

# contemporanea

revista de comunicação e cultura

ISSN: 18099386

## REVISTA ACADÊMICA QUADRIMESTRAL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas  
Universidade Federal da Bahia

### VOLUME 21

Número 01  
jan - abr de 2023

**[Póscom]** UFBA  
Comunicação e Cultura Contemporâneas

# Universidade Federal da Bahia

Paulo Cesar Miguez de Oliveira  
**Reitor**

Penildon Silva Filho  
**Vice-Reitor**

## Faculdade de Comunicação

Leonardo Costa  
**Diretor**

## Departamento de Comunicação

Sergio Sobreira  
**Chefe**

## Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas

Marcelo Ribeiro  
**Coordenador**

### **Ficha Catalográfica: Salvador, FACOM, UFBA, 2014**

Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura / Universidade Federal da Bahia,  
Faculdade de Comunicação. v. 1, n. 1 (2003) – Salvador, UFBA, FACOM, 2015.

Quadrimestral  
ISSN 1809-9386 [versão on-line]

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Tecnologia. I. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação.

CDD - 302.2

### Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas

[www.poscom.ufba.br](http://www.poscom.ufba.br)

Rua Barão de Jeremoabo, s/ nº, Ondina, Faculdade de Comunicação

CEP 40170-290 - Salvador - BA - Brasil

Fone: +55 71 3283-6193

Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura

<http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>

E-mail: [pos-com@ufba.br](mailto:pos-com@ufba.br)

## PROJETO GRÁFICO

---

Tainá Moraes e Edvaldo Monteiro

## DIAGRAMAÇÃO

---

Zeta Studio

## EDITORES

---

Ivanise Andrade

Samuel Barros

## EDITOR ADJUNTO

---

André Holanda

## CONSELHO EDITORIAL

---

Adriano Duarte, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

Afonso Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Alessandra Aldé, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Ana Paula Goulart, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

André Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Andrew Herman, Wilfrid Laurier University, Ontario, Canadá

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

Antonio Fidalgo, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Niterói - Brasil

César Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Christa Berger, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil

Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Erick Felinto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Evelyne Cohen, École Nationale Supérieure Sciences de l'information et des bibliothèques, Villeurbanne, França

Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil

François Jost, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, França

Gioandro Marcus Ferreira, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Iluska Coutinho, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

James Katz, Rutgers University, New Brunswick, Estados Unidos

Javier Días Noci, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha

João Freire Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

José Luiz Braga, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil

Juremir Machado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Kimberly Sawchuk, Concordia University, Montreal, Canadá

Liv Sovik, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Marcus Freire, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Marcos Silva Palacios, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil

Maria Carmem Jacob, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Marie-France Chambat-Houillon, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, França

Mauricio Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Michel Maffesoli, Sorbonne, Paris, França

Othon Jambeiro, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pere Masip, Universidad Ramón Llull, Barcelona, Espanha

Pierre Lévy, Ottawa University, Ottawa, Canadá

Rob Shields, University of Alberta, Edmonton, Canadá

Rousiley Maia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Will Straw, McGill Institute, Montreal, Canadá

Wilson da Silva Gomes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil



## SUMÁRIO

### SUMMARY

1. A “mineração do futuro” em disputa: estratégias organizacionais, apagamentos discursivos e a influência indireta 4  
Daniel Reis Silva, Fábila Pereira Lima, Lara Lucienne Dornas Amaral
2. Circulação e contrato em contexto de plataformização da notícia: apontamentos teóricos 21  
Claudiane Carvalho
3. Narrativas audiovisuais no youtube: como a arte pode contribuir com a divulgação científica 43  
Ana Beatriz Tuma
4. O “baile” de FBC: apontamentos sobre a música pop-periférica contemporânea de belo horizonte 61  
Thiago Pereira Alberto, Bruna Corrêa Vilela
5. Arrastão do pavulagem, comunicação e afetividades: sociabilidades e entretenimento em tempos pandêmicos 81  
Manuela do Corral Vieira, Lucas Gil Corrêa dos Santos
6. A questão figural como enclave teórico do cinema político 98  
Dinaldo Filho

### RESENHA

7. Pacto narcísico da branquitude: o privilégio da permanência do silêncio 114  
Lucilene Guimarães Athaide, Ligia Isis Pinto Bernar

## A “MINERAÇÃO DO FUTURO” EM DISPUTA: ESTRATÉGIAS ORGANIZACIONAIS, APAGAMENTOS DISCURSIVOS E A INFLUÊNCIA INDIRETA

## THE “MINING OF THE FUTURE” AT STAKE: ORGANIZATIONAL STRATEGIES, DISCURSIVE ERASURES AND INDIRECT INFLUENCE

Daniel Reis Silva\*

Fábia Pereira Lima\*\*

Lara Lucienne Dornas Amaral\*\*\*

### RESUMO:

O artigo investiga as práticas, estratégias e reverberações do Instituto Brasileiro de Mineração (IBRAM), entendido enquanto ator central na teia discursiva acerca da “Mineração do Futuro” no Brasil. Partindo de uma visão crítica sobre a comunicação organizacional e da noção de influência indireta, o texto argumenta que o IBRAM se constitui como principal braço de relações públicas de uma indústria que enfrenta inúmeras questões ambientais e sociais acerca de seus impactos. Visando compreender aspectos estratégicos da atuação desse ator, o texto apresenta uma matriz metodológica inspirada na Análise Crítica do Discurso que procura desvelar marcas discursivas da atuação do instituto e entender elementos de sua circulação na imprensa. Como resultado, observa que o IBRAM opera com o embaralhamento de informações acerca de sua natureza e com estruturas argumentativas que apagam conflitos específicos em favor de visões generalistas sobre a

\* Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador permanente do Programa de Pós-Graduação e Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Vice-líder do IPÊ - Grupo de Pesquisa em Instituições Públicas e Experiências Coletivas. E-mail: daniel.rs@hotmail.com.br

\*\* Professora associada do Departamento de Comunicação Social, Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e diretora do Centro de Comunicação (CEDECOM) da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Ciências da Comunicação (USP), mestre em Comunicação Social (PUCMG). Integrante dos Grupos de Pesquisa Instituições, Públicos e Experiências Coletivas - IPÊ (UFMG) e Comunicação no Contexto Organizacional - DIALORG (PUCMG). E-mail: fabialima@gmail.com

\*\*\* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Minas. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do grupo IPÊ - Grupo de Pesquisa em Instituições, Públicos e Experiências Coletivas . E-mail: laradornas2009@hotmail.com

sustentabilidade e ética do setor, e que seu discurso neoliberal contra regulamentações ganha força pelo seu acionamento genérico na imprensa enquanto voz especializada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação organizacional; Mineração do Futuro; estratégias discursivas.

### **ABSTRACT:**

The article investigates the practices, strategies, and reverberations of the Brazilian Mining Institute (IBRAM), understood as a central actor in the discursive web surrounding the ‘Mining of the Future’ in Brazil. Based on a critical view of organizational communication and the notion of indirect influence, the text argues that IBRAM currently constitutes the main public relations arm of an industry facing numerous environmental and social issues. Seeking to comprehend strategic aspects of IBRAM’s actions, the text presents a methodological framework inspired by Critical Discourse Analysis, aiming to unveil discursive markers of the institute’s activities and understand elements of its media circulation. As a result, the text observes how IBRAM operates by blurring information about its nature and employin\*g argumentative structures that obscure specific conflicts in favor of generic views on sustainability. Additionally, it notes that IBRAM’s neoliberal discourse against regulations gains strength through its activation in the press as a specialized voice.

