estadual de Alagoas. Professor-Bolsista (não caracteriza vínculo com serviço público) no curso Geografia Licenciatura EaD na Universidade Federal de Alagoas/Universidade Aberta do Brasil (UFAL-UAB), sendo responsável pela diagramação, layout e finalização dos livros das disciplinas do curso. Vinculado ao Núcleo de Estudos Agrários e Dinâmicas Territoriais (NUAGRÁRIO-IGDEMA-UFAL) desde 2009. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1266-2557>

Abstract: Visual education for the deaf is of great importance for the learning process of these subjects. This time, the visual education in this research is centered in order to analyze the visual artifacts for the teaching and learning process, to describe the perception of the deaf in relation to learning through the audiovisual, and specifically, to explain the findings in relation to learning mediated by visual education. The epistemological curiosity of this study is based on knowing: how does visual education promote the learning of the deaf in their perception? Methodologically the research is anchored in Michel Foucault's theory of discourse analysis. The theoretical reflections are anchored in Carlos (2008, 2017, 2018) Maciel (2014), Santella (1999) and others who are engaged in dialogue about the educability of the gaze and the critical pedagogy of visibility. It is important to emphasize that the deaf not only consider visual education as preponderant as they need it, so educators must adapt didactic materials to their needs, that is, videos with captions and images texts. It is concluded that teachers need specific continuing education to subsidize imaging teaching.

101

Keywords: Educability of the look. Deaf people. Critical pedagogy of visibility. Speech analysis.

Introdução

Abordar a especificidade do processo de ensino e aprendizagem é importante, entre outros motivos, devido à necessidade que emerge do público-alvo. A polivalência do ser professor requer deste uma formação continuada e permanente. A diversidade dos estudantes como público-alvo exige saber específico, pois a formação não pode dar conta de todas as demandas que são suscitadas pelos estudantes, a matéria-prima de seu labor.

Compreendendo que o professor deve atualizar-se constantemente, é na prática do exercício docente que se capacitará ainda mais. Por isso, a formação continuada, junto à prática, operam em simbiose no processo de ensino e de aprendizagem, possibilitando, assim, consequências benéficas significativas.

A finalidade deste estudo é analisar os artefatos visuais para o processo de ensino e aprendizagem, descrever a percepção dos surdos em relação a esta e, especificamente, explicitar os achados em relação à aprendizagem mediada pela educação visual. A curiosidade epistemológica deste estudo é pautada pela seguinte indagação: como a educação visual promove a aprendizagem dos surdos? Metodologicamente, a investigação está ancorada na teoria da análise do discurso de Michel Foucault (2008). As reflexões teóricas têm como norte Carlos (2008; 2017; 2018), Maciel (2014) e Santella (1999), entre outros que estudam a educabilidade do olhar e a pedagogia crítica da visualidade.

Este estudo pretende abordar a prática pedagógica sobre a dimensão da formação docente em serviço; especificar as demandas legais para a aprendizagem dos estudantes surdos; descrever as particularidades da imagem no processo educativo; analisar a caixa de ferramenta metodológica da análise do discurso; explicitar a percepção dos estudantes surdos sobre a educação visual; e, por fim, enunciar a percepção dos surdos sobre a educação visual.

Espera-se que a reflexão empreendida subsidie outras, a fim de destacar os saberes que estão inerentes aos audiovisuais em geral e, em particular, à imagem visual, como recurso didático importante para promoção da aquisição do conhecimento epistemológico que deve ser reconstruído paulatinamente no contexto educacional.

A formação continuada em serviço: o fazer pedagógico

A formação docente acontece num duplo movimento: formação inicial, continuada e a realizada no ato do fazer pedagógico. É importante mencionar que no ato formativo temos algumas disciplinas de natureza teórica que permeiam a apropriação do fazer pedagógico, tais como: didática, prática como componente curricular, estágio supervisionado, metodologia da pesquisa e outras em que fazem o professor formador incentiva seus alunos a irem ao campo de pesquisa. Já a formação no ato, o saber é fomentado a depender da demanda que emerge do contexto educacional, que é mais complexo, pois é proveniente da diversidade que se mantém no chão da escola.

O processo formativo postulado por Freire (1991, p. 589) enuncia que “ninguém nasce educador ou marcado para ser educador. A gente se faz educador, a gente se forma como educador, permanentemente, na prática e na reflexão da prática”. Desse modo, fazer-se educador é um processo constante que se postula na prática, ou seja, na ação do cotidiano, no labor pedagógico diário, por meio da ação e da reflexão da práxis pedagógica.

Identificamos que, ao longo do exercício docente, os saberes desiguais entre estudantes e mestres vão produzindo novo saber: o estudante ensina o que sabe, e o professor aprende ao ensinar, aprendendo assim o saber do estudante que lhe confere uma nova competência ou habilidade no contexto educativo. Nesse sentido, Lima (2001, p. 32) permeia nossa compreensão ao assinalar: “a serviço da reflexão e da produção de um conhecimento sistematizado, que possa oferecer a fundamentação teórica necessária para articulação com a prática criativa do professor em relação ao aluno, à escola e à sociedade”. Nessa perspectiva, a fundamentação teórica não é suficiente para o conhecimento sistematizado, é preciso refletir sobre como este é operacionalizado. Assim, a práxis pedagógica tem por finalidade indicar a complexidade no processo de aprendizagem e também de ensino.

Especificar a dimensão do ato formativo num duplo movimento é entender que a práxis pedagógica acontece pelo procedimento reflexivo de vir a ser no contexto educacional. Dessa maneira, é importante destacar o que afirma (1991, p. 30):

Em toda forma específica de práxis e na prática tomada em seu conjunto, enquanto práxis total humana, está contida a teoria por se tratar de uma prática de um ser consciente - o que equivale a

dizer que se trata de uma prática dirigida por finalidades que são produtos da consciência; finalidades estas que para se efetivarem exigem um mínimo de conhecimento.

Logo, a práxis total humana da relação intrínseca entre teoria e prática ocorre por meio do diálogo reflexivo dos sujeitos engajados no processo de ensino e aprendizagem. O processo de ensino não se dá fora da interação, da contestação, do diálogo entre os seres humanos, que têm a educação como promotora do vir a ser mais.

Compreender a especificidade da indissociabilidade entre teoria e prática é fundamental: ambas são inseparáveis, uma é a base da outra, ou seja, a teoria precisa dos saberes que circundam o cotidiano, oriundos das experiências e vivências, logo, da essência da prática. Assim, é pertinente considerar essa indissociabilidade, tal como preconizada por Guimarães *et al* (2007, p. 32):

É importante sabermos que elas andam sempre juntas, mesmo que não tenhamos muita clareza sobre as teorias que estão influenciando nossa prática, pois, toda ação humana é marcada por uma intenção, consciente ou inconsciente. Desta forma, sempre podemos encontrar aspectos teóricos em nossas ações, ou seja, aspectos de vontade, de desejo, de imaginação e finalidades.

Os educadores atuantes no contexto educacional são influenciados pelas demandas que emergem no chão da escola, pois a diversidade presente ali exige competências e habilidades outras que, muitas vezes, a teoria não dá conta, assim como a prática necessita dos conhecimentos teóricos, advindos dos saberes que são construídos coletivamente. Por isso, teoria e prática são fundamentais à formação docente, que necessita ser contínua. Assim, Guimarães *et al* (2007, p. 33) afirmam:

Construímos nossa teoria ao aprendermos a ler nossa experiência propriamente dita e as experiências em geral. Construímos nossa teoria quando fizermos perguntas às experiências e aos autores; quando não nos satisfazemos com as primeiras respostas e com as aparências e começamos a nos perguntar sobre as relações, os motivos, as consequências, as dúvidas, os problemas de cada ação ou de cada contribuição teórica.

A curiosidade que emerge no diálogo do processo formativo permeia práticas e teorias que, misturadas, corroboram para a aprendizagem significativa, tanto do educador quanto do educando. Isso ocorre a partir de questionamentos, constituídos no exercício da reflexão dos processos educativos, dos saberes problematizados e das conclusões e incertezas a que se chegam, todos frutos das demandas do contexto educacional.

Nessa complexidade dialógica, o educador não pode ficar isento da formação continuada, como afirma Nóvoa (1991, p. 30): “deve alicerçar-se numa [...] reflexão na prática e sobre a prática, através de dinâmicas de investigação-ação e de investigação-formação, valorizando os saberes de que os professores são possuidores”. Por isso, pesquisa e formação são essenciais para o saber/fazer no contexto da *práxis* docente, que sempre é produto da interação entre os seres humanos que interagem socialmente, em prol do saber que se constrói e reconstrói nesse terreno formativo.

O marco legal para a aprendizagem dos surdos no contexto educacional

Os sujeitos surdos são possuidores de saberes e percepções singulares do modo de existir. No contexto educacional, eles agem do mesmo modo, não são inferiores por não terem o domínio da norma culta do português. A sua língua materna é a Língua Brasileira de Sinais, a Libras. Legalmente, a Libras é instituída no contexto educacional, e os educadores devem conhecê-la. É importante que todos estes possuam o domínio das Libras para promover a inclusão social de pessoas com surdez, no contexto educacional, facilitando, desse modo, o processo de aprendizagem, desde a educação infantil.

Ressalta-se que a legislação garante uma educação inclusiva. Assim, é importante que os educadores possam adquirir competências e habilidades para promover essa educação. O aporte legal, apregoado pela Constituição Federal de 1988 em seu artigo 208 e inciso III, refere-se ao “atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino” (CF, Art. 208, 1988). Sendo assim, os educadores devem estar aptos a promover a inclusão, pois apenas sabendo Libras conseguirão atuar com pessoas surdas. Ou os intérpretes podem substituir o professor, que é o habilitado para ensinar conteúdos? Em quem as pessoas surdas prestam atenção ao professor ou ao intérprete? Não se pretende responder tais questionamentos, são apenas problematizações para refletirmos sobre o fato de que não basta a educação inclusiva está ordenada pela legislação, é preciso, igualmente, que os educadores estejam aptos a vivenciar tal inclusão.

É importante, do mesmo modo, evidenciar a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que trata da especificidade da educação inclusiva, em particular,

do ensino de Libras nas instituições públicas de ensino, tal como consta em seu Art. 3º, assinalando: “As instituições públicas e empresas concessionárias de serviços públicos de assistência à saúde devem garantir atendimento e tratamento adequado aos portadores de deficiência auditiva, de acordo com as normas legais em vigor” (BRASIL, 2002).

O tratamento adequado somente é possível estando o professor habilitado em Libras, para assim incluir as pessoas surdas no processo de aprendizagem. Quando o professor não tem o domínio específico, o intérprete de Libras divide com ele sua responsabilidade, e assim, vale questionar: o modo de compreensão do intérprete é o mesmo do educador? A transmissão do que está sendo enunciado pelo educador é processada com semelhante intencionalidade? Os sinais dão conta do que está sendo enunciado? O que importa é o que o educador enuncia ou o que o intérprete transmite?

Destaca-se que o processo de ensino é duplo, e a aprendizagem das pessoas surdas não é da mesma natureza das pessoas ouvintes. Sendo assim, quando o educador atua numa turma com surdos e ouvintes, que estratégias didático-pedagógicas assumir para contemplar a necessidade de aprendizagem de ambos? A primeira barreira a ser superada, nessa dinâmica, é a homogeneidade no ato do ensinar. O educador deve se tornar cuidadoso no processo de ensino, atendendo as necessidades de aprendizagem das pessoas surdas, uma vez que as ouvintes acompanham o nível de problematização e diálogo que se estabelece no contexto educacional.

É sabido que o Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005, reforça a necessidade da Lei 10.436/2002 ser efetivada mediante os desdobramentos apontados nele, a saber, em seu Art. 10, ao afirmar que “As instituições de educação superior devem incluir a Libras como objeto de ensino, pesquisa e extensão nos cursos de formação de professores para a educação básica, nos cursos de Fonoaudiologia e nos cursos de Tradução e Interpretação de Libras - Língua Portuguesa” (BRASIL, 2005). Assim sendo, todos os professores devem ser formados e, em qualquer escola pública, devem atuar intérpretes para promover a inclusão de pessoas surdas e o direito à igualdade de oportunidades no acesso à educação, que é direito de todos.

É preciso urgentemente despertar a consciência da gestão educacional para a necessidade de disponibilizar, em todas as escolas públicas, intérprete que

possa atuar na mediação do conhecimento dos estudantes que são surdos, para que estes possam se desenvolver com condições de igualdade com os ouvintes, para que a aprendizagem se efetive. Garantir o intérprete na instituição de ensino regular pública é um dever, tal como está estipulado no Decreto 5.626/2005, em seu Art. 12:

As instituições de educação superior, principalmente as que ofertam cursos de Educação Especial, Pedagogia e Letras, devem viabilizar cursos de pós-graduação para a formação de professores para o ensino de Libras e sua interpretação, a partir de um ano da publicação deste Decreto (BRASIL, 2005).

Desse modo, a educação será de qualidade quando garantir o acesso e, sobretudo, a permanência de todos. Saber da legislação educacional é de sobremaneira importante, para que haja uma tomada de consciência das necessidades surgidas no processo de aprendizagem, incluindo a das pessoas surdas. Então em toda escola pública, o atendimento educacional especializado deve ser ofertado. Aqui, temos como referências os surdos, mas é preciso atentar para todas as necessidades que se enquadram na educação especial.

A Lei 10.436/2002 estipula em vários artigos a formação de professores para Libras, tal como podemos ver abaixo:

Art. 2º Deve ser garantido, por parte do poder público em geral e empresas concessionárias de serviços públicos, formas institucionalizadas de apoiar o uso e difusão da Língua Brasileira de Sinais - Libras como meio de comunicação objetiva e de utilização corrente das comunidades surdas do Brasil.

Art. 3º As instituições públicas e empresas concessionárias de serviços públicos de assistência à saúde devem garantir atendimento e tratamento adequado aos portadores de deficiência auditiva, de acordo com as normas legais em vigor.

Art. 4º O sistema educacional federal e os sistemas educacionais estaduais, municipais e do Distrito Federal devem garantir a inclusão nos cursos de formação de Educação Especial, de Fonoaudiologia e de Magistério, em seus níveis médio e superior, do ensino da Língua Brasileira de Sinais - Libras, como parte integrante dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs, conforme legislação vigente (BRASIL, 2002).

Logo, a lei em vigência prescreve a responsabilidade das instituições de ensino superior na formação dos professores para atuar nas escolas e, assim, atender a quem precisa, incluindo as pessoas surdas. O Decreto 5.626/2005 vem reforçar

a necessidade da Lei 10.436/2002 ser ampliada, assim como a possibilidade de fazer valer o direito ao acesso e à permanência na escola, responsabilizando a gestão educacional:

Art. 3º A Libras deve ser inserida como disciplina curricular obrigatória nos cursos de formação de professores para o exercício do magistério, em nível médio e superior, e nos cursos de Fonoaudiologia, de instituições de ensino, públicas e privadas, do sistema federal de ensino e dos sistemas de ensino dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios.

Art. 4º A formação de docentes para o ensino de Libras nas séries finais do ensino fundamental, no ensino médio e na educação superior deve ser realizada em nível superior, em curso de graduação de licenciatura plena em Letras: Libras ou em Letras: Libras/Língua Portuguesa como segunda língua.

Art. 27º No âmbito da administração pública federal, direta e indireta, bem como das empresas que detêm concessão e permissão de serviços públicos federais, os serviços prestados por servidores e empregados capacitados para utilizar a Libras e realizar a tradução e interpretação de Libras - Língua Portuguesa estão sujeitos a padrões de controle de atendimento e a avaliação da satisfação do usuário dos serviços públicos, sob a coordenação da Secretaria de Gestão do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, em conformidade com o Decreto no 3.507, de 13 de junho de 2000 (BRASIL, 2005).

Assim sendo, a aprendizagem é viável mediante a atuação didática dos educadores que possuem metodologia específica para promoção da inclusão e recursos pedagógicos que subsidiam a *práxis* docente. A imagem é um dos artefatos que mais permeiam o processo de ensino e aprendizagem: o educador deve saber fazer uso dos artefatos da educação visual, como o audiovisual, para possibilitar a aprendizagem.

A educação visual: a imagem como mediadora do conhecimento

A educação é complexa e ocorre por meio da intencionalidade do educador. De tal modo que, tudo utilizado no processo de ensino, deve ser para permitir a aprendizagem do aprendiz. Considerando tal pressuposto, é importante assinalar que a imagem é rica em possibilidades didáticas. Sendo assim, a imagem não deve ser usada apenas como ilustração, mas como algo muito mais abrangente, como recurso didático promotor da aprendizagem que se dá por meio de signos.

A aprendizagem dos surdos é visual. Então, os textos longos, com palavras rebuscadas, com pontuações, acentuações e entonações são dispensados em seu processo de ensino. Como o português não é a língua materna das pessoas surdas, embora elas tenham que fazer uso dela em sua escrita, seria interessante a produção de uma gramática própria, relacionada à Libras, língua oficial a ser usada na promoção do ensino para surdos. As imagens não possuem regras, classificações, normas, gramática ou ortografia. Não têm sentido exato e estão ligadas à compreensão do conteúdo trabalhado: os significados são atribuídos conforme a percepção das pessoas surdas. Nesse processo educativo, cabe ao educador mediar e alargar a compreensão dos alunos. Assim, a aprendizagem é visual. As pessoas surdas captam muito mais a partir do imagético do que com o texto puramente escrito. Desse modo, no que concerne à aprendizagem visual, Skliar (2001, p. 126) explica:

Muitas vezes a caracterização dos surdos enquanto sujeitos visuais fica restrita a uma capacidade cognitiva e/ou linguística de compreender e produzir informação em língua de sinais. A experiência visual dos surdos envolve, para além das questões linguísticas, todo tipo de significações comunitárias e culturais, exemplificando: os surdos utilizam apelidos ou nomes visuais; metáforas visuais; imagens visuais; humor visual; definição das marcas do tempo a partir de figuras visuais, entre tantas outras formas de significações. Ou seja, desloca-se o significado da surdez enquanto perda auditiva para a compreensão da surdez a partir de suas marcas idiossincráticas: a surdez significada como experiência visual, a presença da língua de sinais, a produção de uma cultura que prescinde do som, entre outras.

A visualidade, no processo formativo de pessoas surdas, é uma ação secular, pois a cultura surda possui o seu modo próprio de aprender e as ferramentas pedagógicas que desencadeiam a sua produção, tais como: metáforas visuais, imagens visuais e signos. Este é a representação, a partir de imagem, desenho ou objeto, de algo que não está, de fato, presente ali. Assim, a imagem visual ganha centralidade como artefato pedagógico mediador da aprendizagem das pessoas surdas.

Especificar a temporalidade da imagem no processo educativo de pessoas surdas não é nossa pretensão, nem tão pouco fazer uma linha do tempo dos acontecimentos que colocaram a imagem como promotora da aprendizagem; suporte; mediação; ilustração; gravura; coisa no lugar de outra; mostra das palavras

pronunciadas e não ouvidas; materialidade dos vocábulos ditos. Interessa-nos tão somente dizer que a imagem vem sendo usada para o ensino de pessoas surdas desde da Idade Antiga.

Secularmente, a imagem é ferramenta pedagógica que possibilita a construção do conhecimento, permitindo melhor compreensão verbal por meio do visual, que permeia o giro arqueológico no processo da aquisição do conhecimento.

A imagem ganha centralidade no processo de ensino por colaborar para a compreensão do conhecimento sistematizado. No entanto, ela é complexa, devido à sua polissemia. Sobre isso, é importante mencionar Turazzi (2009, p. 50):

Compreende tanto a (s) arte (s) e a(s) técnica (s) de representação através da imagem, quanto a própria documentação (conjunto de imagens) resultante dessa atividade e, por extensão, a área do conhecimento voltada para a descrição e a interpretação de tais representações, hoje objeto de estudo de diversas disciplinas (história da arte, antropologia visual, história da ciência etc.). Cada sentido da palavra está, de certa forma, imbricado em outro, e em todos eles o uso do vocabulário liga-se indissolivelmente, à construção do conhecimento e da memória em suportes visuais, bem como à sua transformação em objeto de estudo para a história.

110

O suporte visual é de suma importância para aprendizagem dos surdos. A imagem é o signo. Ela representa o objeto a ser estudado. Quando tratamos de qualquer conhecimento sistematizado, devemos fazer uso da imagem para que esta materialize o saber empreendido. Ao tratarmos sobre materialidade do conhecimento ou sua existência, haverá sempre uma imagem que possa ser acionada para representar algo sobre o qual se fala. Desse modo, compreende-se que:

A existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens captadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos. Imagens cujo significado varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender a nossa existência (MANGUEL, 2001, p. 21).