**KEYWORDS:** Organizational communication; Mining of the Future; discursive strategies.

## **INTRODUÇÃO**

O presente artigo investiga as práticas, estratégias e reverberações do Instituto Brasileiro de Mineração (IBRAM), somando-se aos estudos críticos sobre a construção discursiva da “mineração do futuro” no Brasil (Henriques; Oliveira; Lima, 2020; Lima *et al.*, 2021; Oliveira; Henriques; Lima, 2019). Tal construção emerge como uma resposta do setor de mineração às questões ambientais e conflitos sociais acerca dos impactos de suas atividades, amplificados a partir dos desastres nas barragens em Mariana (2015) e Brumadinho (2019). Trata-se de uma construção discursiva capitaneada por atores empresariais em diferentes âmbitos e ancorada em uma promessa de uma mineração “[...] sustentável, socialmente responsável, comprometida ambiental e economicamente” (Henriques; Oliveira; Lima, 2020, p. 16).

Mais do que produto de corporações isoladas, a promessa da mineração do futuro ganha contornos a partir de uma rede de grupos de interesse que envolvem instituições de classe, conselhos setoriais e *think tanks*, atuando em nível global, no qual se destaca o

International Council on Mining and Metals (ICMM), e nacional, especialmente na figura do IBRAM (Henriques; Oliveira; Lima, 2020). Financiada direta ou indiretamente pelas empresas do setor, essa rede estabelece desafios de pesquisa tanto para compreensão das marcas discursivas que atravessam a ideia da “mineração do futuro” e que tentam articular forças e disputas simbólicas, quanto para investigações acerca da atuação pública de organizações privadas em controvérsias contemporâneas, na medida em que embaralha as origens e elementos norteadores dessas estratégias.

A proposta de investigar um nó específico dessa rede, no caso do IBRAM, é justificada em duas dimensões. Em primeiro lugar, trata-se de um ator que é peça fundamental para a compreensão sobre as disputas discursivas sobre o tema no Brasil (Henriques; Oliveira; Lima, 2020). Apesar de estudos sobre as respostas organizacionais da Vale e da Samarco sobre os incidentes recentes (Carnielli, 2021; Oliveira; Dornas, 2021), pouco se sabe sobre como a indústria, por meio de seu principal “porta-voz”, posicionou-se em documentos e declaração para imprensa. Por essa perspectiva, entender a atuação do IBRAM enquanto (re)articulador dos tópicos propostos globalmente pela “mineração do futuro” implica visualizar rastros dessa estratégia discursiva no país.

A segunda dimensão está vinculada com questões epistemológicas que atravessam a comunicação organizacional e as relações públicas em suas perspectivas críticas, focadas em entender o impacto de práticas nas disputas de sentido do mundo contemporâneo (Mumby, 2013; Silva, 2017). Pensar no IBRAM enquanto objeto exige um deslocamento do olhar tradicional adotado por estudos dessas áreas, conforme argumentam Henriques e Silva (2021). Segundo os autores, apesar de ter abraçado nas últimas décadas perspectivas comunicacionais pautadas em processos interacionais e com foco nas disputas de sentido, ainda há um predomínio, em tais campos, de pesquisas acerca dos aspectos mais explícitos das falas organizacionais, argumento também ecoado por Baldissera (2009).

Para Henriques e Silva (2021), o entendimento de estratégias organizacionais contemporâneas de intervenção em controvérsias e em processos de circulação simbólica perpassa a exploração de formas menos óbvias de atuação, especialmente a partir de uma ideia de influência indireta que considere um “[...] sistema de interações entre atores de diferentes institucionalidades e um complexo de públicos e sujeitos, todos em movimento constante e produzindo vetores de influência que nem sempre são imediatamente perceptíveis” (Henriques; Silva, 2021, p. 19). Pensar o IBRAM nesses termos é entender como ele opera enquanto braço da indústria para influenciar a opinião



pública, instaurando possibilidades para que empresas do setor atuem indiretamente a partir do financiamento de um ator com características institucionais que ocultam, em parte, os interesses privados em jogo, propondo uma nova roupagem simbólica em busca de credibilidade - a exemplo das estratégias discutidas por Silva (2017). Nesses termos, a contribuição do presente artigo pode ir além da compreensão do discurso da mineração, auxiliando metodologicamente investigações que procurem entender esforços indiretos de influência que se mostram cada vez mais comuns no meio corporativo.

Com base nessas justificativas, a investigação aqui reportada focou em três objetivos específicos: 1) compreender o desenho institucional do IBRAM, seu perfil e a natureza de suas ações; 2) encontrar contornos de sua estratégia discursiva, observando como ele opera com a (re)elaboração de marcas argumentativas identificadas em âmbito global; e 3) desvelar aspectos sobre sua circulação midiática, explorando como o instituto é acionado em matérias jornalísticas.

O presente artigo é estruturado em cinco tópicos. No primeiro, retomamos a matriz metodológica que embasa a investigação, inspirada na Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001). O segundo consiste na exploração do perfil do IBRAM, desvelando sua atuação por meio de publicações institucionais. No terceiro tópico, trabalhamos com os contornos discursivos e as estruturas argumentativas acionadas em dois documentos distintos do instituto. O quarto versa sobre o acionamento do ator em matérias jornalísticas. Por fim, são apresentadas conclusões sobre a atuação estratégica do instituto, indicando possibilidades de novos desenvolvimentos.

## **MATRIZ METODOLÓGICA**

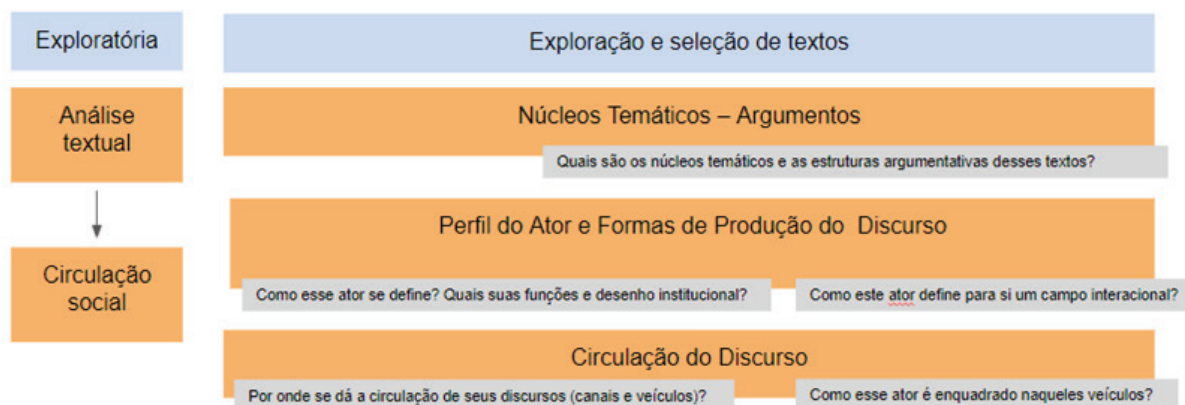
A investigação relatada adota uma matriz metodológica derivada da Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001) e centrada nas dimensões discursivas, sociais e textuais. De forma específica, trata-se de uma adaptação da proposta de Lima e demais autores (2021) e de Oliveira, Henriques e Lima (2019) para pensar o discurso da mineração, entendendo que tais esforços são adequados para um estudo crítico de comunicação organizacional na medida em que tentam “[...] valorizar a exploração no trato com a temática e a descoberta de um modelo analítico que propicie evidenciar um conjunto de variáveis em relação dinâmica, processual, voltado essencialmente para as interações comunicacionais” (Oliveira; Henriques; Lima, 2019, p. 3).

Em termos basilares, o modelo analítico é pautado no entendimento do discurso como elemento constitutivo da sociedade, pensando em sua articulação com práticas sociais e com as relações de poder entre atores diversos (Fairclough, 2001) - e adotando uma noção crítica na qual o discurso é tomado “[...] como algo tanto socialmente condicionado como constitutivo, algo que permanentemente reproduz e constrói o mundo que vivemos” (Oliveira; Henrique; Lima, 2019, p. 8).