O desdobramento da imagem em sua singularidade ganha pluralidade de sentidos e significados, pois pode ser acionada, relacionada, anexada, desmembrada, escandida, deslocada e associada, sobretudo quando é trabalhada na multiplicidade do olhar e do entendimento que sugere. Logo, uma única imagem pode ter múltiplos olhares: ela nunca é o que parece ser, é sempre mais do que o nosso olhar consegue ver.

Nessa perspectiva, é viável assinalar o quanto a imagem é promotora do conhecimento, assim como a necessidade da mediação, tendo em vista que a atribuição de sentidos e significados correlacionam saberes múltiplos. Sobre as façanhas da imagem, Joly (1996) afirma:

Por toda a parte no mundo, o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna. Estes desenhos tinham por objetivo comunicar mensagens e muitos deles constituíram-se o que se chamou 'os precursores da escrita', utilizando processos de descrição-representação que só conservaram um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais (JOLY, 1996, p. 17).

Por conseguinte, a imagem é usada muito antes do que imaginamos. Há quem acredite que ela tenha sido a primeira linguagem escrita, registrada nas artes rupestres. Assim, a imagem é artefato pedagógico rico de possibilidades múltiplas de aprendizagem, sobretudo para o coletivo das pessoas surdas, que a acionam como mediadora rica de conhecimento, pois, para eles, a educabilidade do olhar é aguçada. A partir desse ponto de vista, Carlos assinala que “embora pareça algo atual, o uso de imagens como mediação do conhecimento e da comunicabilidade estabelecida entre homens não é um fenômeno recente, ele, na verdade, é anterior ao advento da própria escrita” (2006, p. 88).

Na dimensão do duplo movimento do uso da imagem que se escande em sua versatilidade, Carlos pontua:

Com efeito, no duplo movimento da imagem, no contexto da economia global do capitalismo tardio, a cultura visual conquistou certa centralidade, há muito tempo reconhecida por várias áreas, como a da comunicação e das artes visuais e, mais recentemente, incorporada ao universo das preocupações da área de educação. (CARLOS, 2011, p. 15).

Desse modo, é sabido que a imagem transita em vários campos ou domínios de conhecimento, em cada qual exercendo determinada função, possuindo versatilidade, a partir da sua mediação. Dito de outro modo, a função que a imagem exerce no campo da educação não é da mesma natureza que na economia.

Há quem acredite que a educação visual para os surdos é importante por permear a aquisição do conhecimento. Como afirma Lebedeff (2010), há “a necessidade de que os processos educativos que envolvem alunos surdos

implementem estratégias ou atividades visuais e, principalmente, que possibilitem aos surdos, eventos de letramento visual” (p. 180). Para que as atividades visuais e o letramento visual sejam boas ferramentas de ensino, é preciso que o educador esteja convencido das possibilidades destes. Não dá para promover a educabilidade do olhar se este não for mediado e contemplado nas atividades pedagógicas.

A educabilidade do olhar e a *práxis* pedagógica relacionada à imagem é a explicitação do que é realmente a imagem. Todo ser humano é interpelado a partir de estímulos visuais. A palavra é materializada pela imagem-pensamento. Quando alguém diz “não pense em uma manga!”, involuntariamente se pensa na manga, seja esta a fruta ou a manga de uma blusa. A “visualização” será formulada a depender do contexto no qual circula o enunciado. Nesse sentido, as palavras de Eliade (2002) ganham importância:

O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à história. (2002, p. 8).

Compreende-se que o pensamento simbólico é de essência humana. Todo ser humano pensa. O pensamento se materializa na imagem. Por isso, o ato de pensar é uma atividade que se transforma em obra, que é sempre fruto do pensamento humano. A imagem é uma arte do pensamento, materializada na complexidade da imagem registrada, ou seja, da obra.

A análise arqueológica do discurso: escavando a caixa de ferramenta metodológica

No livro *Arqueologia do Saber*, Michel Foucault (2008) apresenta a teoria da Análise do Discurso, numa perspectiva singular da metodologia da pesquisa social. Nesse sentido, pensar em arqueologia não é fazer referência a arquivos soterrados no solo do esquecimento. Em determinado tempo, tal como apontado pelo autor, ela foi relacionada a objetos encontrados no território, soterrados há milhares de anos. Assim, explica:

Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia - para a descrição intrínseca do monumento (FOUCAULT, 2008, p. 8).

Desse modo, a arqueologia aqui não concerne à finalidade de disciplina, nem a objetos deixados pelo passado, mas ao sentido restabelecido pelo discurso histórico: é este que importa aos artefatos que são escavados no território da linguagem. A dimensão da arqueologia de Foucault assume sentido polissêmico. Ele se ocupa de assinalar os fragmentos que constituem uma prática arqueológica no modo de operar com o conhecimento. Assim, “a arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2008, p. 149). Ao descrever os discursos, a arqueologia rompe com a interpretação e com a atribuição de sentidos.

Nessa perspectiva, a arqueologia se ocupa também de possibilitar a análise do objeto-discurso, pois “busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos, mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras” (FOUCAULT, 2008, p. 157). Em relação à finalidade, “a arqueologia não procura encontrar a transição contínua e insensível que liga, em declive suave, os discursos ao que os precede, envolve ou segue” (FOUCAULT, 2008, p. 157). Não há tempo cronológico linear, não é o tempo que precede o discurso, mas o objeto-discurso que emerge em determinado momento e não em outro.

É importante considerar que, na conceituação do que é ou não arqueologia, Foucault vai delimitando a arena do fazer arqueológico como caixa de ferramenta metodológica. De tal modo, “a arqueologia não é ordenada pela figura soberana da obra; não busca compreender o momento em que esta se destacou do horizonte anônimo” (FOUCAULT, 2008, p. 15). Assim, importa não a obra ou o momento de sua emergência, mas o acontecimento que a possibilitou ser o que é. Para finalizar tal conceituação, Foucault (2008, p. 158) afirma:

A arqueologia não procura reconstituir o que pôde ser pensado, desejado, visado, experimentado, almejado pelos homens no próprio instante em que proferiam o discurso; ela não se propõe a recolher esse núcleo fugidio onde autor e obra trocam de identidade; onde o pensamento permanece ainda o mais próximo de si, na forma ainda

não alterada do mesmo, e onde a linguagem não se desenvolveu ainda na dispersão espacial e sucessiva do discurso.

Nesse momento, Foucault esclarece que não se faz jus ao desejo, ao vislumbrado, experimentado, almejado pelos próprios homens: a a arqueologia analisa e descreve o discurso-objeto, sem inferir sentidos ou atribuir valores. O autor reforça:

A arqueologia não está à procura das invenções e permanece insensível ao momento (emocionante, admito) em que, pela primeira vez, alguém esteve certo de uma verdade; ela não tenta restituir a luz dessas manhãs festivas, o que não quer dizer que se dirija aos fenômenos médios da opinião pública e à palidez do que todo mundo, em uma certa época, podia repetir (FOUCAULT, 2008, p. 164).

No campo da arqueologia, descreve-se e analisa o discurso-objeto que está posto. Desse modo, aciona-se o nexos existente entre os elementos discursivos. No que diz respeito a esse aspecto, a arqueologia é definida pela metáfora da “árvore da derivação”:

A arqueologia pode assim - e eis um de seus temas principais - constituir a árvore de derivação de um discurso, por exemplo, o da história natural. Ela colocará, junto à raiz, como enunciados reitores, os que se referem à definição das estruturas observáveis e do campo de objetos possíveis, os que prescrevem as formas de descrição e os códigos perceptivos de que ele pode servir-se, os que fazem aparecerem as possibilidades mais gerais de caracterização e abrem, assim, todo um domínio de conceitos a ser construídos; enfim, os que, constituindo uma escolha estratégica, dão lugar ao maior número de opções ulteriores. Na extremidade dos ramos, ou pelo menos no curso de todo um florescimento, ela encontrará “descobertas” (como a das séries fósseis), transformações conceituais (como a nova definição do gênero), emergências de noções inéditas (como a de mamíferos ou de organismo), atualizações de técnicas (princípios organizadores das coleções, métodos de classificação e de nomenclatura). Essa derivação a partir dos enunciados reitores não pode ser confundida com uma dedução que se efetuará a partir de axiomas; não deve, tampouco, ser assimilada à germinação de uma ideia geral, ou de um núcleo filosófico cujas significações se desenvolveriam, pouco a pouco, em experiências ou conceitualizações precisas; finalmente, não deve ser compreendida como uma gênese psicológica a partir de uma descoberta que, pouco a pouco, desenvolveria suas consequências e ampliaria suas possibilidades.

A árvore de derivação é constituída pela raiz, pelo enunciado reitor. Nos

ramos, encontram-se os conceitos e domínios; os nexos estão nos entremeios.

Como afirmou Foucault (2008):

A arqueologia descreve um nível de homogeneidade enunciativa que tem seu próprio recorte temporal, e que não traz com ela todas as outras formas de identidade e de diferenças que podem ser demarcadas na linguagem; e neste nível, ela estabelece um ordenamento, hierarquias e todo um florescimento que excluem uma sincronia maciça, amorfa, apresentada global e definitivamente. Foucault (2008, p. 167)

Portanto, é imprescindível compreender que a homogeneidade enunciativa do discurso-objeto concerne ao ordenamento hierárquico. Pois, “a arqueologia procura desenhar configurações singulares” (FOUCAULT, 2008, p. 179), o que acontece mediante a metodologia de sua operação arqueológica que separa, analisa, descreve, escava e explicita o achado. Nessa dimensão de natureza metodológica, é importante entender que “a arqueologia:[é] uma análise comparativa que não se destina a reduzir a diversidade dos discursos nem a delinear a unidade que deve totalizá-los, mas sim a repartir sua diversidade em figuras diferentes” (FOUCAULT, 2008, p. 180). Logo, a análise passa por decompor o todo em partes, para que estas sejam acionadas em sua diversidade e unidades, explicitando os achados. O novo que emerge da análise e da descrição empreendidas é uma pesquisa sempre limitada, pois o seu corte enunciativo é empreendido pela natureza temporal, espacial, e total, uma vez que não se prima pela gênese do acontecimento, nem por sua linearidade, mas pela prática discursiva. Pois “a arqueologia faz também com que apareçam relações entre as formações discursivas e domínios não discursivos” (FOUCAULT, 2008, p.189).

O discurso é objeto central da arqueologia do saber apregoada por Foucault. Sendo assim, é preciso, antes de tudo, compreender o que ele é. Desse modo, “a análise dos enunciados se efetua, pois, sem referência a um cogito. Não coloca a questão de quem fala, se manifesta ou se oculta no que diz, quem exerce tomando a palavra sua liberdade soberana, ou se submete sem sabê-lo a coações que percebe mal” (FOUCAULT, 2008, p. 139). Assim, não se especula sobre o discurso-objeto analisado; não se prende a contradição do que é ou deixa de ser, assim como não se ocupa do que se quis dizer. Tão somente é o que é: “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho”. A singularidade do

discurso repousa em tudo o que permeia a sua historicidade.

Desse modo, compreende-se que a prática discursiva advém do conjunto de regras que se estabelecem no discurso. Como diz Foucault, “não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto” (2008, p. 158). Isto porque não cabe ao arqueólogo primar pela origem do discurso, inventar, interpretar, ou se ocupar com o que se quis dizer. Por meio da análise e descrição, promove uma reescrita do que está posto a partir de uma nova perspectiva enunciativa, ou seja, as relações que estão no entremeio da função analítica e descritiva. Para Foucault (2008, p. 171), analisar o discurso é “fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência”.

A visão dos surdos sobre o uso da educação visual

116

O educador, em sua polivalência, deve promover processo de ensino de acordo com as demandas dos estudantes. Por isso, ele não pode ser homogêneo. Existem necessidades específicas em cada aprendizado, principalmente, quando temos estudantes que são surdos³. É por tratar das demandas pedagógicas para promover uma educação inclusiva que a educação visual se torna preponderante. Esta é extremamente rica no processo de aprendizagem para os surdos, pois eles são visuais, e o texto-imagem ganha centralidade na mediação do conhecimento. Desse modo, destaca-se a afirmação de Carlos, ao evidenciar que “sabemos muito pouco acerca da maneira de lidar com a imagem, como objeto da mediação entre nós e o mundo” (2008, p. 24). Por esse motivo, às vezes, a imagem é desqualificada em detrimento do texto. Para evitar esse menosprezo, é importante argumentar que:

Em vez de circunscrição em torno da centralidade da língua, necessitamos da abertura do campo. Em vez da exclusão da foto e da ilustração, desejamos sua inclusão, bem como de outras produções

³ Usa-se o termo surdo porque não se acredita que essas pessoas sejam deficientes. Elas apenas não possuem a competência de ouvir, por isso, defende-se a distinção entre deficiente, deficientes com surdez e surdos. Não se comunga da possibilidade de relacionar todas as limitações ao termo deficiente.

culturais. Em vez da redução da noção aos limites do texto-escrita-impresso, almejamos novas configurações que possibilitam uma noção capaz de incluir outros textos. Carlos (2002, p. 69)

Carlos defende abrir o campo do uso dos artefatos que centralizam a linguagem, pois a imagem, ilustração, gravura, desenho, charge, fotografia podem ampliar o horizonte de sentido dos educandos. Sabendo que os surdos são possuidores de saberes que, trabalhados, operam um conhecimento sistematizado, é preciso ir além do texto, utilizando as imagens-textos para possibilitar a interação e a socialização dos sujeitos em sua aquisição do conhecimento. Conforme a necessidade da imagem no contexto educacional, é importante destacar que “ver imagens é um ato que deve ser aprendido e ensinado [...] a presença da imagem no cenário da produção, circulação e consumo da cultura local e global expressa também um duplo sentido: o de mediação e o de objeto da aprendizagem” (CARLOS, 2011, p. 16). Sobretudo, quando o público-alvo da educação necessita de aspectos visuais, como os surdos. Nesse sentido, é pertinente o que Carlos aborda sobre o posicionamento do aprendiz:

O cidadão não é mais aquele que somente luta pelo acesso às letras, vendo, no seu domínio, a única ferramenta de acesso ao conhecimento acumulado pela humanidade. Sua inserção cultural, crítica, política e cognoscível passa, hoje, também pelo acesso e apropriação de outras linguagens, regras e signos. (CARLOS, 2008, p. 32-33).

Nessa perceptiva, a imagem ganha centralidade para os surdos, pois eles compreendem com profundidade como a imagem permeia suas aprendizagens. O texto imagético é muito mais importante do que o texto escrito, pois as normas cultas da língua portuguesa distanciam os surdos do ato de ler. Para estes, é muito mais aprazível ler as imagens do que propriamente o texto pelo texto. Desse modo, o exercício da cidadania é possibilitado pela educabilidade do olhar, que deve estar atento às nuances que permeiam a complexidade do saber e do conhecer por outra vertente que não a textual, mas sim a imagética, visual.

A afinidade dos surdos com a imagem é um incentivo à necessidade da formação do educador para que este fomente *práxis* pedagógica de natureza visual. Nesse sentido, os audiovisuais de modo geral possibilitam a compreensão do conteúdo estudado. Compreendendo desse modo e não de outro, é bastante elucidativo o que é defendido por Carlos (2010), sobre a particularidade do uso da imagem:

Evento cultural e histórico, que marca a presença da imagem na sociedade contemporânea, os educadores envolvidos nos processos educativos podem transformá-la em objeto epistêmico. Quando somos afetados, tocados pela informação visual que é capturada pela visão/sensação/olho, podemos tomar a imagem visual não mais como objeto empírico (em si), mas como objeto epistêmico, gnosiológico, conheável para nós (CARLOS, 2010, p. 86).

Assim, cabe aos educadores transformar a imagem em artefato mediador da aprendizagem, sobretudo quando está ensinando para surdos que possuem aprendizagem visual. Desse modo, o educador deve problematizar, questionar, indagar, desdobrar, desmembrar, desnaturalizar a imagem visual, fílmica, em movimento, estática, virtual, humorística, ou seja, qualquer e toda imagem para alargar o conhecimento dos estudantes.

Defender a imagem visual como promotora da aprendizagem é tão somente reforçar a necessidade epistêmica dos surdos aprenderem pelo visual. Em relação à potencialidade pedagógica do audiovisual, Ferreira afirma:

Os recursos audiovisuais exploram também o ver, o visualizar, o ter diante de nós as situações, as pessoas, os cenários, as cores, as relações espaciais (próximo - distante, alto - baixo, direita - esquerda, grande - pequeno, equilíbrio - desequilíbrio). Desenvolvem um ver com múltiplos recortes da realidade através dos planos, e muitos ritmos visuais: imagens estáticas e dinâmicas, câmara fixa ou em movimento, uma ou várias câmaras, personagens quietas ou em movimento, imagens ao vivo, gravadas ou criadas no computador. Um ver que está situado no presente, mas que o interliga não linearmente com o passado e com o futuro. O ver está, na maior parte das vezes a reforçar o que foi dito, o que foi narrado, a história que foi contada. (Ferreira, 2010, p. 23).

Por conseguinte, são múltiplas competências e habilidades engendradas com o uso do audiovisual. Ao serem problematizadas, potencializam o conhecimento. De todo modo, não é o ver pelo ver, não é uma coisa no lugar de outra, não é “enrolação”, não é o professor se eximindo de sua função em ensinar. Tampouco é o audiovisual pelo audiovisual. É abordar temáticas diversas com ferramenta que permeia a pluralidade de saberes, que possibilita os múltiplos olhares. A finalidade do professor, ao trabalhar com determinado audiovisual e imagens específicas, é destacar a possibilidade de percepções. Os múltiplos olhares dimensionam a pluralidade existente na singularidade do artefato pedagógico do audiovisual.

A educação visual é de sobremaneira importante para os surdos. Desse modo, cabe ao educador fazer uso adequado da riqueza existente dos audiovisuais, ainda mais com o advento da tecnologia que coloca tudo ao alcance em um clique. As tecnologias da informação e da comunicação, por meio da internet, têm promovido veloz circularidade de audiovisuais. Em fração de segundos, a imagem circula o mundo. Melo (2018, p. 58) acredita que:

O fato dos audiovisuais serem usados no contexto escolar proporcionam um envolvimento maior dos estudantes no processo de aprender, porque eles se tornam os protagonistas de suas aprendizagens, principalmente porque os recursos audiovisuais promovem a autonomia, a criatividade e a produção e, conseqüentemente, a construção de outras habilidades e competências necessárias para se fazer jus aos avanços tecnológicos midiáticos que proporcionam a circulação do conhecimento.

Logo, o uso pedagógico dos audiovisuais no contexto escolar promove o engajamento de todos no momento da leitura, da compreensão, do estudo, da problematização e da reconstrução do conhecimento. O educador exerce a função de mediador da ampliação do conhecimento. Melo (2018) enfatiza que a prática pedagógica com os audiovisuais, possibilita envolvimento maior na construção do conhecimento:

As práticas pedagógicas com o uso dos audiovisuais têm possibilitado um momento efervescente de diálogo entre o professor e os estudantes. O professor sempre escandindo dos estudantes, sua compreensão acerca do discurso, das imagens, da existência, da presença e da percepção que permeiam as múltiplas linguagens que contribuem para que haja uma prática pedagógica inovadora no contexto escolar que vai além das funções ilustrativas, decorativas, comunicativas, figurativas, de suporte e assumem as funções de mediação, fonte e conhecimento na reelaboração do conhecimento (MELO, 2018, p. 25).

Quando o educador possui motivações para inovar no contexto escolar, e a escola disponibiliza condições viáveis de trabalho, com recursos tecnológicos, o educador constrói com o coletivo dos estudantes. Os surdos possuem competências e habilidades de natureza tecnológica que devem ser exploradas pedagogicamente, para que sejam protagonistas dos saberes empreendidos.

Defendem-se os audiovisuais na perspectiva da educação, justamente pela dimensão do alcance da tecnologia da informação e da comunicação, que permeia a

circularidade das imagens, sejam estas visuais, virtuais, estáticas, em movimento. Toda e qualquer imagem, a depender do seu suporte, corrobora com o processo de ensino e aprendizagem no contexto escolar, sobretudo, para os estudantes surdos. Nesse sentido, Melo (2018, p. 63) argumenta:

As possibilidades pedagógicas por meio dos recursos midiáticos de natureza audiovisual viabilizam o processo de ensino-aprendizagem em sala de aula. Isso é possível quando se compreendem as possibilidades e as potencialidades enunciativas dos audiovisuais, que colaboram para a produção do conhecimento e se rompe com a ideia de que a imagem visual é apenas ilustrativa, decorativa, ocupante de espaço dispersivo. A imagem visual é um artefato cultural, constituída e constituinte do discurso pedagógico por meio dos seus nexos pedagógicos.