A investigação do IBRAM foi realizada em três fases. A primeira consistiu em uma sondagem exploratória, identificando possíveis materiais de pesquisa pelo *site* da iniciativa. A segunda fase consistiu na análise dos textos selecionados a partir de dois operadores: os núcleos de sentido e as estruturas argumentativas. Cada texto foi decupado por dois pesquisadores, que deveriam identificar temas e argumentos. Os argumentos foram tomados como sentenças declarativas nas quais eram apresentados ou negados fatos, assim como proposições ou premissas que procuravam concluir determinado raciocínio. Finalizado esse momento, os pesquisadores cruzaram seus resultados com características do discurso global da promessa da mineração do futuro (Lima *et al.*, 2021), agrupando as temáticas em quatro núcleos distintos e observando as estruturas argumentativas acionadas nos documentos.

A terceira fase da pesquisa consistiu em expandir a compreensão acerca da inserção social daquele ator. Para isso, foram realizados dois procedimentos. O primeiro visou determinar o perfil mais exato do IBRAM, analisando documentos e falas institucionais, entendidos enquanto instâncias de *organização comunicada* (Baldissera, 2009), falas autorizadas que procuram projetar um conceito sobre si. O segundo movimento foi a circulação de seu discurso na imprensa, desvelando elementos de sua reverberação midiática. Para isso, foram escolhidas palavras-chave originadas dos núcleos temáticos obtidos na fase anterior, trabalhadas de maneira sistemática em motores de busca na internet (inicialmente, Google e Duck Duck Go, a partir de abas anônimas). Feito um piloto, que apontou para a redundância entre os resultados, optou-se apenas pela utilização do Google, filtrando as notícias publicadas entre 2008 e 2018. Após a identificação dos veículos, realizou-se uma análise do posicionamento e do acionamento do IBRAM em cada matéria, observando como ele foi mencionado e as características das falas publicadas de seus representantes. A Figura 1, a seguir, sistematiza as três fases.

Figura 1 – Matriz metodológica



Fonte: elaborada pelos autores, adaptada da matriz proposta por Lima e demais autores (2021) e Oliveira, Henriques e Lima (2019).

Definida a matriz, passou-se à seleção e adequação do *corpus* da pesquisa, com a seleção de dois conjuntos de materiais: o primeiro voltado para entender o perfil institucional do ator, e o segundo composto por documentos que seriam submetidos à análise textual. No grupo inicial, foram selecionados e coletados os seguintes materiais (textos e imagens, todos em versões publicamente disponíveis entre 2019 e 2021): 1) *website* institucional do IBRAM (abas “O IBRAM”, “Governança”, “Publicações” e “Notícias”); 2) Estatuto Social do IBRAM; 3) Regimento Interno do IBRAM; 4) o Portal da Mineração (abas “O Portal”, “Sobre a Mineração”); e 5) Relatório Anual de Atividades 2017/2018. Para selecionar o segundo conjunto de materiais, foram catalogados os documentos/livros publicados no *site* do IBRAM. Considerando o recorte temporal da pesquisa e a tentativa de acompanhar a evolução do instituto, foram selecionados dois livros: 1) *Gestão para a Sustentabilidade na Mineração: 20 anos de história* (2013); e 2) *Eleições 2018: Políticas Públicas para a Indústria Mineral* (2018). O *corpus* da reverberação do IBRAM na imprensa, por sua vez, foi construído a partir de pesquisas, utilizando quatro termos identificados na análise textual: IBRAM acompanhado por “desenvolvimento sustentável”, “parcerias e governança”, “direitos humanos”, “saúde e segurança”. No total, foram coletadas 59 matérias.

A seguir, apresentamos e discutimos alguns dos resultados desse esforço investigativo, organizados a partir dos três objetivos apresentados na introdução do presente texto.

## PRIMEIRO OBJETIVO: PERFIL E ATUAÇÃO

O IBRAM é uma associação privada sem fins lucrativos, fundada em 1976 e que agrega atualmente mais de 120 associados, incluindo mineradoras, entidades patronais, empresas

de engenharia, fabricantes de equipamentos e outros. O grupo afirma que seus associados são responsáveis por mais de 85% da produção mineral no Brasil. Posiciona-se como o porta-voz do setor, afirmando que “congrega, representa, promove e divulga a indústria mineral brasileira” (Instituto Brasileiro de Mineração, 2019, p. 1).

Em 2016, momento no qual a mineração passava por fortes questionamentos derivados do rompimento de barragem em Mariana, o instituto passou por uma vasta alteração em sua diretoria e estrutura, ampliando significativamente seu perfil público. No mesmo ano, o IBRAM lançou o Portal da Mineração, espaço que reúne informações sobre as relações da mineração com a sociedade brasileira, trazendo documentos (relatórios, publicações técnicas de difusão das melhores práticas), notícias e curiosidades.

A investigação sobre o perfil e a natureza das ações do IBRAM, especialmente no que tange ao seu caráter estratégico, nos conduziu ao desafio de explorar ao menos três regimes de visibilidade distintos. O primeiro refere-se aos materiais imediatamente visíveis no *site* do grupo - e que conformam certa superfície daquilo que Baldissera (2009) nomeia de organização comunicada, trazendo os atributos e valores pelos quais procura ser reconhecido. O segundo remete a materiais que, apesar de disponíveis publicamente, requerem maior investimento dos leitores para serem encontrados dentro da arquitetura daquele espaço virtual. Já o terceiro regime está relacionado às ausências discursivas, e que auxiliam na compreensão sobre quais elementos de sua identidade o instituto opta por ocultar.

No primeiro regime, são encontrados os elementos acionados pelo IBRAM para a construção de projeções de si, tendendo ao autoelogio. Neste domínio, formado por materiais como a página principal de seu *site* e a aba “O IBRAM”, encontramos reiteradas afirmações sobre o papel do instituto como porta-voz da mineração, salientando sua legitimidade social tanto por representar uma parcela significativa da indústria quanto pelo sucesso de suas iniciativas. Tais textos operam com a tentativa de incorporar valores à identidade do grupo, como sustentabilidade, responsabilidade social, transparência, ética, desenvolvimento socioeconômico e promoção da qualidade de vida. Nessa dimensão, o IBRAM emerge como uma iniciativa aberta ao diálogo e às parcerias com comunidades, focado em incentivar inovações que visam construir um setor mineral socialmente responsável.

Essa superfície discursiva permite entender como o IBRAM almeja ser reconhecido, mas possui potencial explicativo limitado acerca da natureza estratégica do grupo. Informações que permitiram avançar na tentativa de entender sua atuação foram encontradas em

um segundo regime de visibilidade, especialmente por meio de relatórios de atividades, regimentos e estatutos. É importante observar que esses dados estão publicizados no *site*, mas não são imediatamente visíveis. Eles requerem maior investimento para serem acessados e compreendidos, seja pela arquitetura do próprio *site*, pelos aspectos técnicos envolvidos ou mesmo pela natureza desses materiais, que envolvem contratos jurídicos e prestações de contas.

Tais documentos revelaram a natureza dual da atuação do IBRAM, permitindo compreendê-lo enquanto uma organização que opera tanto como braço de relações públicas quanto de *lobby* da indústria mineral brasileira. É importante mencionar que estamos lidando aqui com uma ideia tradicional de *lobby*, definido por Bobbio, Matteuci e Pasquino (2004, p. 563) como “[...] processo por meio do qual representantes de grupo de interesse, agindo como intermediários, levam ao conhecimento de legisladores ou dos *decision-makers* os desejos de seus grupos”.