Os nexos pedagógicos que entrelaçam a educação visual corroboram para que os educandos possam apreender as nuances conceituais, procedimentais e atitudinais dos conteúdos trabalhados e problematizados em sala de aula, é uma prática essencialmente transdisciplinar, tal como Melo (2018, p. 62) assinala:

Os audiovisuais são, por natureza epistêmica, transdisciplinares, interdisciplinares e multidisciplinares e provocam rupturas na disciplinaridade do conhecimento, pois, a depender do *modus operandi* que o professor realizar, um audiovisual pode ser trabalhado em várias áreas do conhecimento concomitantemente.

Nesse sentido, é urgente a formação dos educadores para trabalhar com os audiovisuais em sala de aula, promovendo, sobretudo para os estudantes surdos, a educabilidade do olhar e a prática da pedagogia crítica da visualidade (CARLOS, 2010). Como é vivenciado com os estudantes surdos no contexto da sala de aula, com uma imagem, do tipo charge, dá para problematizar com profundidade questões envolvendo os mais variados contextos e dimensões. A imagem não é ato isolado, é prática que ressignifica a aprendizagem, dependendo do *modus operandi* empregado no momento de contextualização e problematização, a partir da intencionalidade pedagógica e por meio da singularidade dos olhares dos estudantes surdos que, quando se posicionam, colaboram à pluralidade de visões e à extensão dos horizontes do conhecimento.

Assinalações conclusivas

Este estudo abordou a análise dos artefatos visuais nos processos de ensino e aprendizagem, indicando que ambos ocorrem, simultaneamente, com o dialogismo da escansão do conhecimento, o qual é reconstruído por meio de *práxis* pedagógica que media a análise, descrição e explicitação da potencialidade cognoscível através da imagem visual. Situação que remete ao método de ensino de Paulo Freire, em *Educação como prática da liberdade*, quando ele usou o desenho e a fotografia para problematizar e contextualizar o processo de conscientização dos sujeitos analfabetos que precisavam se apropriar do universo da escrita.

A necessidade da prática da educação visual para os surdos emerge no contexto educacional. Os educadores devem estar habilitados para fazer uso dos audiovisuais e dos artefatos a eles relacionados, os quais precisam de saberes apropriados para serem mediados. Longe de servirem como substitutos de outras práticas, são ferramentas que evidenciam as múltiplas possibilidades pedagógicas.

Abordou-se, também, a necessidade da formação do educador para que ele exerça a educação visual, sobretudo, quando tem estudantes surdos na sala de aula, pois os surdos possuem uma aprendizagem fundamentalmente visual. Desse modo, a educação visual deve ser mediada com proatividade e conhecimento epistêmico sobre o como, o porquê e o para que se usa a ferramenta pedagógica do audiovisual em geral, e da imagem, em particular.

Os estudantes surdos têm olhar bastante aguçado. Muitos solicitam do educador o uso de imagens em produção de *slides*, cartilhas, textos-imagéticos, ou seja, audiovisuais que permeiem a problematização dos conteúdos para reconstrução do conhecimento, para argumentar e contra-argumentar sobre o que está posto no signo imagético. A imagem ganha centralidade na mediação do conhecimento, tendo em vista que os surdos, não necessariamente, possuem domínio da norma culta escrita, pois a língua materna deles é a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Precisam fazer uso da escrita do idioma português, mas deveriam ter uma gramática própria, já que a língua portuguesa é muito complexa em suas normas, regras, formas e conteúdos.

Como argumentamos ao longo do texto, a formação do educador deve se dá em um duplo movimento: para o uso dos artefatos midiáticos, ou seja, para a prática da educação visual, e também para o domínio da Libras. Por isso, o educador deve se manter em formação permanente.

A imagem, em particular, assim como o audiovisual em geral, potencializa o conhecimento, devendo ser mediada com intencionalidade pedagógica, no contexto educacional. Desse modo, torna-se imprescindível viabilizar uma formação complexa, tal como os estudantes surdos precisam. São necessários educadores polivalentes que deem conta das demandas que emerge no contexto da sala de aula.

Por meio da análise arqueológica do discurso foi possível empreender a análise, a descrição e a explicitação do que a educação visual promove pedagogicamente, sobretudo, quando tratamos da educação para os surdos. Estes possuem aprendizagem fundamentalmente visual, e ela não deve ser tratada de qualquer forma. Desse modo, compreendemos que a imagem, assim como o audiovisual, corrobora com a aprendizagem significativa, sobretudo dos surdos.

Nesse sentido, foi possível assinalar no decorrer dessa reflexão a curiosidade epistemológica que subsidiou este estudo. Ela foi pautada na compreensão de como a educação visual promove a aprendizagem dos surdos, através da imagem e dos audiovisuais que permeiam as problematizações, indagações, conversações, escansão do saber contido em imagem que se pluraliza com a participação e o envolvimento de todos no contexto da sala de aula.

Os audiovisuais devem se enquadrar como disciplina nos cursos de formação pedagógica para despertar e possibilitar aos educadores a aquisição de competências e habilidades necessárias para atuarem com eficiência no contexto educacional. Não basta está estipulado na legislação educacional a importância dos audiovisuais, se os educadores não souberem fazer uso deles pedagogicamente.

Por conseguinte, o esforço aqui empreendido sobre a reflexão da potencialidade da imagem, e dos audiovisuais, como potencializadora da aprendizagem para os surdos, torna-se preponderante. Por fim, não se pretende encerrar aqui esta discussão. Deixamos espaços para a curiosidade epistemológica de outros pesquisadores, desejando que a conversa possa continuar.

Referências

- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. 1996.
- BRASIL. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- BRASIL. **Decreto nº 5.626, de dezembro de 2005**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 29 dez. 2018.
- CARLOS, Erenildo João. O texto em questão: re-significação conceitual e implicações pedagógicas. **Conceitos**, João Pessoa, v. 5, n. 8, p. 61-73, 2002.
- CARLOS, Erenildo João. O emprego da imagem no contexto do livro didático de língua portuguesa. **Temas em Educação**. Políticas e práticas curriculares em tempo de globalização. v. 15, n. 1, João Pessoa: p. 87-100, UFPB, 2006.
- CARLOS, Erenildo João. Introdução: a importância do ato de ver. In: CARLOS, Erenildo J. e VICENTE, Dafiana do Socorro Soares. (Orgs.). **A importância do ato de ver**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.
- CARLOS, Erenildo João (Org.). **Educação e visualidade: reflexões, estudos e experiências pedagógicas com a imagem**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.
- CARLOS, Erenildo João (Org.). **Por uma Pedagogia crítica da visualidade**. João Pessoa. Editora Universitária da UFPB, 2010.
- CARLOS, Erenildo João; VICENTE, Dafiana do Socorro Soares. (Orgs.). **A importância do ato de ver**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA, Eurico Costa. **O uso dos audiovisuais como recurso didático**. (Dissertação de Mestrado em Ensino em História e Geografia 3º Ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário 2009/2010). Universidade do Porto. 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREIRE, Madalena. **A Formação Permanente**. In: Freire, Paulo: Trabalho, Comentário, Reflexão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

GUIMARÃES, Cecília Hanna Mate, et. al. **O Coordenador pedagógico e a educação continuada**. São Paulo: Loyola, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas (SP): Papyrus, 1996.

LIMA, Maria Socorro Lucena. **A formação contínua do professor nos caminhos e descaminhos do desenvolvimento**. (Tese de doutorado). Faculdade de Educação - USP, 2000.

LEBEDEFF, Tatiana Bolívar. **Aprendendo a ler “com outros olhos”**: relatos de oficinas de letramento visual com professores surdos. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/fae/caduc/downloads/n36/08.pdf>>. Acesso em 26 de dez. 2018.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELO, Maria Aparecida Vieira de. O uso pedagógico do audiovisual. **Revista Discurso & Imagem Visual em Educação - RDIVE**, v. 3, p. 38-65, 2018.

NÓVOA, António. Concepções e práticas de formação contínua de professores. In: **Formação Contínua de Professores: realidades e perspectivas**. Portugal: Universidade de Aveiro. 1991

RIBEIRO, Maria L. S. **Educação escolar e práxis**. São Paulo: Iglu, 1991.

SKLIAR, Carlos. Perspectivas políticas e pedagógicas da educação bilíngue para surdos. In: SILVA, Shirley; VIZIM, Marli. **Educação Especial: múltiplas leituras e diferentes significados**. Campinas: Mercado de Letras/ALB, 2001.

TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e Patrimônio: o catálogo da exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

Mídias digitais no cenário contemporâneo e o papel da escola

José Douglas Alves dos Santos¹

Jonielton Oliveira Dantas²

João Paulo de Andrade Nascimento³

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre o papel das mídias digitais como artefatos da cultura que contribuem na agência de novas imagens sobre sujeitos e grupos sociais historicamente estigmatizados, atuando na restauração de um imaginário social que possibilita problematizar os discursos e imagens vigentes. São apresentados três casos a partir dos quais é possível realizar uma leitura política *da e com* a mídia e que ajudam a promover uma resignificação histórico-cultural em relação aos diferentes contextos que representam. Diante desse cenário, perguntamo-nos qual o papel da escola e trabalhamos com uma concepção de escola possível, aberta e participativa, assumindo uma posição de diálogo na comunidade onde está inserida e com os sujeitos que a frequentam.

125

Palavras-chave: Mídia e Educação. Imaginário Social Escola. Comunidade.

¹ Graduado em Pedagogia e mestre em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro do Núcleo Infância, Comunicação, Cultura e Arte (NICA) e do Coletivo Tecendo: cultura arte educação. Escritor e Desmistificador de Dálias. E-mail para contato: jdneo@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7263-4657>

² Graduado em Geografia pela Faculdade José Augusto Vieira (FJAV). Mestre e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Sergipe (PRODEMA-UFS). Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente (PRODEMA-UFS). Membro do Grupo de Pesquisa Formação, Interdisciplinaridade e Meio Ambiente – GPFIMA. E-mail para contato: jonielton.dantas@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1196-9266>

³ Graduado em Pedagogia pela Universidade Tiradentes (Unit). Professor da rede municipal na cidade de Arcos, Minas Gerais. E-mail para contato: jonny.staley@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8371-0213>

Abstract: This article presents a reflection on the role of digital media as artifacts of contemporary culture that contribute to the agency of new images about historically stigmatized subjects and social groups, acting in the restoration of a social imaginary that makes it possible to problematize the current discourses and images. Three cases are presented where it is possible to perform out a political reading of and with the media and that help to promote a historical-cultural re-signification in relation to the different contexts that they represent. Given this scenario, we ask ourselves the role of the school and we work with a possible, open and participative school conception, assuming a position of dialogue in the community.

126

Keywords: Media and Educations. Social Imaginary. School and Community.

Introduzindo

*“Mucha gente pequeña, en lugares pequeños,
haciendo cosas pequeñas, puede cambiar el mundo.”*

(Provérbio africano)

Muitas discussões a respeito da escola na contemporaneidade têm se dirigido aos modos de ensino e aprendizagem mediados pelo uso de dispositivos móveis, repensando “a emergência de novas metodologias e espaços de formação” (FANTIN, 2016, p. 05), o que nos possibilita pensar a problemática por diferentes perspectivas. Dessa forma, propomos dialogar neste texto com as mídias digitais como agentes de novas imagens e como restauradoras do imaginário social; e refletir sobre o papel da escola diante deste cenário. Nesse sentido, nossa reflexão se aproxima de um uso mais técnico e geral concedido às mídias digitais, considerando que elas “podem ser computadores, telefones celulares, *smartfones* (*sic*), *compact disc*, vídeos digitais, televisão digital, internet (www), jogos eletrônicos e outras mídias interativas” (SOUZA, 2015, p. 26), que em seu conjunto veiculam/disseminam informações e modos de representação por meio de suas distintas linguagens: escritas, visuais, sonoras.

127

Este trabalho, em certa medida, baseia-se na abordagem introduzida por Milton Santos (2000) ao descrever o processo de globalização como uma fábula, o mundo tal como nos fazem vê-lo, por meio das diversas mídias; como uma perversidade, que seria o mundo tal como ele é; e como possibilidade, o mundo como ele pode vir a ser, a partir de um outro processo de globalização. Esse outro mundo possível estaria intrinsecamente ligado ao acesso e ao uso das tecnologias digitais e da mídia nas periferias pelos seus moradores. Para o geógrafo brasileiro, tal situação permitiria uma mudança de paradigma cultural e político, possibilitando outro panorama social ao dar àqueles habitantes a chance e a capacidade de autorrepresentação e de produção de vida: o registro do local de origem através da própria perspectiva, e os discursos a partir dele provenientes, gerariam novas leituras e reflexões em relação às imagens onipresentes reproduzidas pela imprensa e pelas redes midiáticas hegemônicas.

Consideramos, com Paula Andrade (2017), que hoje o uso dos artefatos culturais digitais possibilita enxergar múltiplos lugares de aprendizagem e de formação para os sujeitos. Além disso, podemos realizar a leitura política da mídia conforme propõe Douglas Kellner (2001), situando-a em sua conjuntura

histórica e analisando seus códigos, seus elementos estéticos formais, as imagens e discursos dominantes que produz e veicula, juntamente com seus efeitos políticos e ideológicos.

Essa possibilidade de leitura política da mídia é mais significativa hoje, para nós, porque não se trata somente da sua realização a partir dos meios, mas também *com* eles, uma vez que o acesso aos dispositivos móveis digitais, em consonância com o acesso à internet, vem ganhando cada vez mais espaço e chegando a mais usuários, o que pode ajudar na democratização e no compartilhamento de informações, bem como em novos canais comunicacionais entre os indivíduos.

Ao problematizar os efeitos da cultura digital (e de suas tecnologias) para além da sala de aula, como forma de organização e produção econômica e social, Julian Sefton-Green (2013) nos ajuda a pensar como as tecnologias digitais, cada vez mais presentes na vida e na formação (escolar ou não-escolar) das pessoas, podem contribuir para novas formas de produção social, sobretudo em comunidades estigmatizadas. A escola também pode utilizar desses recursos para a construção de novas práticas pedagógicas e ressignificação das antigas.

É nessa perspectiva que abordamos aqui três casos para melhor contextualizar e refletir sobre o tema. Eles podem ser considerados exemplos do poder e do alcance da mídia digital na construção de novas imagens e na restauração do imaginário social. O primeiro trata do projeto *Tá no Mapa*: por meio de um aplicativo desenvolvido pelo Google vem mapeando comunidades cariocas com a ajuda dos próprios moradores. O segundo, por sua vez, é sobre uma ação social promovida pelo grupo *DiCampana Foto Coletivo*, nas periferias de São Paulo, buscando mostrar outras imagens sobre o cotidiano desses locais não comumente apresentadas pela grande mídia. O terceiro trata de mais uma ação coletiva: usuários do *Twitter*, por meio de uma *hashtag* denominada “#TheAfricaTheMediaNeverShowsYou”⁴, lançaram uma campanha buscando representar a África por meio de imagens também diferentes daquelas, geralmente, veiculadas pela mídia hegemônica.

Em todos os casos, o que percebemos é a utilização de dispositivos em prol de uma ação social voltada à mudança de imagens e do imaginário social. São ações que dialogam entre si e que têm um potencial agregador evidente. Todavia, conforme aponta Jesús Martín-Barbero (2009, s/p), em entrevista para a Folha de S. Paulo, “o problema para mim não é o que vão fazer os meios, mas o que fará o

⁴ Em tradução literal: a “África que a mídia nunca mostra a você”.

sistema educacional para formar pessoas com capacidade de serem interlocutoras desse entorno⁵”.

Martín-Barbero se reportava à oferta e ao excesso de informações que a internet propicia, relacionando esse contexto à formação da cidadania. Nossa reflexão, aqui, concentra-se no fato da escola perceber ações como as citadas, anteriormente, e em como pode contribuir no diálogo com aqueles projetos, na formação de pessoas com a capacidade de ler politicamente a mídia e de continuar dialogando e interferindo crítica-criativamente em seu entorno ou para além dele.

Em certa medida, talvez seja essa a postura da escola do futuro a que Juana M. Sancho (2009) se refere: aquela capaz de identificar as condições do presente (de seu lugar, de seus sujeitos, de seu tempo) para definir o que é necessário conservar e melhorar por meio da formação das crianças, jovens e adultos. Estes podem vir a colaborar na contraposição à mídia tradicional, ao permitir novos olhares sobre os sujeitos e seus cotidianos, dando-lhes o protagonismo que a grande mídia não costuma conceder. Além disso, podem ajudar a promover novos produtores de conteúdo, por meio dos dispositivos que têm em mãos⁶.

Primeiro caso: Inserção sociodigital

Em abril 2013, quando se buscava a construção de uma imagem do Rio de Janeiro como cidade global, devido a aproximação dos megaeventos esportivos que ela sediaria (Copa das Confederações, em 2013; Copa do Mundo, em 2014; e os Jogos Olímpicos⁷, em 2016), o Comitê Popular do Rio⁸ denunciou a remoção virtual das favelas cariocas do aplicativo *Google Maps*, que teria sido feita a pedido da prefeitura carioca.

De acordo com Renato Consentino (2013, s/p), essa seria mais uma “tentativa de invisibilizar os pobres e a pobreza em momento no qual o Rio de Janeiro se prepara para receber grandes eventos internacionais”. Utilizando dados

⁵ Como indaga Monica Fantin (2016, p. 11): “E como ficam as mediações escolares diante das novas formas de interação que as redes sociais propiciam?”.

⁶ Como aconteceu nas manifestações brasileiras de junho de 2013, quando “todos eram manifestantes e repórteres ao mesmo tempo, com seus *gadgets* digitais nas mãos e em rede”, como aponta Nelson Pretto (2014).

⁷ Somente os Jogos Olímpicos seriam realizados apenas no Rio de Janeiro.

⁸ Comitê formado por movimentos sociais, ONG, instituições acadêmicas, lideranças comunitárias e demais atingidos pela intervenção da prefeitura.

do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas para se referir à remoção das favelas pelo aplicativo, Consentino descreve que “cerca de 8 mil pessoas já foram removidas, e cinco comunidades não existem mais”. Núbia Nemezio e Fernanda Oliveira (2016, p. 8), ao analisarem a representação das favelas no mapeamento oficial e em ações informais no Rio de Janeiro, sobretudo nas ações realizadas durante o ano de 2013, chegaram à seguinte conclusão:

Se a ausência do reconhecimento desses espaços no âmbito da cartografia oficial dificulta o acesso de seus moradores aos direitos urbanos, a falta de informação sistematizada pelos órgãos oficiais dificulta ainda o planejamento de ações para a melhoria deles, uma vez que se desconhecem suas demandas e suas principais dificuldades ou potencialidades.

Em meados do mesmo ano e fora do âmbito oficial, teve início no Rio de Janeiro um processo de mapeamento de favelas pelos próprios moradores, por meio do projeto *Tá no Mapa (On the Map)*, “criado [...] pelo AfroReggae e pela agência de publicidade J. Walter Thompson, em parceria com o *Google*”⁹. O projeto teve o intuito de possibilitar a “visibilidade” das favelas cariocas e dos sujeitos que nelas vivem, inserindo pontos de referência (de comércios, associações, instituições etc.) no meio digital mais amplo, por intermédio do aplicativo desenvolvido pelo *Google*. Dessa forma, a população carioca que vive nessas comunidades (cerca de 20%) passou a ser inserida e vista, digitalmente, pelos próprios moradores¹⁰. No *site* do grupo temos a seguinte descrição:

So since 2013, we are mapping streets, alleys, shops and points of interest in the favelas. All work is done by favela dwellers, selected and trained by AfroReggae and Google. The process is simple and collaborative. A project team uses the app Google Map Maker tool and Google My Business to generate the maps. All information is sent in real time into a database. After that, the material checked by Google and everything comes literally goes on the map and are included in the Google Maps¹¹.

⁹ Segundo informa o *site* oficial do AfroReggae: <http://www.afroreggae.org/on-the-map/#>, coletados durante o primeiro semestre de 2019.

¹⁰ Dados também disponibilizados no *site* do AfroReggae, no mesmo período.