O estatuto do IBRAM, por exemplo, torna explícita essa natureza ao listar seus objetivos. Da perspectiva das relações públicas, são elencados os esforços para “[...] ampliar e fortalecer a imagem e reputação da indústria mineral brasileira” (Instituto Brasileiro de Mineração, 2019, p. 1). Aproximando-se da noção de *lobby*, o instituto lista objetivos de “oferecer sugestões de aprimoramento aos poderes públicos” e “discutir problemas de interesse da indústria mineral e da normatização nacional que a rege”. O próprio desenho de sua diretoria passou a ser orientado por essa dualidade, contando com uma nova diretoria de Comunicação, atuando na frente de relações públicas, e três diretorias vinculadas com o *lobby*: Relações Institucionais; Relações com Associados e Municípios Mineradores; e Sustentabilidade e Assuntos Regulatórios.

A compreensão acerca desse perfil do IBRAM permite observar como suas ações operam nesses dois níveis, algumas mais focadas na construção de reputação da mineração e na conformação da constelação discursiva acerca do tema, outras lidando com a influência do setor junto ao poder público. Interessante notar que essas formas de atuação operam elas mesmas com regimes de visibilidade distintos, a primeira trazendo ações mais públicas, enquanto as práticas de *lobby* trabalham com um grau de invisibilidade elevado, em geral afastadas dos holofotes públicos.

Por fim, um terceiro conjunto de informações que ajuda a entender esse ator estratégico: aquelas que não estão disponibilizadas publicamente. Neste ponto, trata-se



de observar omissões que emergiram em nossa análise, e que podem ser encaradas enquanto elementos que o instituto opta por não expor. Em especial, estão ausentes dos documentos informações concretas sobre o financiamento do instituto, tanto sobre arrecadação quanto utilização. Os relatórios do IBRAM mencionam que as contas são aprovadas por consultorias, mas não há nenhum dado financeiro concreto, além de poucas ações específicas citadas. É possível considerar que essa é uma forma de invisibilizar o vínculo entre o IBRAM e empresas, algo que poderia atrapalhar o desempenho de suas funções como braço de relações públicas, além de não expor exatamente como o grupo opera no que tange ao *lobby*.

Também é interessante notar como o IBRAM não menciona problemas ou conflitos específicos sobre a mineração, mesmo sobre Mariana ou Brumadinho. Ao contrário, reconhece que o setor enfrenta desafios (como segurança de barragens), mas sempre de uma maneira genérica - e o apagamento de questões problemáticas reaparece nas próximas fases de nossa análise. Igualmente revelador é observar como o IBRAM é ocultado na página de algumas de suas iniciativas. No caso do Portal da Mineração, por exemplo, há apenas um pequeno logo do IBRAM ao final da página inicial, enquanto na seção “O Portal” a última linha de texto aponta que aquela iniciativa é gerida pelo IBRAM. Algo semelhante ocorre no Mining Hub, uma ação do IBRAM que consiste na criação de um canal de inovação aberta, cujo objetivo é promover oportunidades e conexões para a cadeia da mineração. O IBRAM, no *site* da iniciativa, aparece de forma discreta, como um “parceiro de operação” e “apoiador institucional”, apesar do Mining Hub aparecer com destaque nos relatórios de atividade do instituto.

Consideramos que a compreensão da atuação do instituto, que orbita ao redor de práticas de relações públicas e de *lobby*, traz uma chave de leitura adequada para explorar aspectos de sua estratégia. Por um lado, os esforços de relações públicas são focados em influenciar os sentidos ao redor da atividade mineradora, e envolvem, muitas vezes, a minimização do papel das empresas financiadoras (e mesmo do IBRAM) e invisibilizar episódios problemáticos específicos, em um jogo que remete a ocultação de interesses privados (Silva, 2017). O apagamento acentuado das tensões e dilemas da mineração ocorre também no Portal da Mineração, que traz uma versão “higienizada” da relação histórica do Brasil com a mineração. Ao mesmo tempo, a iniciativa evita, em sua maior parte, mencionar que ela é um produto construído e gerido por essas próprias organizações, por meio do IBRAM. Quando uma ação é mais voltada para o *lobby*, porém,

a relação do IBRAM com as empresas é algo positivo e reforçado, na medida em que confere legitimidade e capital social para o instituto. É de posse dessa chave de leitura que passamos para a análise textual, abrindo ainda mais o leque investigativo acerca das estratégias discursivas do grupo.

## SEGUNDO OBJETIVO: MARCAS E CONTORNOS DISCURSIVOS

A análise textual, conforme mencionado anteriormente, foi realizada a partir de dois documentos: *Gestão para a Sustentabilidade na Mineração: 20 anos de história* (2013) e *Eleições 2018: Políticas Públicas para a Indústria Mineral* (2018). Originados de momentos distintos em nosso recorte, ambos abordam temas comuns da agenda da mineração do futuro. O primeiro consiste em um estudo acerca da evolução do comportamento da mineração no que tange ao tema da sustentabilidade. Em linhas gerais, o documento argumenta que a sustentabilidade se tornou uma prática de gestão das empresas do setor, que evoluíram, nas últimas décadas, para atuarem além das demandas regulatórias, respondendo diretamente aos novos anseios sociais. Dessa forma, o seu enfoque recai em esforços de relações públicas para conformar um discurso acerca da mineração que aponta tanto para seus benefícios quanto para a forma com que essas organizações estão alinhadas com aspectos sociais e ambientais correntes.

O segundo documento, por sua vez, caminha no sentido do *lobby*, trazendo discussões acerca da necessidade de novas políticas públicas para o setor da mineração. Lançado durante as eleições de 2018 e endereçado para agentes políticos e candidatos, o texto afirma que a mineração brasileira foi “[...] raras vezes [...] contemplada com políticas públicas que efetivamente reconhecessem o alto nível de sua contribuição à sociedade” (Instituto Brasileiro de Mineração, 2018, p. 10). Nesse sentido, a publicação possibilita explorar o discurso da indústria voltado para influenciar a tomada de decisão de legisladores.

Visando a uniformidade na análise, foram recortados em cada obra capítulos que abordam a dimensão social da mineração - em ambos os casos, o capítulo 3. Após o processo de decupagem e análise textual, foram observados dois eixos transversais naqueles textos: o desenvolvimento sustentável e as questões regulatórias legais. Tais eixos despontam articulados com a natureza estratégica do IBRAM, relacionando-se com a construção de uma imagem positiva para a indústria (enquanto agente do desenvolvimento sustentável, posicionando o tema como central na agenda do setor) e a tentativa de influenciar legislações (com marcos atuais considerados inadequados pelo texto).

Nesses eixos, três núcleos temáticos centrais foram constatados: 1) a valorização da mineração, considerada incontestavelmente necessária, uma atividade cujo impacto é positivo na sociedade pela geração de riqueza, além de constituir um setor que evoluiu para além das questões regulatórias, com empresas adotando voluntariamente práticas avançadas de preservação e diálogo social; 2) as questões socioambientais, reforçando o alinhamento das empresas com os anseios sociais e ambientais, inclusive a ponto de sustentar que essas organizações são dotadas, hoje em dia, de “inteligência ambiental”, algo que, segundo os textos, era inicialmente posse do Estado e que “posteriormente migrou para as empresas” (Instituto Brasileiro de Mineração, 2018, p. 49); e 3) o desenvolvimento local, atrelado a questões econômicas geradas pela mineração e a forma com que ela promove o bem-estar e oportunidades para comunidades. Esses núcleos temáticos balizam o tratamento que os documentos fazem acerca de uma série de temas mais específicos, como a segurança de barragens, biodiversidade, o licenciamento ambiental, as mudanças climáticas e segurança no trabalho. O cruzamento da análise textual com outros esforços investigativos desenvolvidos sobre o metadiscurso global da mineração do futuro (Lima *et al.*, 2021) apontou para quatro temas centrais: “desenvolvimento sustentável”, “parcerias e governança”, “direitos humanos”, “segurança e saúde”.