¹¹ “Assim, desde 2013, estamos mapeando ruas, becos, lojas e pontos de interesse nas favelas. Todo o trabalho é feito por moradores da favela, selecionados e treinados pelo AfroReggae e pela *Google*. O processo é simples e colaborativo. Uma equipe do projeto usa a ferramenta *Google Map Maker* do aplicativo e o *Google My Business* para gerar os mapas. Todas as informações são enviadas em tempo real para um banco de dados. Depois disso, o material é verificado pela *Google* e incluído no *Google Maps*.” (tradução nossa)

De acordo com o *site* oficial do grupo *AfroReggae*, até agosto de 2016, vinte e cinco (25) favelas haviam sido incluídas na plataforma desde o início do projeto, em 2013, na Parada de Lucas. Além da visibilidade aos lugares e aos sujeitos, as ações contribuiriam para a melhora da economia na comunidade e no município: ao disponibilizar aos usuários do sistema a localização de pontos estratégicos para consumo (lojas, restaurantes e lanchonetes), atraíram mais turistas e a própria população local, contribuindo para maior circulação monetária na cidade.

A preservação da memória coletiva e a fortalecimento da representatividade dos moradores das favelas são ainda insumos para o enriquecimento da atividade turística desenvolvida nestes espaços, bem como a promoção de um turismo mais consciente em relação a estes territórios e seus habitantes (NEMEZIO; OLIVEIRA, 2016, p. 19).

Cabe lembrar, em relação à iniciativa, o interesse de mercado. Ela foi desenvolvida em parceria com a *Google*, que há pouco retirara do seu aplicativo, em comum acordo com o poder público da cidade do Rio de Janeiro, os nomes das favelas que agora ajudava a incluir, envolvendo a população no processo.

Sobre esse detalhe, Débora Póvoa escreve:

Despite being a valuable initiative, *Tá no Mapa!* actually seems to be more like Google's *mea culpa*, considering that the tech company has been highly criticized for removing the word 'favela' from its maps in 2013, acquiescing to Rio's municipality request [...]. At that time, the favelas would appear as blank spaces on the map, and searches would not provide any useful results¹² [...] (2017, p. 172).

Sabemos que ainda há muito a ser feito para que aconteça uma verdadeira inserção dessas localidades (e dos sujeitos que nelas residem) no mapa social, cultural, econômico e político da *cidade maravilhosa*. Nesse sentido, Angela Crawford e Kristine Witko (2018, p. 83) consideram que a iniciativa trouxe visibilidade e assegurou a algumas comunidades cariocas a chance de aparecerem no mapa. No entanto, como mencionam, “the residents remain marginalized¹³”.

¹² “Apesar de ser uma iniciativa valiosa, *Tá no Mapa!*, na verdade, parece ser mais uma *mea culpa* da *Google*, considerando que a empresa de tecnologia foi altamente criticada por remover a palavra “favela” de seus mapas, em 2013, concordando com o pedido do município do Rio [...]. Naquela época, as favelas apareceriam como espaços em branco no mapa, e as buscas não proporcionariam resultados úteis [...]”. (tradução nossa)

¹³ “Os residentes permanecem marginalizados”. (Tradução nossa)

Segundo caso: Por outro imaginário

O segundo caso se refere à ação do grupo *DiCampana Foto Coletivo* nas periferias de São Paulo. Trata-se de “um projeto de fotografia que acompanha o cotidiano de diversas quebradas”, como os responsáveis afirmam na página oficial do coletivo no *Facebook*¹⁴, buscando contribuir para a quebra de estereótipos, ajudando na “construção de um imaginário que contemple os múltiplos recortes da periferia – a cultura, o lazer, a rotina, a vida do nosso povo”, como informa o *site* oficial¹⁵.

O grupo vem registrando os cotidianos e as diferentes imagens da vida de moradores de oito bairros localizados na capital paulista: Jardim Ângela, Monte Azul, Jardim São Luís, Capão Redondo, Campo Limpo, Jardim Maria Sampaio, Jardim Piracuama e Brasilândia. “A ideia [...] é contribuir para a criação de um imaginário sobre as ‘quebradas’ (gíria para se referir à periferia) diferente da que a mídia tradicional apresenta”, aponta Elisa Batalha (2017, p. 2). Dessa forma, o coletivo tem como missão o uso da “fotografia como instrumento de registro com o objetivo de fomentar outro imaginário de favela, na perspectiva cultural e na denúncia de violações de direitos humanos¹⁶”.

Assim, tem-se uma outra forma de se relacionar com a cidade, de se ver e reconhecer nela e como parte dela. Foge-se da estereotipia que afirma a favela como lugar do crime, da violência, do que há de ruim. Sobrepõem-se outros aspectos do cotidiano, na busca por novas imagens e narrativas do lugar e das pessoas que fazem parte dele, que não costumam estar presentes nos discursos apresentados com frequência pelas mídias hegemônicas.

Sabemos que a imprensa prefere chamar “atenção somente para os aspectos doentios da sociedade, já que são eles que dão manchete” e audiência, como afirmou Milton Santos (LEITE, 2007, p. 134). O enfoque costuma estar nos aspectos perversos e negativos e não naqueles solidários e positivos. Isso promove um certo modo de olhar e de se relacionar com a cidade e seus habitantes, criando um imaginário que se perpetua nos diferentes espaços sociais.

Ao dar destaque a esse “outro imaginário de favela”, ações como *Tá no Mapa* e *DiCampana* dialogam e se comunicam, ao possibilitarem outro

¹⁴ <https://pt-br.facebook.com/pg/dicampanafotocoletivo/about/>

¹⁵ <https://www.dicampana.com/o-coletivo>

¹⁶ Descrição também encontrada na página do projeto no *Facebook*, no primeiro semestre de 2017.

olhar sobre a realidade de cenários tão estigmatizados, seja na televisão, no cinema ou em outras plataformas. Criam-se, assim, “novas sociabilidades” diante das “complexas relações com o “outro” na sociedade digital” (FISCHER, 2012, p. 1039).

A motivação do grupo se centra na necessidade de ser reconhecido como sujeito social que tem direitos, incluído aí o de uma imagem que o represente de forma mais fidedigna, longe dos estigmas e dos preconceitos. Conforme escrevem na página do coletivo no *Facebook*:

Estar atento. Estar de olho, cauteloso. Esperto a todo movimento, registrando tudo que acontece: DiCampana.

Há centenas de periferias espalhadas pelo mundo. São milhares de pessoas residindo nesses locais que, em muitos casos, abrigam a contradição econômica e cultural de uma grande metrópole, como mansões e favelas dividindo praticamente o mesmo espaço mais a violência que é colocada na conta da periferia. O cotidiano destas regiões, que abrigam milhões de pessoas, ultrapassa o estereótipo midiático reforçado por clichês e estigmas que cativam o povo. No entanto, a cultura, o lazer, a rotina, a vida do nosso povo é diferente. Entendendo que a narrativa do nosso povo vem sendo registrada praticamente pelos mesmos meios há décadas, a proposta do DiCampana é fazer uma cobertura introspectiva e contínua do cotidiano das periferias através da fotografia realizada por periféricos, favelados.

A construção de outro imaginário na perspectiva cultural e a denúncia de violações de direitos humanos conduzirão a nossa produção, visando contribuir para construção de um imaginário que contemple os múltiplos recortes da periferia.

É com essa premissa que o grupo, fundado em outubro de 2016, e composto pelos fotógrafos Sé Silva, José Cícero da Silva, Léu Britto, Naná Prudêncio Zalika e Wesley Tadeu, tem promovido a mudança no imaginário social, ao inverter as imagens que representam o cotidiano nas periferias¹⁷. De acordo com Miguel Arroyo (2009), as apresentações evidenciam, assim como no campo, inúmeros aspectos e pontos em comuns nos mais diferentes contextos territoriais de todo mundo. Isso contribui para reeducar nosso olhar em relação a tais lugares e sujeitos.

¹⁷ As imagens podem ser conferidas também no seguinte link: [flickr.com/photos/dicampanafotocoletivo/](https://www.flickr.com/photos/dicampanafotocoletivo/)

Terceiro caso: A África que a mídia não mostra

Quando pensamos sobre as imagens que a mídia (sobretudo a televisiva) transmite em notícias e reportagens sobre a África, comumente percebemos que as representações recaem sobre aspectos referentes à miséria, ao abandono, a doenças, epidemias, seca, vida selvagem (até mesmo “povo selvagem”), savanas, pobreza, guerras, sofrimento. Essas imagens costumam predominar e parecem ser poucos os exemplos que retratam a diversidade espacial e sociocultural africana.

Anderson Oliva (2003), ao analisar a representação da África nos bancos escolares brasileiros (a partir de um dos poucos livros didáticos que, na época, traziam um capítulo específico sobre o continente), indaga: “o que sabemos sobre a África?”. É enfático ao responder:

Talvez as respostas sofram algumas variações, na densidade e na substância de conteúdo, dependendo para quem ou onde a pergunta seja proferida. Acredito, no entanto, que o silêncio ou as lembranças e imagens marcadas por estereótipos preconceituosos vão se tornar ponto comum na fala daqueles que se atreverem a tentar formular alguma resposta. Atrevimento sim! Quantos de nós estudamos a África quando transitávamos pelos bancos das escolas? Quantos tiveram a disciplina História da África nos cursos de História? Quantos livros, ou textos, lemos sobre a questão? Tirando as breves incursões pelos programas do *National Geographic* ou *Discovery Channel*, ou ainda pelas imagens chocantes de um mundo africano em agonia, da AIDS que se alastra, da fome que esmaga, das etnias que se enfrentam com grande violência ou dos safáris e animais exóticos, o que sabemos sobre a África? Paremos por aqui. Ou melhor, iniciemos tudo aqui (OLIVA, 2003, p. 423).

Para Emerson Semedo (2005), quando se pensa sobre a África e se trata desta na mídia brasileira e mundial, nota-se uma imagem ainda muito estereotipada, em que prevalece o conceito de “civilização ocidental”, desprezando a diversidade de elementos presentes nas culturas africanas. O autor alerta para o fato de que, quando a mídia brasileira apresenta notícias do continente, é preciso levar em consideração dois aspectos: no geral, ele prevalece aparecendo em casos extraordinários, quando se noticiam conflitos ou catástrofes em determinados países, ou em especiais que retratam sua rica fauna e flora; quando não se trata desses assuntos, o lugar dificilmente é noticiado.

“O que se verifica é a ocorrência de desinformações sobre África e a sua população”, afirma Guilherme Senger (2012, p. 529). O autor sinaliza o que

está em questão: a forma como o continente é retratado e comentado e não, necessariamente, a pouca atenção que lhe é dado. Em suas palavras,

Não cabe aqui fazer uma análise histórica extensiva sobre o que já foi dito e ainda é colocado como característica do continente. Fome, doenças, guerras, fauna e flora exóticas, são palavras comuns que vêm à cabeça e estão presentes no cotidiano de quem para pensar sobre África, mas o porquê de pensarmos assim persiste. É obvio que não são apenas essas palavras que vêm à mente e que nem todos pensam dessa forma, mas alguns aspectos se sobressaltam na maneira e na constância em que se apresenta a África (SENGER, 2012, p. 527).

O excesso de informações imprecisas que centralizam a África (e a imagem a ela associada) somente contribuem para atribuir uma conotação pejorativa e pouco objetiva. Pensando justamente em combater as imagens que reforçam os aspectos negativos e hegemônicos das sociedades africanas, usuários no *Twitter* lançaram uma campanha visando alterar esse panorama sobre o continente. Postando imagens com a *hashtag* “#TheAfricaTheMediaNeverShowsYou¹⁸”, esse grupo de indivíduos buscou destacar a pluralidade cultural presente na África, deslegitimando o estereótipo que logo se relaciona a ela e contribuindo para o que Senger (2012) descreve como a maneira mais correta de ver a situação: um olhar de dentro para fora.

Uma campanha simples, feita por diferentes pessoas, em distintos lugares, e que teve, e continua tendo, um grande alcance, colaborando para alargar um conhecimento que é “diminuto, já que a atenção dada à África pela mídia, de uma forma geral [...], não coloca atenção suficiente no continente africano” (SENGER, 2012, p. 528).

A escola como possibilidade

Retomemos Milton Santos e o processo de globalização em suas três perspectivas: o mundo como nos mostram (fábula); o mundo tal como é (perversidade); e o mundo como pode ser, (possibilidade). Concentremo-nos nesse terceiro aspecto, do mundo como possibilidade, e reflitamos sobre a escola nesse sentido, fazendo algumas breves ponderações a respeito das ações descritas anteriormente.

¹⁸ Para conferir as postagens:

<https://twitter.com/hashtag/TheAfricaTheMediaNeverShowsYou?src=hash>

Os três casos apresentados neste artigo (*Tá no Mapa*, *DiCampana* e “#*TheAfricaTheMediaNeverShowsYou*”) são exemplos de como a mídia, por meio de suas tecnologias e do seu alcance, pode contribuir também positivamente na formação de novos modos de produção social e econômico, principalmente em comunidades e entre sujeitos que carregam estigmas pouco coerentes com o que realmente são ou representam.

Diante do desenvolvimento de uma lógica de trabalho em conjunto, de uma rede de colaboração coletiva, percebemos que existe uso das tecnologias digitais *nas* comunidades e *para* as comunidades, enfocando no aspecto positivo desses meios, tomando “come opportunità e risorsa, in particolare in funzione della (ri) costituzione del capitale sociale delle comunità¹⁹”, levando em consideração uma das formas como Pier Cesare Rivoltella (2017, p. 7) descreve as tecnologias comunitárias, assim descritas por sua capacidade de ativar e manter conexões, de intervir socialmente.

É nesse sentido que a escola pode adquirir outro sentido social para além do processo formativo institucionalizado, incorporando em seus currículos, e nas práticas pedagógicas nelas empreendidas, espaços de intercâmbios, discussão, produção e difusão de movimentos semelhantes, contribuindo para evidenciar uma rede de oportunidades instrumentais e formativas.

“Talvez o trabalho de pensamento exigido de nós, hoje, seja o que se refere às potencialidades dos modos de relação dos indivíduos com os sistemas informacionais disponíveis, sob formas tão variadas. Quais seriam as possibilidades?”, pergunta Rosa Maria Bueno Fischer (2012, p. 1049). Uma das respostas, ou parte delas, parece estar presente nos movimentos evidenciados nas três ações levantadas durante o texto.

Há enorme potencialidade nos modos como os indivíduos se relacionam com as tecnologias e os sistemas informacionais, tanto no que se refere aos seus aspectos positivos (como comprovado pelos projetos), quanto no que diz respeito aos elementos negativos. A escola, como mediadora de uma pedagogia cultural²⁰, como legitimadora de práticas sociais (ainda que não a única), atua no campo de

¹⁹ “Como uma oportunidade e um recurso, em particular em função (re) constituição do capital social das comunidades.” (Tradução nossa).

²⁰ Pedagogia cultural aqui entendida como aquilo que envolve os sujeitos dentro da esfera da vida pública, daquilo que contribui em sua formação e que engloba tanto os saberes como as práticas (escolares ou não escolares. Sendo a escola considerada a instituição, por excelência, que promove a mediação formativa no cerne desse processo, explorando assim “as qualidades pedagógicas da vida social”, como destacam Paula Andrade e Marisa Vorraber Costa (2015, p. 49).

“negociações” e “mediações” entre o que está fora e dentro de seu espaço; entre o que pode entrar e sair de circulação, mesmo que não tenha controle absoluto sobre isso.

Em relação, por exemplo, aos dois primeiros casos, podemos perguntar se e como a escola acolhe e respeita as produções originárias do espaço não institucionalizado, construídas pelos sujeitos por meio das tecnologias digitais (por vezes abominadas nas escolas), com linguagens e códigos culturais específicos, que tantas vezes difere da linguagem e dos códigos culturais presentes no espaço escolar. Notamos que ambos os projetos são extremamente ricos em expressão e manifestação da própria cultura, das identidades e da memória/história desses sujeitos, de suas vivências (auto) formativas cotidianas. Ricos em significação e, mais do que isso, em ressignificação.

Quando a escola dialoga com projetos assim, ela está construindo pontes ou abrindo caminhos entre os campos formais e informais da Educação, está se ressignificando. Ela não precisa excluir nem essa nova produção cultural que entra (com sua linguagem e códigos característicos), nem tampouco os sujeitos que a produzem. Não precisa deixar de promover a inclusão de saberes e práticas comuns, símbolos e significados que originam novos modos de se relacionar com os conteúdos dessa herança pública do mundo²¹ a que os sujeitos têm direito.

Se a escola está centrada somente em si mesma e em seus conteúdos prescritivos, pode deixar de lado a potencialidade de trabalhar e problematizar projetos tão caros à história desses sujeitos e à própria História, negligenciando ações que contribuem na produção e manutenção da memória social e coletiva.

No entanto, se ela apresenta abertura, se participa e dialoga com seu entorno, pode estimular crianças, jovens e adultos a buscarem novas possibilidades junto aos projetos ou a partir deles, colaborando à construção de outras iniciativas. Dessa forma, promove agregação cultural, articulação entre os saberes escolares e aqueles inerentes ao lugar onde a escola está inserida, “de modo a sistematizar e problematizar certas práticas” (FANTIN, 2016, p. 22).

Assim como a verdadeira formação de um licenciando começa quando ele está dentro da sala de aula (SANCHO; HERNÁNDEZ, 2004, p. 10), talvez a verdadeira Educação²² também só comece quando os sujeitos, além de estarem

²¹ Conforme reflete Hannah Arendt (2009).

²² Ou Educação em um sentido maior, como o proposto por Paulo Freire (1975; 1989), de compreensão crítica do processo social, possibilitando além da leitura da palavra, a releitura do mundo, das práticas e do contexto onde os sujeitos se inserem, de modo a possibilitar transformações nestes cenários (Educação como produção e não apenas como transmissão de conhecimentos).

dentro da escola, sintam-se nela, pertencentes à instituição e reconhecidos por ela. Esse processo se dá na mediação entre o que a escola tem a oferecer e o que os sujeitos a quem ela abre as portas (e, muitas vezes, fecha) têm a compartilhar. Os cidadãos apreendem o “mundo” e o reconstruem, por meio de competências midiáticas, do acesso a novas sensibilidades, do exercício da cidadania em práticas ético-estéticas, “deixando suas marcas como formas de pertencimentos e de participação social na cultura” (FANTIN, 2016, p. 23).

Algumas considerações

Como constatava Stuart Hall (1997, p. 17), “os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido, através das tecnologias e da revolução da informação”. Percebemos, por meio dos três casos aqui trabalhados, que essa tendência pode abrir espaço para novas imagens que buscam representar a realidade, restaurando assim um imaginário social muitas vezes pautado por representações fornecidas pela mídia tradicional que busca homogeneizar a concepção que se tem dos outros (lugares e sujeitos).

A “descentralização” da cultura, ou melhor, do poder, da produção e difusão cultural, fortalece a constituição de outras subjetividades; a reapropriação social de identidades; a participação efetiva dos sujeitos. Consumindo e produzindo cultura, fazendo parte da construção da História, as pessoas deixam de ser somente representadas pelos detentores do poder, os únicos que, por muito tempo, narraram e instituíram as possibilidades de percepção do mundo.

Os três projetos dialogam entre si na medida em que buscam novas formas de representação e de identificação. Essas ações têm possibilitado o desenvolvimento de propostas criativas e colaborativas na solução de problemas práticos da vida dos sujeitos, que buscam outras formas e meios de serem percebidos e reconhecidos em suas distintas realidades.

Dessa forma, levanta-se, mais uma vez, a questão: como a escola participa e atua, mediando nesse entorno produtivo? Ela pode continuar a mesma escola desse mundo ao avesso (GALEANO, 2007) tal como é para muitos: a que continua a excluir diversas crianças, jovens e adultos, mesmo que mantenha seu discurso de inclusão, ou pode se reconfigurar nessa escola como possibilidade. Enquanto ela, por meio desse sistema perverso que a engloba, continuar excluindo essas

propostas, estará se omitindo de uma mudança cultural em andamento, produzida pelos ‘de baixo’ e que pode ter grande alcance. Retomando o provérbio africano, também associado com Eduardo Galeano: “muita gente pequena, em pequenos lugares, fazendo coisas pequenas, pode mudar o mundo”.

Referências

ANDRADE, Paula Deporte de. Artefatos culturais midiáticos e pedagogias culturais: uma análise para explorar as qualidades pedagógicas da vida contemporânea. *Anais Anped – GT16 – Educação e Comunicação*, São Luís/MA, 01 a 05 out. 2017.

ANDRADE, Paula Deporte; COSTA, Marisa Vorraber. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação. *Textura*, Canoas, v. 17, n. 34, p. 48-63, mai./ago., 2015.

ARENDT, Hannah. A crise na educação. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARROYO, Miguel. *Imagens quebradas: trajetórias e tempos de alunos e mestres*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BATALHA, Elisa. O lado lírico da “quebrada”. *Radis*, n. 174, p. 2, mar. 2017.

CONSENTINO, Rafael. A invisibilização da pobreza e dos pobres no Rio Olímpico. No site do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro, 15 abr. 2013.

CRAWFORD, Angela; WITKO, Kristine. Developing cultural competencies in the conflict zone: two teachers with one mission. In: BIZZELL, Brad E.; KAHILA, Rebecca Counts; TALBOT, Patricia A. (Orgs.). *Cases on global competencies for educational diplomacy in international settings*. Hershey, PA – USA: IGI Global, 2018. p. 77-94.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mitologias em torno da novidade tecnológica da educação. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 33, n. 121, p. 1037-1052, out.-dez. 2012.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FANTIN, Monica. Nativos e imigrantes digitais em questão: crianças e competências midiáticas na escola. *Rev. Passagens*, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, V. 7, n. 1, p. 5-26, 2016.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do

nosso tempo. **Educação e Realidade**, 22(2), p. 15-46, jul./dez., 1997.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (Org.). **Milton Santos - encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Comunidades falsificadas. **Folha de S. Paulo**, entrevista a Renato Essenfelder, São Paulo, 23 ago. 2009.

NEMEZIO, Núbia França de Oliveira; OLIVEIRA; Fernanda Gomes de. A representação das favelas no mapeamento e informação do turismo no Rio de Janeiro. **IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 25 a 29 jul. 2016.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A História da África nos bancos escolares. Representações e imprecisões na literatura didática. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 25, no 3, pp. 421-461, 2003.

PÓVOA, Débora. From the shadow to the map: visualizing Rio de Janeiro's favelas. **ERLACS – European Review of Latin American and Caribbean Studies**, no. 103, pp. 167-174, Jan./Jun. 2017.

PRETTO, Nelson. Redes sociais e educação: o que quer a geração alt+tab nas ruas? **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 344-350, maio 2014.

RIVOLTELLA, Pier Cesare. **Tecnologie di comunità**. Brescia, Italia: La Scuola, 2017.

SANCHO, Juana M. Qué educación, qué escuela para el futuro próximo? **Educatio Siglo XXI**, Vol. 27.2, 2009, pp. 13-32.

SANCHO, Juana María; HERNANDEZ, Fernando. La formación del profesorado em tiempos de incertidumbre, **Movimento**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 09-39, jan./abril., 2004.

SEFTON-GREEN, Julian. **Mapping digital makers: a review exploring everyday creativity, learning lives and the digital**. Nominet Trust state of the art reviews, Nominet Trust, Oxford, UK, 2013.

SEMEDO, Emerson Pimentel. **A construção da imagem da África pela mídia brasileira**. Monografia (curso de Jornalismo) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005. 44 p.

SENGER, Guilherme Felkl. História da África contemporânea e Cinema: estudo das representações dos filmes “O Último Rei da Escócia”, “Diamante de Sangue” e “O Jardineiro Fiel”. **Aedos** n. 11 vol. 4, p. 524-548, set. 2012

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOUZA, Márcio Vieira de. Mídias digitais, globalização, redes e cidadania no Brasil. In: SOUZA, M. V.; GIGLIO, K. **Mídias digitais, redes sociais e educação em rede: experiências na pesquisa e extensão universitária**. São Paulo: Blucher, 2015.

As instituições jornalísticas e o tema da transparência: análise comparativa dos editoriais de *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* em 2015 e 2016¹

Giulia Sbaraini Fontes²

Andressa Buttore Kniess³

João Guilherme Frey⁴

Resumo: Em 2016, o então presidente Michel Temer extinguiu a Controladoria-Geral da União (CGU) e a substituiu pelo Ministério de Transparência, Fiscalização e Controle. Especialistas criticaram a alteração, apontando que a nova configuração enfraquecia o órgão fiscalizador. Levando em conta esse cenário, este artigo busca verificar como os editoriais de *O Estado de S. Paulo* (OESP) e *Folha de S. Paulo* (FSP) se posicionaram sobre a transparência em 2015 e 2016. Para tanto, realiza uma Análise de Conteúdo (AC) de 123 editoriais que citaram o termo “transparência” no referido período. Duas hipóteses são testadas: H1) OESP e FSP se posicionaram de forma negativa à mudança na CGU; e H2) Quando citam o termo “transparência”, os jornais clamam pela dimensão democrática. Os resultados refutaram as hipóteses, já que poucos editoriais trataram, de fato, do tema da transparência (e apenas um se posicionou de forma contrária às mudanças na CGU).

Palavras-chave: Transparência. Editoriais. Jornalismo. Executivo Federal.

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no 11º Encontro da Associação Brasileira de Ciência Política, realizado na Universidade Federal do Paraná em agosto de 2018.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFPR. Mestre em Ciência Política pela UFPR. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo. Repórter do jornal *Gazeta do Povo*. Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Política e Tecnologia (PONTE), da UFPR. ORCID: 0000-0002-3637-3605.

³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFPR. Mestre em Ciência Política pela UFPR. Bacharela em Ciências Sociais pela mesma instituição. Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Política e Tecnologia (PONTE), da UFPR. ORCID: 0000-0002-1337-5376.

⁴ Mestre em Ciência Política pela UFPR. Jornalista, chefe de redação do site *Congresso em Foco*, em Brasília. ORCID:0000-0002-3829-0811.

Abstract: In 2016, the former Brazilian president Michel Temer extinguished the governmental organism called *Controladoria-Geral da União*, replacing it for the Transparency, Inspection and Control Ministry. Specialists pointed that the new arrangement was prejudicial to the surveillance of government's acts and criticized the change. Having this scenario in mind, this article intends to verify how editorials of the newspapers *O Estado de S. Paulo* and *Folha de S. Paulo* took a stand about transparency in 2015 and 2016. For that purpose, we make a Content Analysis of editorials that mentioned the term “transparency” (n=124). Two hypotheses were tested: H1) Newspapers were against the changes made by Temer; H2) Both claimed for transparency in their editorials. The results denied the hypothesis: a few editorials talked about transparency itself – and only one was against the changes.

142

Keywords: Transparency. Editorials. Journalism. Federal Executive Branch.

Introdução

Mesmo que alguns autores apontem para as limitações da transparência pública (DROR, 1999; URBINATI, 2013; ETZIONI, 2018), poucos discordam que, quanto maior a transparência, maior a qualidade do regime democrático (ALMADA, 2016). É nesse contexto que tomam importância as configurações institucionais de órgãos fiscalizadores, responsáveis pela promoção da transparência dos atos do governo federal.

No caso do Brasil, o arranjo institucional relacionado à transparência ganhou corpo, no formato mais recente, em 2003. Naquele ano, foi criada a Controladoria-Geral da União (CGU)⁵. O órgão foi encarregado de assessorar a Presidência da República em assuntos relativos à transparência e à defesa do patrimônio público, além de incorporar as funções da antiga Corregedoria-Geral da União.

Em maio de 2016, quando assumiu a Presidência interinamente devido ao afastamento de Dilma Rousseff (PT), Michel Temer (MDB) assinou a Medida Provisória 726/2016 que, entre outras providências, extinguiu a Controladoria-Geral da União (CGU) e a substituiu pelo Ministério de Transparência, Fiscalização e Controle (MTFC). A MP estabeleceu que o MTFC deveria assumir as funções da antiga CGU, mas o desvinculou da Presidência da República e o tornou hierarquicamente igual aos demais ministérios.

Na época, a mudança foi criticada por especialistas. Fabiano Angélico afirmou que o órgão controlador deve estar hierarquicamente acima dos controlados ou as recomendações tornam-se apenas sugestões (2016)⁶. Em contrapartida, Fabiano Silveira (nomeado ministro da nova pasta) afirmou que a mudança teve a intenção de fortalecer o órgão e dar maior visibilidade às ações de transparência e de combate à corrupção⁷. Os servidores da CGU organizaram um protesto contra as mudanças e pediram a saída de Fabiano Silveira. Além de reivindicarem a revogação da MP 726/16, os manifestantes queriam que uma

⁵ Ver em: <http://www.cgu.gov.br/sobre/institucional/historico>. Acesso em: 28 mai. 2018.

⁶ Ver em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/noticia/2016/05/para-especialistas-fim-da-cgu-enfraquece-controle-e-combate-a-corrupcao-no-pais-5801064.html>. Acesso em: 28 mai. 2018.

⁷ Ver em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/05/26/Qual-é-o-impacto-de-transformar-a-CGU-o-órgão-anticorrupção-do-governo-em-um-ministério>. Acesso: 30 abr. 2019.

Proposta de Emenda à Constituição estabelecesse como permanente a estrutura e as funções da antiga CGU⁸.

Em setembro de 2016, a MP 726 foi convertida na Lei 13.341, estabelecendo a nova nomenclatura, Ministério da Transparência, Fiscalização e Controladoria-Geral da União (CGU). Vale destacar que o ano de 2016 também foi marcado pela recorrente troca de ministros na CGU. Quatro nomes ocuparam a cadeira ministerial nesse período: Valdir Simão, Luiz Navarro, Fabiano Silveira e Torquato Jardim.

Considerando essas modificações, este trabalho analisa os editoriais de *O Estado de S. Paulo* (OESP) e *Folha de S. Paulo* (FSP) que mencionaram o termo “transparência” durante os anos de 2015 e 2016. O objetivo, nesse sentido, é verificar se e como as peças opinativas dos dois periódicos trouxeram posicionamentos a respeito das mudanças na CGU. Considera-se, nesse contexto, a importância do Jornalismo na promoção da transparência (AMORIM, 2012) e a atuação das empresas de comunicação no sentido de defenderem seus próprios interesses (PAGE, 1996), mesmo que se coloquem como defensoras do interesse público.

A pesquisa apontou que, ao longo do período estudado (2015 e 2016) FSP e OESP mencionaram o termo “transparência” em 123 editoriais (55 e 68 peças, respectivamente). Esses textos constituem o *corpus* da presente pesquisa, que foi submetido a uma Análise de Conteúdo com vistas a identificar 1) se as peças de fato discutiam o tema da transparência, ou só citavam o termo; 2) se faziam referência à mudança na CGU; e 3) como se posicionavam em relação às alterações promovidas por Michel Temer.

Duas hipóteses são testadas: H1) OESP e FSP se posicionaram de forma negativa à mudança realizada na CGU, tendo em vista a tentativa de se colocarem como defensores do interesse público; e H2) Quando citam o termo “transparência”, OESP e FSP clamam por essa dimensão democrática.

O trabalho está dividido da seguinte forma: a primeira seção reconhece a literatura acerca da transparência pública; a segunda revisa autores que estudam jornalismo político opinativo; em seguida, explicam-se as estratégias metodológicas; e, finalmente, são apresentados os resultados do trabalho, além das considerações finais.

⁸ Ver em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2016/05/14/servidores-da-ex-cgu-estudam-paralisacao.htm>. Acesso: 28 maio de 2018.

O conceito de transparência e o papel da mediação

Apesar de datar do século XVIII (BENTHAM, 2011; KANT, 2008) e ter sido aprofundado no século XX, o conceito de transparência ainda não é consenso na literatura (MARQUES, 2016). Mesmo assim, poucos discordam que, quanto maior a transparência, maior a qualidade do regime democrático (ALMADA, 2016, p. 26). Apesar disso, a literatura também aponta que a simples disponibilização de dados não torna um governo ou uma agência pública transparente (BAUME; PAPADOULOS, 2015). É necessário, além disso, que os cidadãos tenham acesso às informações, que eles as compreendam e que possuam mecanismos de sanção pelos quais possam agir diante de irregularidades (FUNG, 2013; ALMADA, 2016).

De acordo com Silva (2016), a transparência deve obedecer aos princípios da previsibilidade, da publicidade, da inteligibilidade e da exigibilidade. Ou seja, as regras devem ser previamente estabelecidas e divulgadas; as ações dos agentes do Estado devem ser realizadas com franqueza, honestidade e publicidade; as informações devem ser compreensíveis; o direito ao saber deve ser exigível.

Além dessas reflexões, a literatura também discute tipos e dimensões da transparência. Fung (2013) divide o conceito em três: informação por demanda (ou transparência passiva); governo aberto (ou transparência ativa); e transparência direcionada, que se refere a políticas públicas que impõem que organizações (públicas ou privadas) divulguem informações que promovam propósitos específicos.

Heald (2006), por sua vez, destaca que a transparência ocorre em dimensões distintas: 1) *transparency upwards*, que ocorre quando um superior hierárquico observa a conduta de seu subordinado; 2) *transparency downwards*, quando os governados observam a conduta de seus governantes; 3) *transparency outwards*, que se refere à possibilidade de um agente observar condutas além de uma organização; e 4) *transparency inwards*, quando agentes de fora de uma organização podem observar condutas internas a ela.

A literatura trata, ainda, dos limites do conceito. A transparência não garante que os cidadãos terão acesso ao que é mais importante para a democracia (URBINATI, 2013); existe a possibilidade de que líderes políticos utilizem os mecanismos de transparência de forma a favorecer sua imagem (DROR, 1999);

a transparência pode colidir com a privacidade e com a segurança nacional (ETZIONI, 2018).

Além disso, sabe-se dos problemas que a disposição de dados governamentais “trabalhados” pode acarretar. Angélico (2016) explica o dilema do lado da oferta, no qual visibilidade e “inferabilidade” tornam-se contraditórias. A visibilidade na administração pública deve ocorrer a partir da disponibilização de dados da forma como são coletados ou produzidos, ou seja, devem ser abertos e não sofrer interferências. Entretanto, a “inferabilidade” se refere à capacidade dos receptores compreenderem os dados disponibilizados, portanto, “a ênfase na ‘inferabilidade’ exige que a gestão pública ‘trabalhe’ os dados, para torná-los mais palatáveis para os observadores externos” (ANGÉLICO, 2016, p. 120). Esse é o dilema do lado da oferta: enquanto os dados abertos podem trazer dificuldades de compreensão para os receptores, o tratamento das informações pode gerar vieses.

Essa contradição entre a inferabilidade e a visibilidade dos dados aparece em atividades que fazem a mediação entre a informação divulgada e os cidadãos, como o jornalismo. Ao investigarem o caso do Reino Unido, Meijer, Hart e Worthy (2015) destacam que apenas um em mil cidadãos fazem uma solicitação através da Lei de Acesso à Informação. Os pedidos são feitos por jornalistas, ONGs, empresas e outros grupos previamente engajados.

Amorim (2012) apresenta uma visão mais positiva em relação ao assunto, ao afirmar que jornalistas, ativistas e especialistas atuam como intérpretes das informações publicadas pelo governo, tornando-as mais palatáveis para o cidadão comum ou “convertendo-as em análises mais densas e significativas” (p. 75). A autora lista três motivos pelos quais o papel da mediação é importante:

- (1) Apesar de o direito estar garantido, o cidadão pode não ter acesso aos meios que são utilizados para dar visibilidade governamental;
- (2) apesar de ter acesso aos meios, o cidadão pode ter barreiras cognitivas que tornam difícil a compreensão do conteúdo, seja pela ausência das competências comunicacionais, ou pelo emprego de linguagem e expedientes demasiadamente técnicos;
- (3) apesar de ter todas as condições favoráveis ao acesso e à compreensão das informações publicadas pelo governo, o cidadão pode simplesmente não ter interesse de tomar parte nos negócios públicos (AMORIM, 2012, p. 75).

Além da mediação, esse olhar externo para as instituições é o que Gomes, Amorim e Almada (2015) chamam de heteronomia. Para esses autores, as

instituições, quando autônomas – ou seja, sem esse controle do olhar externo –, produzem “*esprit de corps*, autoindulgência, redes de complacência recíproca, compadrio etc., que só podem ser rompidos por meio do olhar heterônimo” (p. 15). Ainda para esses autores, a heteronomia só é possível quando há normas e sanções expressas. Princípios gerais, que dependem da boa vontade de agentes políticos, tendem a favorecer a autonomia e o isolamento institucional.

O jornalismo e a defesa do interesse público

Transformações ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX fizeram com que as empresas de comunicação se transformassem em organizações voltadas para o lucro (GOMES, 2009), com técnicas espelhadas no jornalismo norte-americano (BIROLI, 2010). Essa configuração inclui a busca por legitimidade a partir do descolamento de atores políticos e da noção de imparcialidade.

Para construir essa aura de objetividade (buscando, com isso, garantir credibilidade junto aos consumidores de informação), são fundamentais procedimentos que doutrinam a atuação do jornalista. Biroli (2010) aponta como exemplos normas para disciplinar a escrita, o uso do *lead* para a construção de textos noticiosos e a clara separação entre opinião e informação no material oferecido pelas empresas de comunicação.

Com isso, para além de se desvincular dos agentes políticos, as empresas de comunicação assumem, ademais, o papel de fiscalizadoras do poder. Isso não impede, entretanto, que, como empresas voltadas para a obtenção do lucro, tais organizações defendam seus próprios interesses por meio do material que fornecem ao público. Nesse cenário, autores da área de Ciência Política consideram que as empresas de comunicação podem, muitas vezes, ser consideradas como atores políticos (EBERWEIN *et al.*, 2016; PAGE, 1996). Para outros autores (COOK, 2006; SPARROW, 2006), os *media* podem, inclusive, ser vistos como instituições nesses contextos.

A defesa desses interesses políticos pode ocorrer, como aponta Page (1996), de forma indireta. Dessa maneira, tais empresas se utilizam de suas “publicações e transmissões para modificar as preferências políticas das audiências, o que, provavelmente, afetaria as decisões políticas” (PAGE, 1996, p. 20, tradução nossa).

Se no material noticioso a tomada de posição não é permitida ao jornalista, os editoriais são espaços em que as empresas de comunicação têm a possibilidade de expressar livremente seus posicionamentos. Eilders (1999) considera esse tipo de material como um indicador da linha editorial das diferentes empresas de comunicação. Mont'Alverne e Marques (2015), além disso, apontam para o papel político dos editoriais jornalísticos.

Nesse contexto, analisar esse tipo de material se torna interessante na medida em que é possível detectar, de forma mais clara, os posicionamentos das empresas de comunicação. Tendo identificada a agenda opinativa dessas empresas, é possível perceber se existe algum tipo de relação entre o material opinativo e a produção noticiosa de tais organizações. Com isso, pode-se perceber, de forma objetiva, o quanto as notícias traduzem a linha editorial dos periódicos, algo que, no Brasil, ainda não é uma agenda de pesquisa com ampla abordagem na academia.

No exterior, entretanto, já existem pesquisas que buscam comparar a produção noticiosa e a produção opinativa dos periódicos, traduzida em seus editoriais. Kahn e Kenney (2002), por exemplo, buscaram perceber se candidatos ao Senado norte-americano, que recebiam endosso das empresas em seus editoriais, possuíam, ademais, coberturas mais favoráveis na produção noticiosa. A pesquisa revelou que há contaminação da cobertura noticiosa pelos posicionamentos, especialmente no caso dos candidatos incumbentes.

No Brasil, entre os exemplos de pesquisas que buscam realizar a comparação entre editoriais e notícias está o trabalho de Marques, Miola, Mitozo e Mont'Alverne (2017). Os autores observaram a coincidência de agenda entre os editoriais e as notícias de capa dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, em 2015 e 2016. Os resultados apontaram para uma agenda relativamente convergente no *Estadão*, enquanto a *Folha* apresentou maior variedade temática ao ser comparada ao concorrente.

Este trabalho pretende contribuir para essa literatura na medida em que busca realizar a primeira etapa do processo, isto é, diagnosticar como os editoriais de FSP e OESP trataram o tema da transparência no referido período. Pesquisas futuras poderão, a partir disso, realizar comparações com a cobertura noticiosa em busca de aprofundar o debate a respeito da linha editorial dos periódicos e de sua interferência na produção jornalística.

Sendo assim, na seção seguinte, partimos para a análise empírica de nosso *corpus* de trabalho.

Análise empírica: metodologia e resultados

Esta seção segue dividida em duas partes. De início, são esclarecidos os procedimentos metodológicos utilizados na análise. Na sequência, são expostos os achados da pesquisa.

Procedimentos metodológicos

Para responder à questão proposta, este trabalho recorre à metodologia da Análise de Conteúdo (ALONSO *et al.*, 2012). Hoje, a AC é uma das principais técnicas metodológicas do campo da Comunicação Política (NEUENDORF; KUMAR, 2015) e vem sendo empregada em estudos sobre editoriais jornalísticos (MARQUES, MONT'ALVERNE, MITOZO, 2018; MARQUES, *et al.*, 2017).

Conforme já exposto na introdução deste trabalho, o artigo se debruça sobre 123 editoriais publicados pelos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Os textos selecionados datam dos anos de 2015 e 2016 e, além disso, contêm a palavra-chave “transparência”.

O livro de códigos, elaborado pelos autores a partir de pré-análises do *corpus* (BARDIN, 1977), consiste em 13 variáveis (quadro 1). A classificação do *corpus* passou por teste de confiabilidade (alpha de Krippendorff), atingindo entre 70% e 90% de concordância.