É evidente que cada um dos núcleos temáticos apontados opera com o acionamento de argumentos específicos, seja para tecer uma imagem positiva do setor ou para influenciar legisladores. A identificação e catalogação desses múltiplos argumentos permitiu encontrar traços comuns que perpassam os discursos do IBRAM. Consideramos esses aspectos compartilhados enquanto estruturas argumentativas, ou seja, elementos que balizam os contornos da argumentação empregada no decorrer daqueles textos. Foram observadas duas estruturas argumentativas centrais: 1) a construção de aspectos externos à indústria como entraves, especialmente quando falamos da ação governamental; e 2) a consideração das responsabilidades internas ao setor como oportunidades para avançar o desenvolvimento sustentável, assim como ocultação de qualquer episódio problemático específico.

A primeira estrutura sugere uma interpretação na qual os entraves relacionados com o desenvolvimento sustentável da mineração são colocados como elementos exteriores à indústria, em geral relacionados a regulamentações ultrapassadas ou excessivas e com a falta de investimento público. Os marcos regulatórios configuram os principais inimigos, mas mesmo problemas envolvendo a segurança e saúde dos trabalhadores ou o

fechamento de minas acabam, naqueles documentos, atribuídos ao poder público - por exemplo, os textos argumentam que para melhorar o desempenho dos indicadores de saúde e segurança do trabalho da indústria seria necessário o *investimento governamental* em educação, para que os empregados sejam capazes de compreender e lidar com os riscos ocupacionais enfrentados. Essa dimensão discursiva se alinha com o que Henriques e Silva (2019) observam ser uma constante de corporações modernas: uma ideia, ancorada na ideologia neoliberal, que procura sustentar que as regulamentações governamentais são fatores problemáticos e redundantes que limitam as atividades econômicas, impedem o desenvolvimento de práticas sustentáveis alinhadas com direitos humanos, e, portanto, precisam ser minimizadas visando libertar as corporações para que elas possam colaborar de fato com o bem social, via auto regulamentação.

A segunda estrutura argumentativa constrói os desafios internos da indústria como oportunidade para contribuir com o avanço do país. Os documentos apontam para a evolução do setor nas últimas décadas, com a adoção de práticas supostamente avançadas de sustentabilidade, inserindo-as no cerne de uma filosofia de gestão que levaria em consideração a questão hídrica, a biodiversidade e as preocupações sociais. Ao tratar desses temas, conflitos do setor ou práticas específicas de empresas não são problematizados, e os desafios genéricos são caracterizados como oportunidades para melhorar de forma independente processos utilizados pelas empresas - o que complementa a argumentação anterior sobre como o excesso de marcos regulatórios são problemáticos, na medida em que as empresas fariam melhor do que o próprio governo regulamenta e exige (afinal, elas são dotadas de “inteligência ambiental”).

Temos, assim, estruturas argumentativas que apontam para problemas (externos) e oportunidades (internas), e que conformam a abordagem daqueles documentos para os mais diversos tópicos, invisibilizando os aspectos negativos da indústria - os problemas recaem nas regulamentações, e casos controversos específicos não são mencionados, mesmo após Mariana. Esse achado amplia nossa compreensão sobre as interpretações e chaves de leitura propostas pelo IBRAM enquanto ator que procura intervir nas disputas de sentido, refletindo movimentos corporativos globais na luta por menos regulamentações.

### **TERCEIRO OBJETIVO: REVERBERAÇÃO NA IMPRENSA**

Seguindo os protocolos estabelecidos, foram coletadas 59 matérias, sendo apenas uma delas em língua estrangeira, o que aponta para uma esfera de atuação do IBRAM circunscrita

às fronteiras nacionais. A distribuição temporal do material coletado também foi reveladora, na medida em que atesta a transformação recente da própria natureza estratégica do instituto, que passa a atuar, a partir de 2016, de forma mais acentuada como um braço de relações públicas da indústria. Nesse sentido, a análise encontrou que cerca de 65% das reportagens nas quais o IBRAM é citado foram publicadas nos últimos três anos do período analisado (2016, 2017 e 2018), sendo 36% de todos os textos do ano de 2018.

Em relação aos veículos, observa-se a concentração de reportagens oriundas da imprensa de Minas Gerais, com o jornal *Estado de Minas* congregando mais de 22% das notícias coletadas. Tal fato pode ser explicado pelas disputas de sentido travadas no estado brasileiro palco das maiores controvérsias recentes do setor e cuja atividade mineral é um pilar econômico.

Após a coleta, as notícias foram decupadas visando encontrar como o IBRAM é acionado em cada texto. Dessa forma, não lidamos com o enquadramento das matérias como um todo, mas sim com a posição que o instituto ocupa nestas, entendendo como ele é inserido no quadro de sentidos de cada produto jornalístico. Após uma leitura inicial, foram criadas categorias baseadas na repetição dos posicionamentos encontrados: como fonte de dados econômicos, como ator especializado sobre a mineração e como ator social envolvido na controvérsia da mineração.

Concluiu-se que o posicionamento central do IBRAM na imprensa foi como fonte de dados econômicos sobre a mineração, algo que apareceu em cerca de 54% das reportagens. Nessa categoria, o instituto é acionado como voz autorizada a fornecer informações sobre os aspectos financeiros do setor, em geral apontando o quanto ele traz de arrecadação e gera riqueza para o país. A segunda posição mais frequente ocupada pelo IBRAM, ocorrendo em 17% do material coletado, foi como fonte de dados acerca da sustentabilidade e da segurança de barragens. Nesse ponto observamos traços importantes das estruturas argumentativas mencionadas anteriormente, na medida em que as falas tendem a reforçar que as empresas do setor são melhores que as regulamentações, adotando políticas avançadas para mitigar impactos socioambientais - mas evitando entrar em detalhes sobre casos específicos, mantendo um tom genérico. O terceiro acionamento, por sua vez, também ecoa fortemente as estruturas previamente identificadas: em cerca de 13% das matérias, representantes do IBRAM são acionados para falar sobre a situação da mineração no Brasil, em geral apontando para como o setor gera riquezas *apesar* de um suposto excesso regulatório, destacando como a ação do governo é ineficiente para



lidar com desafios ambientais e como as empresas seguem protocolos internacionais de segurança de barragens mais avançados do que o exigido no país.

Para além dos posicionamentos dominantes, chamou atenção a forma com que o IBRAM aparece em reportagens críticas sobre a mineração e que questionam problemas e episódios específicos. Em diversos desses textos, o instituto ocupa uma posição de contraponto "externo", citado como um ator especializado que, de certa forma, atesta que empresas estão seguindo padrões e adotando práticas correntes de sustentabilidade. Ainda mais interessante foi perceber como, em algumas notícias que adotam uma tonalidade crítica do próprio IBRAM e que tratam de contradições fundamentais do setor da mineração, o instituto foi acionado e preferiu não comentar sobre o conteúdo da reportagem - o que aponta para uma estratégia de evitar associar o IBRAM com debate público sobre certas temáticas.

Igualmente revelador foi observar que mais de 85% das reportagens não explicam ou mencionam a natureza do IBRAM enquanto um instituto criado e gerido pelas empresas de mineração - ele é retratado como uma fonte especializada que dispensa introduções. Esse dado é importante para compreender o potencial de influência do grupo, na medida em que promove o apagamento dos interesses privados por detrás da iniciativa - construindo pretensões de solidariedade que Silva (2017) aponta como fundamentais para entender a dinâmica da influência de organizações contemporâneas.

## CONCLUSÕES

Ao final deste percurso investigativo emerge um entendimento mais avançado sobre como o IBRAM se insere na arena pública de disputas de sentido sobre a mineração. Por meio de um desenho metodológico articulado ao redor de três movimentos, foi possível desvelar indícios da estratégia do instituto. Em especial, destaca-se o aspecto dual de sua atuação, centrada tanto em esforços de relações públicas voltados para construção da reputação da mineração quanto de preocupações relacionadas com o *lobby*, menos visíveis e que envolvem a tentativa de influenciar a formulação de políticas públicas. Esses aspectos, por sua vez, balizam as estruturas argumentativas e os eixos centrais do discurso do IBRAM, que procuram atrelar a mineração com uma série de valores como sustentabilidade, diálogo, ética e transparência ao mesmo tempo em que sustentam a inadequação do excesso de marcos regulatórios atuais. A reverberação de tais posicionamentos, por sua vez, ocorre especialmente por meio do acionamento, por parte da imprensa, do IBRAM enquanto uma

fonte especializada, autorizada e de certa forma naturalizada capaz de fornecer dados e opinar sobre a situação da mineração em nosso país.

O estudo aqui relatado permite ampliar a compreensão sobre o discurso da “mineração do futuro” a partir de dois aspectos: identificando núcleos argumentativos que conformam essa ideia e visualizando rastros da atuação de um ator central em sua construção no país. Em especial, demonstra como essa promessa de futuro é unilateral e opera invisibilizando controvérsias específicas em favor de discursos genéricos ancorado em métricas (e exemplos) da própria indústria sobre sua suposta sustentabilidade e ética.

Sobre a atuação do IBRAM, uma questão importante a ser discutida é como a compreensão sobre suas práticas só foi possível por meio do cruzamento de informações derivadas de diferentes regimes de visibilidade. Trata-se de reconhecer que mesmo a *dimensão comunicada* daquela organização é constituída por múltiplas camadas discursivas, algumas mais visíveis do que outras. É justamente essa modulação da visibilidade que pode nos dar indícios importantes sobre as estratégias utilizadas por aquele ator, e que carece de problematizações relacionadas com a ideia de transparência. Não se trata, assim, apenas de uma informação ser ou não disponibilizada, sendo fundamental analisar como ela é retratada, o que ganha destaque e o que é deixado em segundo plano na arquitetura informacional e discursiva.

Essa constatação é ainda mais importante quando lidamos com institutos como o IBRAM, pensados como braços de relações públicas indiretas. A ausência de informações precisas sobre o financiamento do IBRAM e a tentativa de desvincular o instituto de iniciativas como o Portal da Mineração devem ser problematizadas como escolhas estratégicas que dizem sobre como aquele ator visa ser reconhecido e marcam suas práticas de influência. A imprensa, por sua vez, pouco colabora para elucidar a natureza do instituto, na maior parte das vezes falhando em sua caracterização. Interessante observar como essa estratégia permanece em evolução. Recentemente, e já fora do recorte temporal da presente pesquisa, o IBRAM lançou uma nova marca que elimina a ideia de “instituto” - ele se torna apenas “IBRAM - Mineração do Brasil”, algo que embaralha ainda mais sua natureza.

Por fim, é importante ressaltar que a análise sobre o discurso público do IBRAM não é capaz de revelar toda a dimensão de suas estratégias, inclusive pela barreira do secretismo, pelos jogos de ocultação e pela ênfase de sua atuação no âmbito de *lobby*, por definição menos visível. Acreditamos, assim, que a investigação aqui apresentada reforça o argumento de Henriques e Silva (2021) sobre a necessidade de as pesquisas

de comunicação organizacional ampliem seu leque empírico visando compreender a atuação pública das organizações contemporâneas, especialmente por meio de investigações que lancem luzes sobre formas indiretas, por meio de organizações / atores intermediários (assim declarados ou não) que atuam nas disputas de sentido apagando/ embaralhando interesses privados e/ou revestindo-os como interesse público.

Ao mesmo tempo, tal investigação revela pistas importantes (como numa engenharia reversa) sobre mudanças de orientação do IBRAM na última década, permitindo entender questões sobre como a indústria enxerga os riscos e as oportunidades do setor, e como ela procura interferir nas discussões públicas - especialmente a partir de uma argumentação neoliberal que apaga problemas internos e contradições, invisibiliza episódios específicos e adota um tom celebratório da indústria no qual as regulamentações são colocadas como vilãs a serem combatidas, inclusive por impedirem a evolução de medidas socioambientais. Ao final, o estudo abre novas frentes, tanto sobre os diferentes regimes de visibilidade da dimensão comunicada das organizações modernas e das práticas de influência indireta por meio de institutos que ocultam seus financiadores, como também sobre a atuação do IBRAM, fornecendo bases para estudos sobre como seus discursos são apropriados e contestados pelos públicos, por agentes do estado e pela mídia.

## REFERÊNCIAS

BALDISSERA, R. Comunicação Organizacional na perspectiva da complexidade. *Organicom*, [São Paulo], ano 6, n. 10-11, p. 115-120, 2009.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. *Dicionário de Política*. 11. ed. Brasília, DF: Ed. UnB, 2004.

CARNIELLI, F. Z. *Comunicação pública e comunicação cínica na trama acontecimental das tragédias de Mariana e Brumadinho*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília, DF: Ed. UnB, 2001.

HENRIQUES, M. S.; OLIVEIRA, I. L.; LIMA, F. P. Mineração do futuro: o discurso da promessa. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 29., 2020, Campo Grande. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2020. p. 1-18. <https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/mineracao-do-futuro-o-discurso-da-promessa?lang=pt-br>. Acesso em: 25 jul. 2022.

HENRIQUES, M. S.; SILVA, D. R. Influência indireta e estratégia: notas sobre o sistema de interinfluências e suas possibilidades para a comunicação organizacional. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 30., 2021, São Paulo. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2021. p. 1-21. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/influencia-indireta-e-estrategia-notas-sobre-o-sistema-de-interinfluencias-e-sua?lang=pt-br> Acesso em: 25 jul. 2022.

HENRIQUES, M. S.; SILVA, D. R. Perspectivas críticas acerca das interfaces entre direitos humanos e organizações. *In: MARQUES, A.; SILVA, D.; LIMA, F. (org.). Comunicação e Direitos Humanos*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019. p. 41-56.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MINERAÇÃO. **Eleições 2018: Políticas Públicas para a Indústria Mineral**. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MINERAÇÃO. **Estatuto Social**. Brasília, DF: IBRAM, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MINERAÇÃO. **Gestão para a sustentabilidade na mineração: 20 anos de história**. Brasília, DF: IBRAM, 2013.

LIMA, F. P. *et al.* Caminhos metodológicos para apreensão de rastros discursivos da mineração. *Intercom: revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 44, n. 2, p. 257-273, 2021.

MUMBY, D. K. **Organizational Communication: a critical approach**. Thousand Oaks: SAGE, 2013.

OLIVEIRA, I. L.; DORNAS, L. Discurso organizacional: presença de poder e sentidos na busca de legitimidade. *Organicom*, [São Paulo], ano 18, n. 36, p. 28-39, maio/ago. 2021.

OLIVEIRA, I. L.; HENRIQUES, M. S.; LIMA, F. P. Um modelo analítico das práticas discursivas no contexto das organizações: proposta metodológica em construção. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 28., 2019, Porto Alegre. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2019. p. 1-20. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/um-modelo-analitico-das-praticas-discursivas-no-contexto-das-organizacoes-propos?lang=pt-br>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SILVA, D. R. **Relações Públicas, Ciência e Opinião: lógicas de influência na produção de (in)certezas**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

## CIRCULAÇÃO E CONTRATO EM CONTEXTO DE PLATAFORMIZAÇÃO DA NOTÍCIA: APONTAMENTOS TEÓRICOS

### CIRCULATION AND CONTRACT IN THE CONTEXT OF NEWS PLATFORMIZATION: THEORETICAL NOTES

Claudiane Carvalho\*

#### RESUMO:

Este artigo apresenta reflexões sobre as implicações do fenômeno da “plataformização da notícia” na reconfiguração dos contratos comunicativos entre as instâncias de produção e recepção. Nesse intuito, foram articulados estudos da comunicação e conceitos da sociosemiótica numa abordagem crítico-analítica, ancorada em revisão de literatura. O texto é dividido em três momentos que propõem: compreender a circulação como instância de mediação; apontar os reposicionamentos dos atores sociais no jornalismo diante da plataformização; e, por fim, indicar como as modalidades contemporâneas de circulação podem influir na mudança dos contratos comunicativos. Nesse percurso, o trabalho sinaliza a revolução do acesso como força motriz da alteração nos contratos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Circulação; contrato; plataformização; notícia.