149

Quadro 1 – Variáveis de análise

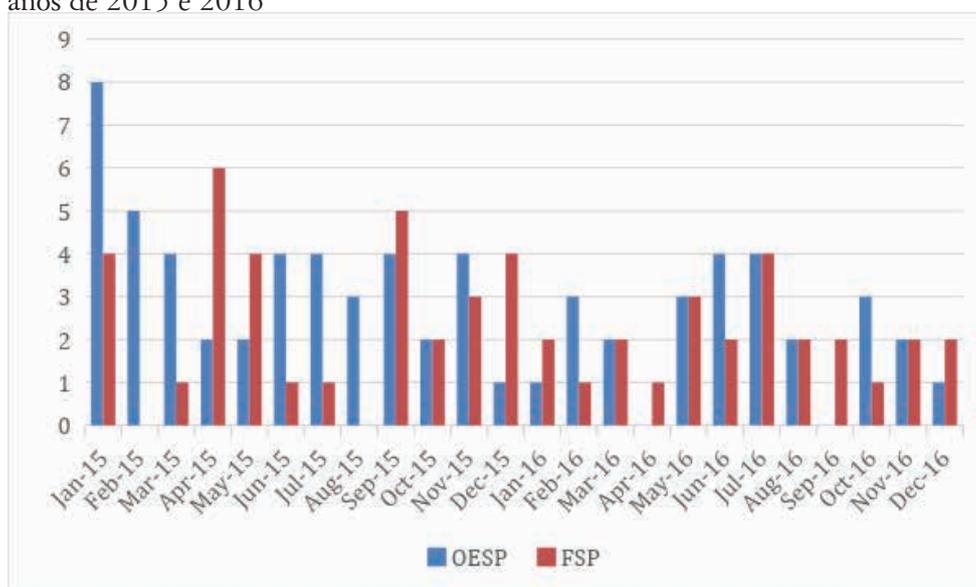
Tema	Marca-se apenas um tema predominante no editorial entre os elencados a seguir: Economia, Corrupção, Transparência, Políticas Públicas, Relações Internacionais, Atividade Parlamentar e Outros.
Menção à mudança da CGU	Marca-se presença quando o editorial menciona as mudanças ocorridas com a CGU durante governo Temer.
Valência da menção à mudança da CGU	Quando o editorial menciona as mudanças na CGU, marca-se o tom da menção: positivo, negativo ou neutro.
Clamor por transparência	Marca-se presença quando o editorial clama ou reivindica por transparência de forma clara.
Tipo de transparência	Variável aplicada apenas aos editoriais classificados no tema “transparência”. Marca-se o tipo de transparência a qual o texto se refere: transparência pública, privada ou mista, conforme descrito na literatura.
Nível da federação	Variável aplicada apenas aos editoriais classificados no tema “Transparência”. Marca-se o nível da federação predominante no editorial: federal, estadual, municipal ou indefinido.
Poder	Variável aplicada apenas aos editoriais classificados no tema “Transparência”. Marca-se o poder governamental predominante no editorial: Executivo, Legislativo, Judiciário ou indefinido.

Fonte: Os autores (2019).

Resultados: a transparência como tema dos editoriais de FSP e OESP

Para iniciar a análise, o Gráfico 1 expõe o número de menções ao termo transparência nos editoriais dos jornais OESP e FSP, ao longo de 2015 e 2016. No caso do OESP, a palavra foi mencionada em 68 editoriais no período estudado. A menção à transparência ocorreu mais em janeiro e fevereiro de 2015, em oito e cinco editoriais, respectivamente. Nos demais meses, o número de textos selecionados varia entre um e quatro.

Gráfico 1 – Menção ao termo “transparência” nos editoriais de OESP e FSP nos anos de 2015 e 2016



Fonte: Os autores (2019).

FSP, por outro lado, apresenta um número menor de editoriais que citam o termo transparência (55 textos). Em relação à frequência, como mostra o gráfico, destacam-se os meses de abril de 2015 (com seis editoriais) e setembro de 2015 (com cinco editoriais). Nos demais meses, o número de textos que cita o termo varia entre um e quatro, assim como ocorre em OESP.

Nota-se que os dois jornais possuem frequências próximas de menção ao termo transparência em seus editoriais e que os picos não ocorrem em maio de 2016, mês em que Michel Temer, através de medida provisória, extingue a CGU e a substitui pelo MTFC. Trata-se, portanto, de um indício inicial de que a alteração não foi foco de atenção dos periódicos em análise.

A tendência se reflete, parcialmente, quando observamos os resultados da variável “Tema” (que indica se os textos que citavam a palavra “transparência”

de fato tinham a questão como assunto principal). A Tabela 1 resume esses dados, apresentando a distribuição de frequências e os testes de associação entre as variáveis “Tema” e “Jornal”. O resultado de p abaixo do limite crítico (0,05) mostra que há associação estatisticamente significativa entre as duas variáveis. Porém, o V de Cramer indica que essa associação é baixa (0,327), o que se reflete nos resultados dos resíduos padronizados, que não tiveram valores nem acima nem abaixo do limite crítico ($\pm 1,96$).

Tabela 1 – Tema os editoriais de FSP e OESP

	FSP			OESP		
	N	%	RP	N	%	RP
Economia	4	7,3	-1,3	13	19,1	1,2
Corrupção	11	20	0,1	13	19,1	-0,1
Transparência	12	21,8	1,4	6	8,8	-1,3
Políticas públicas	12	21,8	0,1	14	20,6	-0,1
Relações Internacionais	0	0	-1,8	7	10,3	1,6
Atividade parlamentar	4	7,3	0	5	7,4	0
Outros	12	21,8	0,7	10	14,7	-0,6
Total	55	100		68	100	

Qui-quadrado: 13,151; $p = 0,04$; V de Cramer = 0,327

Fonte: Os autores (2019).

A tabela mostra que editoriais que tratam, de fato, da questão da transparência aparecem mais em FSP (21,8%). Entretanto, nesse jornal, essa categoria fica empatada com outras duas: “Políticas Públicas» (em que são tratadas questões relacionadas a temas diversos, como Saúde, Educação etc), e “Outros”⁹, nas quais foram incluídos temas muito díspares, que não podiam ser agrupados em uma única categoria. Nesse último conjunto de textos, são incluídos editoriais que tratam de futebol, por exemplo.

Em OESP, por outro lado, o tema da transparência foi ainda menos prestigiado nos editoriais que citavam a palavra-chave. Apenas 8,8% dos textos categorizados na pesquisa trataram do assunto. Para esse jornal, predominaram abordagens sobre políticas públicas (20,6%), além dos temas “Economia” e

⁹ Apesar da quantidade significativa de unidades de análise enquadradas na categoria “Outros”, vale salientar que o objeto do presente artigo é a tomada de posição dos editoriais em relação ao tema da transparência e, mais especificamente, acerca das mudanças implementadas pelo governo Temer na CGU. Considera-se, portanto, que o dado – apesar de os autores reconhecerem que é problemático em estudos feitos por meio da AC – não interfere nos resultados do presente estudo. Pesquisas que tratem, futuramente, de editoriais que citem a palavra “transparência” podem, inclusive, espelhar-se nessa dificuldade para aprimorar o livro de códigos aplicado neste estudo, a depender do objetivo dos novos trabalhos. No entanto, a característica dos editoriais, de tratar de temas muito diversos entre si, pode dificultar essa empreitada – e também serve como justificativa para os achados neste estudo.

“Corrupção” (19,1% cada). A categoria “Outros” também apareceu com relativa frequência (14,7%), indicando que os editoriais possuem uma agenda diversa no caso desses dois periódicos, tornando complexa a análise realizada por meio da metodologia adotada.

Abaixo, são apresentados dois exemplos de editoriais que tratam do tema da transparência:

São pouco convincentes as justificativas do Ministério da Defesa, sob o comando de Raul Jungmann, para manter o sigilo de documentos sobre vendas de armamentos de guerra do Brasil ao exterior. A solicitação negada, feita pela reportagem desta Folha sob guarida da Lei de Acesso à Informação, se refere a documentos de 2003 a 2005, no primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva (PT). [...] (FSP, Caixa-preta explosiva, 3 de agosto de 2016)

Pela decisão do ministro Ricardo Lewandowski, a partir de agora será possível verificar não apenas todas as investigações autorizadas ou já em andamento, como os nomes dos investigados ou suas iniciais, no caso de ações que tramitam sob sigilo de Justiça. [...] Ao justificar sua iniciativa, o

presidente do STF alegou que ela atende aos princípios constitucionais da duplicidade e do direito à informação. Também invocou tratados internacionais dos quais o Brasil é signatário. E afirmou que a transparência é essencial para a democracia e para a credibilidade do Poder Judiciário perante a população. [...] (OESP, A transparência do STF, 27 de junho de 2016).

152

Se os editoriais que de fato tratavam do tema da transparência já apresentavam número baixo em relação ao total do *corpus*, a quantidade de editoriais que se referiram à mudança da CGU para MTFC é ainda menor.

Tabela 2 – Menção à mudança da CGU nos editoriais de FSP e OESP

	FSP		OESP	
	N	%	N	%
Sim	1	1,8	2	2,9
Não	54	98,2	66	97,1
Total	55	100	68	100

Fonte: Os autores (2019).

Em relação à valência dessas menções, dois textos se referem à mudança de forma neutra, e um texto, de OESP, qualifica-a negativamente. Nesse mesmo editorial, OESP cita Dilma Rousseff e Michel Temer e critica o então ministro da

pasta, Torquato Jardim.

Já foi um erro a mudança de nome da antiga Controladoria-Geral da União (CGU) para Ministério da Transparência, Fiscalização e Controle. De caráter técnico, a denominação anterior é bastante difundida no mundo empresarial. Todos sabem o que uma controladoria faz e qual é sua posição hierárquica em relação às demais áreas da empresa. Além de ter gerado natural indisposição dos funcionários do órgão com o novo governo – cizânia absolutamente desnecessária no momento –, a mudança de nome provocou dúvidas sobre a relação do agora Ministério da Transparência com os outros órgãos do Executivo. O trabalho de controle exige uma ascendência institucional que, no momento, ficou turvada. (OESP, O mau começo do ministro, 03 de junho de 2016).

Além de não terem dado atenção às mudanças na CGU, os editoriais dos dois periódicos também não trataram a transparência como valor a ser defendido nas peças em análise. Na Tabela 3, nota-se que 67,3% dos editoriais (no caso de FSP) e 77,9% (no caso de OESP) não clamam por transparência. O teste de qui-quadrado mostra que não há associação significativa entre as variáveis, já que o valor de p está bem acima do limite crítico, que é de 0,05. Isso significa que, nesse caso, o jornal não é uma variável estatisticamente significativa para o clamor por transparência, ou seja, que há certa homogeneidade no comportamento dos dois periódicos. Importante destacar que, nessa variável, foram considerados clamores por transparência apenas declarações diretas que reivindicavam essa dimensão democrática.

153

Tabela 3 – Variável “clama por transparência” dos editoriais da FSP e do OESP

	FSP		OESP	
	N	%	N	%
Sim	18	32,7	15	22,1
Não	37	67,3	53	77,9
Total	55	100	68	100

Qui-quadrado: 1,763; $p = 0,184$

Fonte: Os autores (2019).

A partir desta etapa da análise, pretende-se investigar mais a fundo os editoriais classificados no tema “transparência” (12 em FSP e 6 em OESP, conforme exposto na tabela 1). Para isso, as variáveis a seguir foram aplicadas apenas aos 18 textos que tratam especificamente desse assunto.

No que diz respeito ao tipo de transparência abordado pelos textos,

observou-se se os editoriais falavam dessa dimensão democrática no âmbito público, privado ou em ambos (transparência mista). Todas as peças que tratavam do assunto nos dois periódicos, porém, tratavam de transparência pública.

Além disso, quando se observa o nível da federação ao qual os textos sobre transparência se referiam (Tabela 4), nota-se que, no caso de OESP, todos tratam do nível federal. Em FSP, por sua vez, 41,7% se referem ao nível estadual, 33,3% ao nível federal e apenas 8,3% ao nível municipal.

Tabela 4 – Nível da federação do tema transparência nos editoriais de FSP e OESP

	FSP		OESP	
	N	%	N	%
Federal	4	33,3	6	100
Estadual	5	41,7	0	0
Municipal	1	8,3	0	0
Indefinido	2	16,7	0	0
Total	12	100	6	100

Fonte: Os autores (2019).

O texto que aborda a esfera municipal trata do cumprimento da Lei de Acesso à Informação (LAI) nessas unidades da federação.

Divulgado a propósito dos três anos de vigência da Lei de Acesso à Informação (LAI), no dia 16 de maio, levantamento realizado pela Controladoria-Geral da União (CGU) mostra que, se a norma avança na esfera federal e no âmbito dos estados, ainda há pouco a comemorar no nível municipal. [...] (FSP, Cidades nas Sombras, 19 de maio de 2015).

Os editoriais que focam no nível estadual, por sua vez, frequentemente tratam do estado de São Paulo, como mostram os exemplos:

Em apenas uma semana, o governo Geraldo Alckmin (PSDB) apareceu envolvido em dois casos acintosos de mau uso da noção de sigilo. Um padrão emerge. Primeiro, esta Folha revelou que centenas de documentos sobre atrasos e falhas do Metrô e da CPTM ficariam em segredo por 25 anos. Agora, descobre-se manobra similar para ocultar informações sobre a rede de abastecimento de água na Grande São Paulo. [...] (FSP, Transparência à tucana, 15 de outubro de 2015).

O interior do Estado de São Paulo já foi chamado de Califórnia brasileira, por sediar o setor agroindustrial mais avançado do país. Há um aspecto, contudo, em que sua administração está mais

atrasada do que no Pará, líder em conflitos e delitos fundiários na Amazônia. O governo paraense, capitaneado por Simão Jatene (PSDB), dá total transparência aos dados de seu cadastro ambiental rural (CAR), incluindo nome do proprietário, CPF e número da matrícula do imóvel. O de São Paulo, comandado por Geraldo Alckmin (PSDB), não. O CAR foi a principal concessão de ruralistas em 2012 na aprovação do novo Código Florestal, que anistiou parte dos desmatamentos ilegais do passado. [...] (FSP, Segredos do agronegócio, 12 de novembro de 2016).

Além de verificar a qual nível da federação os textos se referiam, a análise também apurou qual foi o poder discutido pelos editoriais (tabela 5).

Tabela 5 – Variável “poder” dos editoriais da FSP e do OESP

	FSP		OESP	
	N	%	N	%
Executivo	7	58,3	3	50
Legislativo	3	25	0	0
Judiciário	0	0	3	50
Indefinido	2	16,7	0	0
Total	12	100	6	100

Fonte: Os autores(2019).

No caso de OESP, 50% dos editoriais que tratam do tema da transparência destacam o Poder Executivo e 50% o Poder Judiciário. Já em FSP, mais da metade dos textos (58,3%) aborda o Poder Executivo, enquanto 25% discutem o Poder Legislativo.

Discussão dos resultados e conclusão

Os resultados apresentados apontam que as duas hipóteses apresentadas no início deste trabalho foram refutadas. No primeiro caso, considera-se que, dos 123 textos, apenas três citaram a mudança da CGU para MTFC e somente um de forma negativa. Já no que diz respeito à segunda hipótese, os dados apontam que poucos editoriais reivindicaram, de forma clara, o aumento da transparência pública nos órgãos governamentais dos distintos poderes.

Esses achados, apesar de refutarem as hipóteses apresentadas no início do artigo, desvelam pontos importantes da atuação jornalística no que diz respeito à transparência. Nota-se que, nesse período, as empresas jornalísticas não se posicionaram de forma contundente sobre essa dimensão democrática, mesmo

que tenham sido realizadas mudanças importantes no que concerne ao arranjo institucional brasileiro relacionado à transparência no âmbito federal.

Trata-se de uma contradição. Se, de um lado, a transparência é um valor importante para a democracia e, de outro, o jornalismo se coloca como defensor do interesse público, a própria discussão desse tema em espaços opinativos poderia ser esperada de dois jornais de importância e alcance nacionais, como FSP e OESP. Pelos resultados, porém, observa-se que não apenas as mudanças na CGU não foram um tema considerado relevante para que essas empresas se posicionassem em seus espaços institucionais. A própria transparência não é um assunto frequentemente tratado nos editoriais dos jornais no período estudado.

Outro aspecto que aponta essa contradição diz respeito ao próprio uso que o jornalismo faz das ferramentas de transparência. Restrições na divulgação de informações e poderes mais opacos prejudicam a atividade jornalística, na medida que tornam mais custoso o escrutínio público de ações governamentais. Nesse sentido, seria lógico esperar que os editoriais fossem espaços em que as empresas jornalísticas defendem com mais afinco a manutenção da transparência ou, ao menos, que discutissem de modo mais aprofundado uma mudança significativa como a implementada na CGU durante o governo Temer.

Os resultados encontrados podem se relacionar ao posicionamento das empresas jornalísticas em relação à gestão Temer. Na medida em que, nos editoriais, os jornais podem opinar abertamente sobre temas de interesse público, a ausência de posicionamento em relação às mudanças na CGU pode se relacionar a uma tomada de lado no que diz respeito ao próprio governo. A literatura já aponta, por exemplo, que os dois jornais construíram, em seus espaços opinativos institucionais, a legitimidade do *impeachment* de Dilma Rousseff (GUAZINA; PRIOR; ARAÚJO, 2017; MARQUES; MONT'ALVERNE; MITOZO, 2018). Porém, apenas um estudo mais aprofundado dos editoriais no período analisado pode confirmar essa inferência e estabelecer possíveis relações com os achados desta pesquisa.

Cabe ressaltar, além disso, que a ausência de tomada de posição a respeito das mudanças na CGU nos espaços opinativos dos jornais não implica que a cobertura noticiosa a respeito do assunto tenha sido positiva ou negativa em relação à mudança. Estudos brasileiros comparando editoriais e notícias ainda são esparsos mas, na literatura já existente, achados apontam que não existe homogeneidade

significativa entre os posicionamentos de fontes ouvidas em peças noticiosas, por exemplo, e as opiniões dos editoriais (FONTES; MONT'ALVERNE, 2018). Pesquisas futuras podem comparar a posição dos editoriais aos enquadramentos das notícias para verificar se, nessa seção, os jornais tiveram comportamento semelhante ao observado em seus espaços opinativos.

Referências

ALMADA, M. P. **Avaliação a etransparência em portais de governos nacionais: uma comparação entre Brasil, Estados Unidos e Reino Unido**. 2016. 262 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2016.

ALONSO, S.; VOLKENS, A.; GÓMEZ, B. **Análisis de contenido de textos políticos. Un enfoque cuantitativo**. Madrid: CIS –cuadernos metodológicos 47, 2012

AMORIM, P. K. D. F. **Democracia e Internet: a transparência de gestão nos portais eletrônicos das capitais brasileiras**. 2012. 348 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2012.

ANGÉLICO, F. **Transparência, accountability e tecnologia**. In: MENDONÇA, R. F.; PEREIRA, M. A.; FERNANDO, F. **Democracia digital: publicidade, instituições e confronto político**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 113-130.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUME, S; PAPADOPOULOS, Y. **Transparency: from Bentham's inventory of virtuous effects to contemporary evidence-based scepticism**. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 2016.

BENTHAM, J. **Da publicidade**. *Revista Brasileira de Ciência Política*, v. 6, p. 277–294, 2011.

BIROLI, F. **Técnicas de poder, disciplinas do olhar**. In: MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. (Orgs.). **Mídia, representação e democracia**. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 195-222.

COOK, T. E. **The news media as a political institution: looking backward and looking forward**. *Political Communication*, v. 23, p. 159-171. 2006.

DROR, Y. **Transparency and openness of quality**. In: KELLY, M. (ed.). **Openness and Transparency in Governance: Challenges and Opportunities**. NISPAcee f ed. Maastricht: [s.n.], 1999. p. 62–71.

EBERWEIN, T.; PORLEZZA, C.; SPLENDORE, S. **Media as political actors**. In: MAZZOLENI, G. (Ed.) **The International Encyclopedia of Political Communication**. Chichester: John Wiley & Sons, 2016.

EILDERS, C. Synchronization of issue agendas in news and editorials of the prestige press in Germany. *Communications*, v. 24, n. 3. 1999.

ETZIONI, Amitai. The limits of transparency. In: ALLOA, E; THOMÄ, D. (eds). *Transparency, Society and Subjectivity*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018. p. 179-201.