#### ABSTRACT:

This article presents reflections on the implications of the “news platformization” phenomenon in the reconfiguration of communicative contracts between the production and reception instances. To this end, communication studies and sociosemiotics concepts were articulated in a critical-analytical approach, anchored in a literature review. The text is divided into three moments that propose: understanding circulation as an instance of mediation; to point out the repositioning of social actors in journalism in the face of platformization; and, finally, to indicate how contemporary modes of circulation can influence the change in communicative contracts. In this way, the work signals the access revolution as the driving force of changes in contracts.

**KEYWORDS:** Circulation; contract; platforming; news.

\* Professora na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: claudianecarvalho.29@gmail.com



## CIRCULAÇÃO DOS DISCURSOS

A constatação de que toda comunicação é mediada não acena mais como novidade. Nos estudos do campo comunicacional, e de outros também, muito já se investiu para abordar que essa mediação ocorre pela linguagem, pelo contexto e circunstâncias do ato comunicativo, por aspectos culturais, políticos, econômicos, psicossociais, tecnológicos, entre outros. No que tange à dimensão tecnológica, o registro dos processos psíquicos em dispositivos técnicos de comunicação coloca em relevo um fator importante, todavia, por vezes, negligenciado, dessa mediação: a circulação (Verón, 2013, 2014).

Essa noção que foi obliterada pela perspectiva transmissional e, depois, pouco aprofundada nos estudos de recepção conclama sua presença e nossos esforços de pesquisa (Fausto Neto, 2010, 2018). Ao longo do tempo, a circulação dos discursos em dispositivos materiais expandiu a comunicação no tempo, no espaço e nas modalidades (Hjarvard, 2014a). Esse fenômeno acarretou a autonomia de emissores e receptores em relação ao discurso; garantiu a persistência do discurso no tempo e provocou a revolução do acesso, trazendo à cena a importância de compreender a circulação das mensagens na sociedade contemporânea (Fausto Neto, 2018; Verón, 2013, 2014).

As novas modalidades da circulação, em especial, mudam o acesso ao conhecimento e à cultura, a relação com o outro e o vínculo do ator social com as instituições (Verón, 2013). Nesses fluxos da circulação, novos dispositivos são fundados, afetando enunciantes individuais e também instituições (Carlón, 2017). Aqui, ocorre a emergência do *amador*, não apenas no que tange à realização de produtos midiáticos, mas também ao deixar rastros da sua atuação nas redes, os quais viram dados que, uma vez computados, constituem elementos norteadores, por exemplo, para as práticas profissionais nas redações jornalísticas (Van Dijck; Poell; Waal, 2018). Estamos falando da datificação, ou seja, da transformação da ação social nas redes em dados *on-line* quantificados, que permitem monitoramento em tempo real e análise preditiva (Mayer-Schönberger; Cukier, 2013). Seguindo os rastros deixados pelo consumidor a cada *click*, acesso, compartilhamento, curtida etc., tornou-se possível uma grande variedade de métricas de público. Em outros termos, a revolução do acesso impõe novas posições e práticas às instâncias de produção e recepção no processo comunicativo (Carlón, 2017; Verón, 2013, 2014).

É relevante ter em vista que a circulação está vinculada às experiências sociais de tempo e espaço e trata-se, ainda, de uma instância de conexão entre a produção e a recepção no

ciclo do processo produtivo. Dessa forma, Ferreira (2017) sublinha as três operações centrais que a compõem: os usos dos meios; as operações produtivas e o trabalho de reconhecimento.

Figura 1 – Operações centrais que compõem a circulação



Fonte: elaboração própria a partir de Ferreira (2017).

No que tange aos usos, acentua-se a necessidade do acesso à tecnologia, o que possibilita práticas e apropriações. As modalidades de circulação, delineadas pelo surgimento da internet, tecnologia móvel e plataformas de redes sociais, promovem a reconfiguração do acesso. Os lugares de produção e recepção são tensionados e as interfaces entre esses polos permitem os jogos de acoplamentos instituídos pela “desespecialização” do campo midiático (Braga, 2017). Verón (2013) alerta que, pela primeira vez, atores externos ao campo mediático profissional podem regular o que vem a público, graças a dinâmicas como a da plataformização social (Van Dijck; Poell; Waal, 2018). Por fim, o trabalho do reconhecimento, transformado em produtos midiáticos e/ou em dados pela datificação, é o ativador principal das transformações no ciclo produtivo dos bens simbólicos. Face a isso, constata-se que, diferente do que defendiam os frankfurtianos, o que interessa não é só o conteúdo, mas também a circulação (Braga, 2017; Ferreira, 2017).

Em pouco mais de 20 anos, a distribuição e a circulação dos conteúdos jornalísticos foram revolucionadas por conta da passagem do analógico ao digital e do surgimento da internet e *web*, das redes sociais e dos dispositivos móveis (Bell; Owen, 2017). Esse novo cenário tornou a comunicação ubíqua, introduziu o contexto da convergência nas redações (Salaverría, 2019), engendrou o protagonismo da instância de recepção (Zelizer; Boczkowski; Anderson, 2021), promoveu a “plataformização da notícia” e fragilizou o lugar do jornalista como curador das informações ao colocar em cena a atuação dos algoritmos (Bell; Owen; 2017; Boczkowski, 2021; Van Dijck; Poell; Waal, 2018). O campo do jornalismo, portanto, vem sofrendo mutações nos processos de produção, circulação e recepção dos discursos informativos. Novos modos de fazer e circular reconfiguram as enunciações, que atendem a um consumidor, cujas práticas de consumo e de acesso foram transformadas pelas possibilidades engendradas pelas tecnologias da comunicação e informação (Fausto Neto, 2018).

Numa sociedade “profundamente mediatizada” (Couldry; Hepp, 2017)<sup>1</sup>, as organizações noticiosas vivenciam as reestruturações nos modelos de negócio, produção multimeios, distribuição multiplataforma, polivalência profissional e novas modalidades de relação com a audiência (Salaverría, 2019; Serrano-Tellería, 2021). No mais, se os veículos noticiosos detinham, anteriormente, o maior número de informações sobre o seu público-alvo, atualmente, as plataformas e seus respectivos sistemas algorítmicos possuem esses dados a partir dos fluxos da circulação contemporânea da informação.

Essa mudança de paradigma na relação entre as instâncias de produção e de recepção do jornalismo, conformada pela circulação, consiste num profícuo objeto de investigação, uma vez que tensiona a curadoria jornalística, reverbera nos modos de fazer e dizer do jornalismo e nas suas estratégias de sobrevivência, ou seja, nos modelos de negócio. Neste texto<sup>2</sup>, iniciamos um processo reflexivo sobre como o fenômeno da “plataformização da notícia” pode acarretar mudanças nos contratos comunicativos entre as instâncias de produção e recepção. Para tanto, articulamos estudos da comunicação aos conceitos da sociosemiótica e propomos uma abordagem crítico-analítica, ancorada em revisão de literatura. Após esse primeiro momento de contextualização sobre a circulação, o artigo segue com uma discussão sobre a chamada “plataformização da notícia” - fenômeno abordado por Van Dijck, Poell e Waal (2018), Winques (2020), Longhi, Silveira e Paulino (2021) - para tratar do reposicionamento dos agentes no jornalismo contemporâneo diante da revolução no acesso. Na sequência, apresentamos as implicações das modalidades contemporâneas de circulação na construção do contrato comunicativo e na reestruturação do lugar da instância de reconhecimento nessa relação.