FONTES, G. S.; MONT'ALVERNE, C. A notícia como reforço da opinião dos jornais? Um estudo acerca da homogeneidade entre editoriais e fontes noticiosas sobre o impeachment de Dilma Rousseff. *Anais do 42º Encontro Anual da Anpocs*, 2018. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/spg-5/spg06-4/11442-a-noticia-como-reforco-da-opinio-dos-jornais-um-estudo-acerca-da-homogeneidade-entre-editoriais-e-fontes-noticiosas-sobre-o-impeachment-de-dilma-rousseff/file>>.

FUNG, A. Infotopia: Unleashing the Democratic Power of Transparency. *Politics & Society*, v. 41, n. 2, p. 183-212, 2013.

GOMES, W. *Jornalismo, fatos e interesses*. Florianópolis: Insular, 2009.

GOMES, W.; Amorim, P. K. D. F.; ALMADA, M. P. *Novos desafios para a ideia de transparência pública*. In: VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política, 2015, Rio de Janeiro.

GUAZINA, L.; PRIOR, H.; ARAÚJO, B. Enquadramentos de uma crise: o impeachment de Dilma Rousseff em editoriais nacionais e internacionais. *Anais do VII Congresso da Compolítica*, 2017. Disponível em: www.compolitica.org

HEALD, D. Varieties of Transparency. In: HOOD, C.; HEALD, D. (eds.). *Transparency: the key to better governance*. Nova York: Oxford University Press, 2006. p. 25-43.

KAHN, K. F.; KENNEY, P. J. The slant of the news: how editorial endorsements influence campaign coverage and citizens' views of candidates. *American Political Science Review*, v. 96, n. 2, junho. 2002.

KANT, I. *A paz perpétua*. Covilhã: LusoSofiapress, 2008.

MARQUES, F. P. J. A. et al. O que significa "Opinião Pública"? Um estudo sobre os diferentes sentidos do termo nos editoriais do jornal O Estado de S. Paulo. *Estudos em Comunicação*, v. 1, n. 25, p. 53-78, 2017.

MARQUES, F. P. J. A. Internet e transparência política. In: MENDONÇA, R. F.; PEREIRA, M. A.; FERNANDO, F. *Democracia digital: publicidade, instituições e confronto político*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 55-78.

MARQUES, F. P. J. A.; MIOLA, E.; MITOZO, I. B.; MONT'ALVERNE, C. Um estudo comparativo entre as agendas políticas dos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo nas seções opinativa e informativa. In: 41º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), Caxambu, 2017.

MARQUES, F. P. J., MONT'ALVERNE, C., MITOZO, I. B. A empresa jornalística como ator político: Um estudo quanti-qualitativo sobre o impeachment de Dilma Rousseff nos editoriais de Folha e Estadão. *Observatorio (OBS*)*, v. 12, n. 3, p. 224-245, 2018.

MEIJER, A; HART, P; WORTHT, B. Assessing Government Transparency: An Interpretive Framework Administration. *Administration & Society*, p. 1–26, 2015.

MONT'ALVERNE, C.; MARQUES, F. P. J. A. A opinião da empresa no Jornalismo brasileiro: Um estudo sobre a função e a influência política dos editoriais. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 12, n. 1, p. 121–137, 2015.

NEUENDORF, K. A., KUMAR, A. Content Analysis. In: BARNHUST, K. G.; et al. *The International Encyclopedia of Political Communication*. Wiley Blackwell, 2015.

PAGE, B. I. The mass media as political actors. *PS: Political Science and Politics*, v. 29, n. 1, p. 20–24. 1996.

SILVA, S. P. Transparência digital em instituições democráticas. In: MENDONÇA, R. F.; PEREIRA, M. A.; FERNANDO, F. *Democracia digital: publicidade, instituições e confronto político*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 27-54.

SPARROW, B. H. A research agenda for an institutional media. *Political Communication*, v. 23, p. 145-157. 2006.

URBINATI, N. Crise e metamorfoses da democracia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 82, p. 5-16, 2013.

Governo sob investigação: análise do enquadramento noticioso do JN sobre as votações na Câmara dos Deputados das denúncias contra o presidente Michel Temer (MDB)

Mariane Motta de Campos¹
Vinícius Borges Gomes²

Resumo: O artigo traz um estudo do enquadramento noticioso dado pelo Jornal Nacional (JN) às votações que ocorreram na Câmara dos Deputados a respeito das duas denúncias encaminhadas pela Procuradoria Geral da República (PGR) contra o presidente Michel Temer (MDB). Ele foi acusado de corrupção passiva, organização criminosa e obstrução da Justiça. As votações ocorreram nos dias 02 de agosto e 24 de outubro de 2017. Em ambas, Temer obteve maioria para vetar investigações enquanto estivesse na presidência da República. A base teórica tem dois eixos temáticos: a centralidade da mídia (Rodrigues, 1990; Gomes, 2004; Miguel, 2003), a posição hegemônica da TV (Willians, 2017; Britos, 1999); o debate sobre enquadramento noticioso (Porto, 2001; Goffman, 1986; Motta, 2003). Como metodologia, recorreu-se à Análise de Conteúdo de Bardin (2011). O *corpus* de análise compreende 4 edições do JN, num total de 13 reportagens.

160

Palavras-chave: Comunicação Política. Governo Temer. Enquadramento. Jornal Nacional.

¹ Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Paulista (UNIP) e mestra em Comunicação Social do PPGCOM/UFJF. E-mail: marianemottadecampos@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4976-0065>

² Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Paulista (UNIP) e mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFJF. E-mail: vini-bg@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9693-0517>

Abstract: The article brings a study of the news framework given by the *Jornal Nacional* (JN) to the votes that took place in the Chamber of Deputies regarding the two complaints filed by the Attorney General's Office (PGR) against President Michel Temer (MDB), accused of passive corruption, criminal organization and obstruction of justice. The votes took place on August 2 and October 24, 2017. In both Temer obtained a majority to veto investigations while he was in the Presidency. The theoretical basis has two thematic axes: the centrality of the media (Rodrigues, 1990; Gomes, 2004; Miguel, 2003), the hegemonic position of TV (Willians, 2017; Britos, 1999) and the debate on news framing (Porto, 2001; Goffman, 1986; Motta, 2003). As a methodology, Bardin's Content Analysis (2011) was used. The analysis corpus comprises 4 editions of the JN, for a total of 13 reports.

161

Keywords: Political Communication. Temer Government. Framework. *Jornal Nacional*.

Considerações Iniciais

O artigo tem como proposta analisar a cobertura do Jornal Nacional sobre as duas votações que ocorreram na Câmara dos Deputados, decidindo pelo arquivamento de processos contra o então presidente Michel Temer (MDB). Pretende-se analisar o enquadramento midiático realizado pelo Jornal Nacional, da Rede Globo, como representação da cobertura midiática, tendo em vista a centralidade da mídia (Miguel, 2002; Lima, 2006) que interfere nos diferentes processos e esferas da atividade humana, incluindo a esfera política.

Quanto ao contexto político, o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff (PT) trouxe instabilidade, intensificando a crise política e institucional que estamos vivenciando, a qual foi influenciada pelos escândalos de corrupção e a Operação Lava Jato, em que dezenas de políticos e empresários foram investigados e condenados. Santos (1993) analisa a fragilidade da democracia brasileira, apontando o baixo grau de institucionalização, tendo em vista que, no país, as instituições têm suas regras alteradas à mercê do jogo de interesses entre as elites empresariais e políticas, e os grupos de interesse que se articulam em favor de suas demandas específicas.

Constata-se que o processo democrático brasileiro passou por vários momentos de ruptura, como os golpes militares em 1937 e 1964. Em 1985, iniciou-se, finalmente, o processo de consolidação democrática. O fato de termos chegado à sétima eleição presidencial (1989, 1994, 1998, 2002, 2006, 2010 e 2014) parecia indicar o fortalecimento da democracia, mas a política brasileira ainda sofre interferências de grupos dominantes e de interesses. Santos (2017) aponta o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff (PT) como mais uma ruptura da ordem democrática e institucional, tratando o processo como um golpe jurídico, político e midiático.

Segundo Santos, o *impeachment* teve motivações frágeis. Vinha sendo orquestrado desde as eleições de 2014, quando o PSDB, não aceitando o resultado das eleições, passou a tentar desestabilizar o governo petista, com o apoio das elites, da mídia e até mesmo do MDB, partido que até então era aliado ao PT. O antigo parceiro se apropriou das manifestações contrárias à Dilma Rousseff e colaborou para aprovar as chamadas “pautas bombas” no Congresso, aumentando a dívida do governo que enfrentava crise econômica. Diante disso, sem o apoio do

MDB, um dos principais aliados, com enquadramento negativo da mídia, crise econômica e crescimento das manifestações, pedindo o afastamento de Rousseff (PT), propiciou-se terreno favorável ao *impeachment*, e Michel Temer (MDB) assumiu o poder em 2016, como presidente.

Foi nesse contexto de crise institucional e política que Temer assumiu. Mesmo com apoio de boa parte do Congresso, ele teve que lidar com o baixo índice de popularidade³ e com enquadramento negativo, em alguns episódios, do grande conglomerado de mídia que é a Rede Globo. Isso ficou bastante evidente quando a Globo, no Jornal Nacional, divulgou durante semanas o escândalo que envolvia Temer e a JBS. O presidente foi acusado, a partir da gravação de áudios feito por um dos proprietários da JBS, Joesley Batista, de ter recebido propinas e de ter articulado com o empresário uma “mesada” para o ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (MDB), a fim de mantê-lo em silêncio (Cunha, atualmente, está preso).

A mediação ampliada do escândalo envolvendo Temer foi analisada por Fernandes *et al* (2018), revelando postura da Globo que destoou dos demais conglomerados de mídia, com linha editorial e cobertura contrárias a Temer, num momento bastante importante para o governo, prestes a votar a Reforma da Previdência.

Em função da centralidade da mídia, da importância da TV como meio hegemônico, do papel histórico que o Jornal Nacional tem como influenciador da opinião pública e da postura ambígua da Globo em relação ao governo Temer, o artigo parte das seguintes questões: Como o Jornal Nacional enquadrava as duas votações que decidiram pelo arquivamento dos processos contra Temer? Houve uma pluralidade de vozes no telejornal? Deve-se levar em conta a audiência do JN, que se mantém como o telejornal de maior influência desde os anos 1970, tendo alavancado o seu público com as denúncias da JBS.⁴

³ Segundo pesquisa do Ibope, realizada em abril de 2017, 79% da população desaprovava o governo Temer. De acordo com Pesquisa Ipsos, também realizada em abril, 87% dos brasileiros rejeitavam o governo Temer. Dados retirados da matéria publicada pelo site BBC Brasil, intitulada: Aprovação de Temer cai a 10%; 92% veem país no rumo errado, <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-39713534> (acesso: junho de 2017); e da matéria publicada pelo Portal Uol, intitulada: Reprovação ao governo Temer chega a pior índice, aponta pesquisa, <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/03/1871512-reprovacao-a-governo-temer-chega-a-pior-indice-aponta-pesquisa.shtml>. Acesso em: jun. 2017.

⁴ <https://www.otvfoco.com.br/jornal-nacional-igual-a-recorde-de-audiencia-em-2017-com-reviravolta-no-caso-jbs/>. Acesso em: 05 jul. 2018.

Constata-se que, no Brasil, há concentração oligopolizada de poder da mídia em poucos conglomerados, a chamada propriedade cruzada em que um grupo detém mídias nos diferentes suportes (TV, rádio, impresso, portal etc.) (Lima, 2006). Dados da Pesquisa Brasileira de Mídia (PBM), da SECOM (BRASIL, 2016), revelam que a televisão permanece como o meio hegemônico. A PBM aponta que 63% dos entrevistados afirmam que o meio de comunicação que mais utilizam para se informar sobre o que acontece no Brasil é a TV, enquanto 26% utilizam a internet e apenas 7% o rádio.

O artigo traz como objeto de análise as 4 edições do Jornal Nacional em 13 reportagens: (I) Um dia antes da primeira votação, 1º de agosto de 2017; (II) No dia seguinte à primeira votação, 03 de agosto de 2017; (III) Um dia antes da segunda votação, 24 de outubro de 2017; (IV) No dia seguinte à segunda votação, 26 de outubro de 2017. Será adotada como metodologia a Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011), tomando como categorias de análise o enquadramento negativo, a pluralidade de vozes e a imprensa como ator político.

A centralidade da mídia para a política e o enquadramento noticioso

Ao tratar da interface mídia e política, é imprescindível citar a centralidade da mídia para a política. Segundo Lima (2006), a política nos regimes democráticos é uma atividade eminente pública e visível, mas a mídia passa a alterar o regime de funcionamento dos campos sociais. Bourdieu (1986) analisa a relação entre os campos simbólicos, que define como espaços de disputas entre dominantes e dominados. O autor destaca que, cada vez mais, a geração de capital político depende da visibilidade na mídia, significando uma perda de autonomia para o campo político.

Rodrigues (1990), por sua vez, afirma que o campo midiático é espaço de mediação social, em função de sua centralidade na era contemporânea. A instância midiática aciona as modalidades de acesso, presença, circulação e permanência das diversas entidades na dimensão pública, colaborando para que a realidade, hoje, seja confundida, cada vez mais, com aquilo que é midiaticizado. Lima (2006) afirma que sete teses explicam a centralidade da mídia para a política: (1) A mídia ocupa um espaço de centralidade; (2) Não há política sem mídia; (3) A mídia está substituindo os partidos políticos; (4) A mídia alterou as campanhas eleitorais;

(5) A mídia se posiciona como ator político; (6) As características históricas específicas do sistema de mídia, no Brasil, potencializam o poder da mídia no processo político; e (7) As características históricas específicas da população brasileira potencializam o poder da mídia no processo político.

Segundo Miguel (2003), a visibilidade nos meios de comunicação é importante para o reconhecimento público, ou seja, para o crescimento na carreira política. O autor afirma que a mídia interfere na estruturação da carreira política, pois influencia na produção de capital político. Miguel nomeia essa relação complexa entre mídia e política como “simbiose tensionada”.

É importante trazer a discussão para a especificidade brasileira, que tem a TV como hegemônica. A televisão, no Brasil, a partir de investimentos dos governos militares no setor de telecomunicações, nos anos 1960, tornou-se rapidamente uma mídia massiva de grande influência sobre o imaginário popular (BRITTOS, 1999). Mesmo com a grande inserção hoje da internet, a TV, como citado anteriormente, tem a preferência de 63% dos entrevistados.

Segundo Willians (2016), não há dúvida de que a radiodifusão, a televisão em especial, ampliou as formas de discussão e de debate públicos. Antes, todas as formas eram limitadas em caráter e dimensão. O alcance da televisão é imenso. Portanto, como lembra Willians, devemos ter uma visão crítica em relação a esse meio. Segundo o autor, a radiodifusão comercial não chama a si mesma desse modo, e, muito menos, de capitalista: “Ela usa descrições de relações públicas como ‘livre’ e ‘independente’ e muitas vezes afirma se contrapor a ‘monopólio’ e ‘controle do Estado’” (WILLIANS, 2016, p. 48). Ao analisar os grandes conglomerados, como a Rede Globo, percebe-se a falácia desse argumento. Por isso, enxergar de forma crítica os meios de comunicação, e entender que os diferentes enquadramentos oferecidos por eles podem influenciar a opinião pública, é fundamental.

Quanto à imprensa como ator político, destaca-se o conceito de enquadramento noticioso. Motta (2007) argumenta que o enquadramento predominante no jornalismo político é o *frame* dramático (ou narrativo). Segundo ele, esses enquadramentos são inventados pelos jornalistas para organizar a “complexa realidade política”. O autor afirma que o jornalismo político tende a utilizar os enquadramentos lúdicos, tipo jogos (guerra, batalha, duelo, luta de boxe, ciclo de herói, entre outros), porque esses *frames* culturais enquadram de maneira acessível os enfrentamentos políticos e facilitam a compreensão dos complexos conflitos da política.

O termo “*frame*” foi desenvolvido por Goffman (1986) a fim de buscar argumentos que definam os modos como os indivíduos organizam o conhecimento no seu cotidiano. O autor queria demonstrar que a vida cotidiana é uma sondagem, movimento recíproco, contínuo, de construção e reconstrução de sentidos negociados. Segundo Porto (2001), o conceito de enquadramento é utilizado para definir os “princípios de seleção, ênfase e apresentação” usados por jornalistas para organizar a realidade e o noticiário. Na cobertura política, os enquadramentos permitem aos jornalistas conquistar audiências, organizar e interpretar temas e eventos políticos de forma específica.

Análise da Cobertura do Jornal Nacional sobre as denúncias contra Michel Temer (MDB)

Ao chegar à Presidência, em meio à crise econômica e política, Temer propôs uma série de reformas para recuperar a economia. Aprovou, ainda em dezembro de 2016, a PEC dos Tetos, que limita os gastos públicos até mesmo em áreas como Saúde e Educação. Em 2017, aprovou a Reforma Trabalhista, que corta direitos previstos na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e na Constituição de 1988. A Reforma foi questionada por movimentos sociais e sindicais. Essa, no entanto, não era a prioridade do presidente, mas sim aquela referente à Previdência. Ele a defendia a partir da necessidade de frear o “rombo” nos cofres públicos, mas foi contestado por diversos segmentos e até por parlamentares no Congresso. As reformas, bem como o envolvimento da do presidente e da cúpula do seu governo em esquemas de corrupção, contribuíram para a queda de popularidade do chefe do Executivo.

A crise do governo Temer se agravou após a divulgação, na mídia, no dia 17 de maio de 2017, de áudios dos donos da Empresa JBS, Joesley Batista e Wesley Batista, que gravaram conversa com o presidente Temer dando aval para comprar o silêncio do ex-deputado, preso, Eduardo Cunha. Os fatos levaram o Supremo Tribunal Federal (STF) a autorizar abertura de inquérito contra o Presidente Michel Temer (MDB). A base aliada ficou menor, e a crise revelou a fragilidade do governo e das instituições políticas, que passam por instabilidade e incertezas que vivenciamos até mesmo após as eleições de 2018.

Jornal Nacional e Grupo Globo

Antes de partirmos à análise é importante ponderar sobre o papel do grupo Globo e do Jornal Nacional na cultura brasileira, tendo em vista o poder midiático, de ambos, no país. O Grupo Globo é hoje o maior conglomerado de mídia e comunicação do Brasil e da América Latina, composto pelo(a) Rede Globo, Sistema Globo de Rádio, Globosat, Infoglobo, Editora Globo, Globo.com, Som Livre e Zap Imóveis, além de ser mantenedor da Fundação Roberto Marinho.

Em 2016, o Grupo Globo foi citado entre os maiores proprietários de mídia do mundo, de acordo com *ranking* produzido pela consultoria Zenith Optimedia. Era a única empresa brasileira da lista. Parte do conglomerado, a Rede Globo é a maior emissora de televisão do país e, em 2012, era a segunda maior mundo. Dentro desta, há o telejornal de maior audiência brasileira, que, mesmo com advento da internet, ainda bate a grade de outras emissoras.

O telejornal, que é exibido desde 1º de setembro de 1969, sempre ocupando o horário nobre, de segunda-feira a sábado, já recebeu diversos prêmios ao longo de sua existência. Entre eles, o Prêmio Emmy Internacional, na categoria Notícia, pela cobertura das operações policiais ocorridas na Vila Cruzeiro e no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, em novembro de 2010.

Apesar de receber críticas por ser politicamente tendencioso, o Grupo Globo se apresenta como imparcial e comprometido com a informação no que diz respeito ao jornalismo. Diante disso, torna-se importante compreender os diferentes enquadramentos dado pelo jornal em diferentes momentos da política, como a crise em torno do governo de Michel Temer. Assumindo o cargo com enquadramento favorável da mídia, teve de lidar com enquadramento já menos favorável quando esteve envolvido em denúncias de corrupção.

Análise de Conteúdo do Jornal Nacional: enquadramento negativo, pluralidade de vozes e a imprensa como ator político

Para investigar os enquadramentos, recorreu-se à Análise de Conteúdo, a partir de Bardin (2011), que compreende a técnica como método que aplica técnicas tanto quantitativas como qualitativas, a partir de três fases: (a) pré-análise; (b) categorização; (c) fase de inferências. Como *corpus* de análise, foram

escolhidas 04 edições do Jornal Nacional e 13 reportagens. Foi feito o seguinte recorte temporal: 1) Um dia antes da primeira votação, 1º de agosto de 2017 (02 reportagens); (2) No dia seguinte à primeira votação, em 03 de agosto de 2017 (05 reportagens); (3) Um dia antes da segunda votação, 24 de outubro de 2017 (02 reportagens); (4) No dia seguinte à segunda votação, 26 de outubro de 2017 (04 reportagens), conforme Quadro 1.

Quadro 1 – Reportagens do JN do dia 01 de agosto de 2017

Data	Reportagem	Duração	Enquadramento
01/08/2017	Governistas querem votação da denúncia concluída nesta quinta	6min50s	Negativo
01/08/2017	No Planalto, Temer emenda reunião atrás de outra para conquistar voto	3min38s	Negativo
01/08/2017		10min28s	
03/08/2017	Governo e oposição analisam impacto da decisão que livrou Temer	05min41s	Negativo
03/08/2017	Governistas articularam para obter apoio a Temer até a última hora	04min36s	Negativo
03/08/2017	Planalto trabalha para reorganizar a base aliada	05min15s	Negativo
03/08/2017	Após votação, denúncia contra Temer fica arquivada temporariamente	02min34s	Negativo
03/08/2017	Vitória de Temer pode favorecer reforma, avalia mercado	02min28s	Equilibrado
03/08/2017		20min34s	
24/10/2017	Marco Aurélio rejeita pedido da oposição para suspender votação única	2min27s	Negativo
24/10/2017	Na véspera da votação, Temer tenta conquistar últimos votos	2min50s	Negativo
24/10/2017		05min21s	
26/10/2017	Votação garante vitória a Temer, mas revela enfraquecimento da base aliada	03min52s	Negativo
26/10/2017	Governo fala em aprovar reforma da Previdência ainda este ano	04min9s	Negativo
26/10/2017	Temer agradece a deputados que votaram pela suspensão da denúncia	04min38s	Negativo
26/10/2017	Apesar de denúncia ter sido suspensa, Temer ainda é investigado	02min16s	Negativo
26/10/2017		14min55s	
	Total	51min27s	

Fonte: Elaboração dos Pesquisadores

Cobertura de 1º de agosto de 2017, um dia antes da votação, 1ª denúncia

No dia 1º de agosto de 2017, um dia antes da votação na Câmara dos Deputados da denúncia que pedia a investigação contra Temer, por corrupção passiva, o Jornal Nacional traz duas reportagens. As duas totalizam 10 minutos e 38 segundos, o que significou uma cobertura significativa, já que o jornal teve uma duração de 48 minutos e 12 segundos (22% do total). Se, em boa parte do noticiário, o telejornal da Globo abre pouco espaço para a oposição, nessas reportagens ficou evidente que a pluralidade de vozes foi uma estratégia da emissora para fazer cobertura crítica ao governo. Deve-se lembrar que o escândalo dos áudios envolvendo Temer e um dos donos da JBS, Joesley Batista, foi veiculado como furo de reportagem da Globo, no dia 17 de maio de 2017.

Na reportagem *Governistas querem votação da denúncia concluída nesta quarta*, o telejornal abre afirmando que a base de Temer queria acelerar a votação para impedir que a oposição conseguisse votos para a denúncia ser acatada pela Câmara dos Deputados. Dois parlamentares da oposição foram entrevistados: Carlos Zaratini (PT), líder do partido, e José Guimarães (PT), líder das minoria, que afirmou não se justificar a pressa do governo em impedir discussão mais ampla e demorada no Congresso sobre a denúncia. Os governistas afirmavam que o regimento da Casa previa direito à fala somente ao advogado de defesa do presidente, Antônio Claudio Mariz, e ao relator do processo, deputado Paulo Abi Ackel (PSDB), que deu parecer contrário à denúncia, favorecendo Temer. O presidente da Câmara, deputado Rodrigo Maia (DEM), declarou que cumpriria o regimento.

Para mostrar a fragilidade do governo, o JN informou ainda que havia divisões dentro do próprio MDB, partido do presidente. O telejornal trouxe entrevista com Romero Jucá, líder do governo no Senado, ameaçando punir quem votasse contra o presidente. Mas também deu voz ao deputado Rodrigo Pacheco, outro emedebista, então presidente da Comissão de Constituição e Justiça (CCJ), que criticava o fato de o partido ter fechado questão numa matéria tão polêmica.

A segunda reportagem, *No Planalto, Temer emenda reunião atrás de outra para conquistar voto*, é bem crítica ao governo Temer, ao noticiar que ele fez reuniões com vários parlamentares (audiência com 18 deputados, depois mais

13 deputados, a bancada feminina e a bancada mineira) no intuito de garantir votos. Sem citar negociações, o jornal deixa implícito que tais encontros com os deputados eram para atender demandas a fim de obter o apoio, evidenciando as práticas de fisiologismo do governo. O telejornal informa que Temer almoçou com parte da bancada ruralista (dos 212 deputados da bancada, ao menos 100 garantiam apoiar Temer na votação) e atendeu à demanda de emitir Medida Provisória que permitia a produtores e a empresários de agronegócios pagar, com descontos e parcelas, suas dívidas com a Previdência. Por fim, o *Jornal Nacional* traz depoimentos dos ministros Eliseu Padilha e Moreira Franco. Otimistas, eles argumentavam que cabia à oposição garantir quórum para derrubar o parecer a favor de Temer. O apresentador William Bonner fechou o telejornal informando que a Procuradoria da República negou aos advogados de defesa do presidente acesso às gravações de Joesley Batista que deram início ao escândalo de corrupção.

Cobertura de 03 de agosto de 2017, um dia após a votação da 1ª denúncia

Ao analisar as 5 reportagens veiculadas pelo *Jornal Nacional*, no dia 03 de agosto, um dia após a votação da denúncia contra Temer, que foi arquivada, constata-se claramente o enquadramento negativo contra o governo. Foram 20 minutos e 34 segundos do telejornal dedicado ao tema, num total de 48 minutos e 10 segundos, ou seja, 42% do tempo do noticiário. A primeira reportagem, *Governo e oposição analisam impacto da decisão que livrou Temer*, traz panorama da votação, afirmando que foram duas sessões e mais de 13 horas para a decisão do arquivamento. Mostra imagens de brigas e ofensas entre governistas e opositoristas no Plenário. Depois de exibir o placar, de 263 a 227 a favor de Temer, o JN divulgou alguns fatos que revelam enquadramento negativo: a ausência do deputado Osmar Serraglio (MDB), que foi ministro da Justiça de Temer; a pressão que parlamentares sofreram, de seus partidos, para votar a favor do presidente; a divisão do PSDB em relação à votação.

O noticiário informou ainda que alguns partidos ficaram rachados na votação, como PSDB, PSB; outros tiveram dissidentes (DEM, PSD, PR); quatro legendas foram contrárias (PT, PSOL, REDE e PC do B). Ao final do telejornal, foi citado o apoio da bancada ruralista, que garantiu 144 votos a favor de Temer,

após ser beneficiada com Medida Provisória de renegociação de dívidas; além do fato de que a maioria entre os investigados da Lava Jato (36 dos 61 votaram) estiveram ao lado do governo.

A segunda reportagem, *Governistas articularam para obter apoio a Temer até a última hora*, reforçou tom crítico a Temer e aliados nas negociações antes da votação para garantir que o pedido de investigação fosse rejeitado. O telejornal deu voz a vários parlamentares da oposição. O deputado Sílvio Costa (PT do B) afirmou que a vitória foi matemática, mas não política, porque nova denúncia seria enviada pela Procuradoria contra o presidente. O parlamentar afirmou ter sido praticada a “política franciscana do é dando que se recebe”. O JN também informou que foram liberados, de 1º a 28 de julho, 2,14 bilhões em emendas para beneficiar parlamentares. O líder da minoria, deputado José Guimarães (PT), acusou o governo de negociar até durante a votação em Plenário. Por fim, novamente, o JN citou a Medida Provisória que beneficiou a bancada ruralista.

Na terceira reportagem, intitulada *Planalto trabalha para reorganizar a base aliada*, o telejornal revelou o abandono, pelo governo, do discurso de punição aos deputados infiéis, que votaram contra Temer. Era hora de rearticular apoios, tendo em vista as reformas que seriam votadas no Congresso. Partidos como o PSDB estavam divididos na decisão de manter o apoio a Temer. O JN mostrou pronunciamento de Temer, avaliando que o país saíra ganhado após a votação. A reportagem foi fechada com crítica: o governo teria dificuldades de “frear o apetite” do Centrão (partidos de centro-direita) que garantiram amplo apoio a Temer, ganhando verbas e promessas de cargo. O ministro da Secretaria da Presidência, Moreira Franco, afirmou ser possível acomodar os aliados nos cargos prometidos, evidenciando a política de fisiologismo.

A quarta reportagem *Após votação, denúncia contra Temer fica arquivada temporariamente* tem enquadramento bastante negativo. Em vez de mostrar o presidente aliviado por se livrar da denúncia, o Jornal Nacional falou sobre a possibilidade de novas acusações contra o emedebista. O telejornal informou que, em 15 dias, Rodrigo Janot deveria encaminhar a denúncia de obstrução de Justiça, para ser apreciada e votada na Câmara. Outras duas denúncias, segundo o JN, poderiam envolver o presidente (a de formação de quadrilha por envolvimento de Temer e outros integrantes do PMDB, em corrupção da Petrobrás, e uma última sobre Medida Provisória que teria beneficiado a empresa Rodrimar do setor de Portos).

A quinta reportagem *Vitória de Temer pode favorecer reformas, avalia mercado* é mais equilibrada em relação à valência. Traz opinião de economistas, afirmando que a não aceitação da denúncia favorecia Temer, politicamente, e poderia facilitar a aprovação da Reforma da Previdência, apesar de ser institucionalmente ruim para o país. Mas não deixou de apontar os muitos obstáculos, como o encaminhamento de novas denúncias contra o presidente e a perda de apoios da base aliada.

Cobertura de 24 de outubro de 2017, dia anterior à votação da 2ª Denúncia

Em 24 de outubro de 2017, um dia antes da Câmara votar a segunda denúncia contra o presidente Temer, além de votar denúncias também contra os ministros Eliseu Padilha, da Casa Civil, e Moreira Franco, da Secretaria Geral da Presidência, foram exibidas no *Jornal Nacional* duas reportagens relacionadas ao assunto. Elas totalizam 5 minutos e 21 segundos, indicando cobertura não muito significativa, se comparada com a da primeira votação. Representou apenas 10% do tempo do jornal, que teve duração de 47 minutos. Fica evidente, nas reportagens, que o jornal buscou escutar tanto a base aliada quanto a oposição.

Na reportagem *Marco Aurélio rejeita pedido da oposição para suspender votação única*, o telejornal abre dizendo que governistas e oposição fazem os acertos finais nas estratégias para a votação que ocorreria no dia seguinte. Em seguida, o jornal destaca que o ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), Marco Aurélio de Mello, rejeitou o pedido da oposição de suspender a votação única e afirmou que essa decisão caberia ao presidente da Câmara, deputado Rodrigo Maia (DEM), o qual decidiu que seria apenas uma única votação. O noticiário explicou como aquela iria ocorrer e falou o número mínimo de deputados para que a votação se iniciasse, dando destaque ao relator da denúncia, deputado Bonifácio de Andrada (PSDB). Este seria o primeiro a falar, direcionando os votos a favor ou contra a relatoria. O JN informou que os deputados de oposição iriam adotar a estratégia de não ir à votação. Caso o quórum fosse atingido, os opositores queriam que a votação ocorresse em horário no qual a maior parte das pessoas pudessem acompanhar. A reportagem também informou que a estratégia dos governistas era garantir o quórum o mais breve possível, para que a votação ocorresse rápido.

A segunda reportagem *Na véspera da votação, Temer tenta conquistar últimos votos* foi bem crítica ao governo, ao noticiar que o então presidente passou o dia em reuniões para tentar conquistar os últimos votos a seu favor. A matéria ainda

informou que, no meio da tarde, chegaram as notificações do processo para Temer e seus ministros, Moreira Franco e Eliseu Padilha. O jornal destacou ainda que Rodrigo Maia foi um dos aliados a se encontrar com Temer, buscando negociar apoio para a votação. Segundo a reportagem, a liberação de verbas está entre os “agrados” do presidente para os aliados, reforçando o enquadramento crítico ao governo. Outro “agrado” foi o recuo na privatização do Aeroporto de Congonhas, exigência do PR, bem como o decreto assinado por Temer, permitindo descontos de 60% em multas ambientais, beneficiando a bancada ruralista. A reportagem destacou o prejuízo na arrecadação com os acordos, bem como os riscos para o ajuste fiscal.

Cobertura de 26 de outubro de 2017, dia após a votação da 2ª Denúncia

Um dia após a votação, na Câmara dos Deputados, da segunda denúncia de corrupção contra Temer e os ministros Eliseu Padilha e Moreira Franco, o Jornal Nacional exibiu 4 reportagens, totalizando 14 minutos e 55 segundos, uma cobertura significativa, já que o jornal durou 41 minutos e 9 segundos. 36% do tempo do telejornal foi dedicado à votação, com enquadramento negativo governo, em alguns momentos. Ao tratar das reformas, o programa destacou a importância das medidas, em consonância com o governo.

A primeira reportagem, *Votação garante vitória a Temer, mas revela enfraquecimento da base aliada*, traz panorama da votação, afirmando que foram 12 horas de sessão, a qual começou com a oposição do lado de fora, a fim de adiar a votação, e com aliados ao telefone, convocando deputados a votar. A matéria destaca ainda o papel do presidente da Câmara, Rodrigo Maia (DEM), que conseguiu conduzir e emplacar a votação, mesmo sob protestos da oposição. A reportagem trouxe também comparação da primeira com a segunda votação, demonstrando perda de apoio do governo. Informou que Temer conseguiu manter o apoio de investigados na Lava Jato. A segunda reportagem *Governo fala em aprovar reforma da Previdência ainda este ano* reforça a perda de apoio. A reportagem lembrou que, com apenas 251 votos a favor, o governo não conseguiria aprovar mudanças na Constituição.

O JN ouviu ainda a oposição, representada pelo deputado Júlio Delgado (PSB), que criticou as negociações de verbas e promessas de Temer para conseguir voto. O jornal revelou que após a votação o governo priorizaria o ajuste fiscal e

as votações das reformas. Deu destaque ao presidente da câmara, Rodrigo Maia, que seria o mais interessado em dar prosseguimento às votações das reformas e poderia ser a pessoa a dar o ritmo da votação. É possível perceber que o JN muda o tom de crítica ao governo quando se trata das reformas. A matéria destacou que a situação fiscal estava se agravando e mostrou, por meio de gráficos, o rombo da previdência.

Na terceira reportagem, intitulada *Temer agradece a deputados que votaram pela suspensão da denúncia*, o telejornal destacou o dia vantajoso para o governo: vitória na Câmara e alta de Michel Temer, após ficar internado por problemas no sistema urinário. O jornal revelou que, contrariando as recomendações médicas, Temer não ficou de repouso e ainda gravou vídeo em que comemorou o fim do processo contra ele, agradecendo o apoio no Congresso. A reportagem destacou, porém, que o governo precisaria articular a base aliada para conseguir votos e, assim, aprovar as reformas.

A quarta reportagem, *Apesar de denúncia ter sido suspensa, Temer ainda é investigado*, tem enquadramento bastante negativo. O JN destacou que, apesar da segunda denúncia contra Temer ter sido suspensa, o presidente ainda estava sendo investigado, suspeito de ter favorecido empresa do setor de Portos. A reportagem lembrou ainda que Temer e os ministros Eliseu Padilha e Moreira Franco poderiam ser investigados após perder o cargo, já que os processos foram suspensos temporariamente. O jornal reforçou tratar-se de cenário jurídico inédito: presidente e ministros denunciados no Supremo Tribunal Federal. Mesmo com abordagem positiva das reformas, constata-se que o JN deu enquadramento negativo dos processos envolvendo o presidente Michel Temer.

Considerações finais

Articulando as evidências empíricas extraídas das 13 reportagens veiculadas nas 4 edições do Jornal Nacional, nos dias que antecederam e nos dias posteriores às votações das duas denúncias contra Michel Temer, no escândalo da JBS, constata-se que o telejornal se posicionou como importante ator político ao construir uma versão do real a partir de um enquadramento bastante crítico em relação ao governo.

Conforme afirma Motta (2007) e Gomes (2004), o enquadramento político tem natureza dramática. Nesse sentido, o JN construiu narrativa espetacular, apontando, nos dias anteriores, à forte movimentação política, tanto do governo

quanto da oposição, na busca de votos para barrar ou dar continuidade à denúncia do Ministério Público. Revelou os bastidores, as expectativas e, numa perspectiva crítica, informou as negociatas do presidente com a bancada ruralista, evidenciando práticas de fisiologismo. O Jornal Nacional mostrou que o governo, apesar de defender o ajuste fiscal, gastou mais de 2 bilhões com emendas parlamentares para garantir apoios.

O enquadramento negativo nas reportagens, em horário nobre, mostrou um presidente fragilizado, envolvido em série de denúncias de corrupção e formação de quadrilha. O telejornal foi o primeiro a noticiar o escândalo de Temer nos áudios da JBS. A postura da Globo foi a de dar continuidade ao processo, a partir das denúncias encaminhadas pela Procuradoria Geral da República. Percebe-se que a emissora criou um clima favorável aos críticos do governo.

Tal enquadramento negativo pode ser percebido na pluralidade de vozes presente no telejornal. Em boa parte de seu noticiário desde 2014, a Globo tem aberto pouco espaço para a oposição. Foi um ator importante na queda de Dilma e nos processos que levaram à prisão de Lula. No entanto, quando o assunto eram as denúncias contra Temer, as lideranças, tanto do PT como das minorias no Congresso, foram ouvidas e denunciaram as manobras e negociatas do governo. O próprio JN se posicionou como ator político ao mostrar como o presidente Temer e seus aliados garantiram votos junto à bancada ruralista e fizeram negociatas com dezenas de parlamentares. Os governistas ganhavam voz no telejornal, muitas vezes, para reforçar como as práticas de fisiologismo eram rotineiras para manter o mandato do emedebista.

Apesar de ter saído vitorioso no Congresso, nas duas votações, o telejornal de maior audiência do país não poupou a imagem do presidente. Nas reportagens após as duas votações, o JN informou que, mesmo não tendo sido acatadas as denúncias, Temer continuaria sendo investigado por estar envolvido em vários casos de corrupção. Dessa forma, como ator político, no caso específico, o JN não escondeu a sua preocupação com as reformas do ajuste fiscal, mas evidenciou que o governo estava sob risco.

Referências

- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.
- BRASIL. Brasil. Presidência da República. Pesquisa brasileira de mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. – Brasília: Secom, 2016. 120 p.
- BRITTOS, Valério. A televisão no Brasil, hoje: a multiplicidade da oferta. In: **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, n.31, p. 9-34, 1999.
- GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis**. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.
- LIMA, Venício A. **Mídia**. Crise política e poder no Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- MIGUEL, Luís Felipe. “Capital político e carreira eleitoral: algumas variáveis na eleição para o congresso brasileiro”. In: *Rev. Sociologia Política*. Curitiba, 20, p. 115-134, jun. 2003.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Enquadramentos lúdico-dramáticos no jornalismo: mapas culturais para organizar conflitos políticos. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 17, p. 1-25, julho/dezembro 2007.
- PORTO, M. P. A Mídia brasileira e a eleição presidencial de 2000 nos EUA: a cobertura do jornal Folha de S. Paulo. *Cadernos do CEAM*, Ano II, n. 6, 2001, p. 11-32.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. **Estratégias da Comunicação**. Lisboa: Presença Editorial, 1990.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Razões da Desordem**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- _____. **Democracia Impedida**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

you viu?
mais uma ameaça de corte orçamentário
para a Ciência do Brasil
como cientista que sou,
andando questionando-me quando foi que deixamos minha profissão
parecer tão desimportante à Nação

como cientista que sou,
aprofundando-me no questionamento, duvidando se minha profissão
é realmente tão importante à Nação

de que importa saber
que a pele da tilápia cicatriza
que a goma do cajueiro ameniza
que o leite materno previne
que Manuel Bandeira fez revolução

para que saber o que causa microcefalia
se ao cérebro brasileiro nunca foi dada tão pouca valia
ou de onde veio o homem americano
se páginas de horóscopo nos dizem para onde vamos
ou para que dizer à família do sertão
que o mau que a acomete é genética e não maldição

cinema marginal
esquistossomose
inteligência artificial
perna mecânica
Hermeto Pascoal
produto vetorial
plano real
saúde mental:
problema real

PROBLEMA REAL!

o cientista brasileiro precisa ocupar-se de algum problema real,
tal qual: como convencer o seu povo
que conhecimento é poder, liberdade e cura
sem que seja preciso dizer de novo
de novo
e de novo?

¹ Biomédico pela UFPI, mestre em Genética e Biologia Molecular pelo Programa de Pós-Graduação em Genética e Biologia Molecular da UFRGS, onde atualmente cursa doutorado.
Orcid: 0000-0002-1499-9105