## CIRCULAÇÃO E PLATAFORMIZAÇÃO DA NOTÍCIA

Apesar do ambiente digital ter como característica a falta de limite do espaço, a escassez é de atenção: a oferta de informação é ampliada em fluxo frenético e contínuo por múltiplas plataformas, com distintas linguagens e formatos, e o público é cada vez mais fragmentado e fluido, navegando pelos diversos hipertextos que compõem a rede (Ferreira; Moura, 2018). Nessa ecologia midiática centrada na aceleração (Sodré, 2018), as organizações jornalísticas investem na circulação multiplataforma, desembocando na “plataformização da notícia” - fenômeno identificado pela penetração de “infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais das plataformas digitais” nos modos de produzir, circular e consumir notícias. A plataformização implica ainda a

“[...] reorganização de práticas e imaginários culturais em torno dessas plataformas” (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 2).

Para Poell e demais autores (2020, p. 4), plataformas são “[...] infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados”. Nessa conjuntura comunicativa, a disputa pelo consumidor leva em conta a visualização de conteúdos. A questão é que, na ambiência digital, os algoritmos respondem pela hierarquia e seleção de dados, mediante cálculos que a própria instância de recepção alimenta a cada clique, conexão, curtida, compartilhamento - rastros involuntários da ação do ator social na rede. Vale ressaltar que os cálculos são previamente configurados por grandes corporações - como Google, Facebook, Amazon, Apple - e mudam constantemente (Ferreira; Moura, 2018).

Na computação, o termo algoritmo consiste em um procedimento desenvolvido para cumprir uma tarefa específica. Assim, construir um algoritmo é elaborar um conjunto de instruções com a finalidade de resolver um problema. “Trata-se de um passo a passo computacional, um código de programação, executado numa dada periodicidade e com um esforço definido, passível a constantes atualizações e transformações” (Corrêa; Bertocchi, 2012, p. 130). Na ambiência da comunicação digital, o algoritmo tem a missão de selecionar o conteúdo que, a princípio, seria o mais desejado pelo consumidor. Entretanto, a expectativa do consumidor precisa ser conjugada ao modelo de negócio do proprietário do algoritmo.

Em estudos sobre o tema, Cardon (2015) afirma que os cálculos definidores dos algoritmos modelam as formas de visibilidade das informações. Na proposição de uma “radiografia crítica”, o autor pondera que o processo de personalização desencadeado pela mediação algorítmica cria bolhas de predileção que intervêm nas relações e práticas sociais. Cardon (2015) defende que os algoritmos regulam a circulação de conteúdos na *web* de acordo com as quatro funções desempenhadas pelos cálculos automatizados: popularidade, autoridade, reputação e predileção.

A popularidade concerne às métricas de mensuração de audiência ancoradas nos cliques. A autoridade, por sua vez, hierarquiza as páginas que têm maior trama de *hiperlinks* com outras. As medidas de reputação foram desenvolvidas para os *sites* de redes sociais e medem as relações estabelecidas na ambiência digital. Já os algoritmos de predileção

priorizam as publicações de amigos, seguidores e conteúdos que mais provocam a interação do usuário (Cardon, 2015).

Com base nessa “radiografia crítica”, observa-se que os “[...] algoritmos se tornaram onipresentes e ubíquos, empregados das mais variadas formas nos processos de recomendação, circulação e entrega de conteúdos na internet” (Winques, 2018, p. 5). Além disso, Cardon aponta a fragilidade dos mecanismos de *marketing* que qualificam o público por meio de variáveis sociológicas de profissão, idade, estilo de vida, moradia etc. Tais métricas mostram-se incipientes diante da mensuração online que traça o perfil dos indivíduos e mapeia seu comportamento na ambiência digital, a partir dos rastros deixados por cada ação na rede, especialmente nas plataformas de mídias sociais.

Para além de uma perspectiva instrumental e funcionalista dos algoritmos, Winques (2020, 2021)<sup>3</sup> e Winques e Longhi (2022) defendem olhá-los pelo viés das mediações, “[...] com uma visão que não perca de vista o poder político, social e econômico que se revela por meio dos códigos que conduzem experiências e interações” (Winques; Longhi, 2022, p. 157-158). As autoras argumentam que os algoritmos tensionam e são tensionados pelas dinâmicas sociais instituídas na *web* e, portanto, são vetores sociais e constituidores de sentidos. Além disso, em consonância com Couldry e Hepp (2017), as pesquisadoras explicam que a natureza essencialmente mediada do social se baseia, também, em objetos materiais - interligações, plataformas, estruturas etc. -, por meio dos quais ocorrem a comunicação e a produção de sentidos. Assim, as plataformas digitais, que operam na lógica algorítmica, emergem como uma estrutura fundamental no jogo das mediações, (re)definindo as dimensões simbólica e econômica em distintos campos sociais, a exemplo do jornalismo.

De acordo com Van Dijck, Poell e Waal (2018), a ascensão das plataformas de mídias sociais no processo produtivo da notícia impõe uma “reorganização” e “desagregação” entre “conteúdos de notícias, audiência e publicidade”, demandando novos modelos de negócios, atualização das rotinas produtivas e redimensionamento dos critérios de noticiabilidade. Essa desagregação deve-se ao fato de que os fluxos de circulação do conteúdo produzido pela redação nas diferentes plataformas separam o produto (informação) da marca (organização noticiosa produtora), mitigando o potencial de curadoria do jornalismo e estremecendo o antigo modelo de negócio das organizações jornalísticas, calcado na venda de propaganda e publicidade. Afinal de contas, a plataformização do jornalismo impõe a reorganização de práticas e imaginações culturais do campo em torno de plataformas (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020).

Embora essa “reorganização” remonte aos primeiros mecanismos de busca que surgiram na década de 1990, a principal reviravolta, contudo, acontece com as plataformas de mídias sociais, como Facebook, YouTube e Twitter, que, desde a primeira década deste século, têm impulsionado o processo de “desverticalização” na distribuição e circulação de notícias, minando a posição privilegiada do jornalismo profissional.

Enquanto os agregadores de notícias tradicionais empregam editores ou algoritmos profissionais para selecionar o conteúdo de um conjunto limitado de publicações de notícias profissionais, em mídias sociais todos podem compartilhar notícias ou outros conteúdos de qualquer um e em qualquer lugar<sup>4</sup> (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 52-53, tradução nossa).

Nesse cenário de notícias desagregadas, as decisões editoriais sobre o que será veiculado e em que formato dependem, muitas vezes, das métricas de comportamento de público captadas por ferramentas<sup>5</sup>, que recolhem dados de diferentes plataformas *on-line* para disponibilizar às organizações de notícias, endossando a perspectiva da “*metric power*”, propalada por David Beer (2016).

Beer (2016) analisa a metrificação num contexto social mais amplo, buscando entender suas implicações na governança da vida contemporânea, pelo viés da complexa relação entre métrica e poder. O autor considera que a metrificação permeia todos os campos sociais e, como se estivéssemos vivendo em um laboratório, redesenha práticas e ações. Entretanto, Beer entende que sua abordagem não deve restringir-se à vigilância, mas deve ser realizada mediante as relações entre medição, circulação e possibilidade - complexa tríade que marca as definições nos modos de produzir, circular e consumir a notícia a partir das negociações entre plataformas, organizações noticiosas, anunciantes e usuários.

Face à reorganização da cadeia “conteúdo - público - publicidade”, é essencial que as organizações de notícias rastreiem como cada parte do conteúdo separado circula no ambiente *on-line* (Van Dijck; Poell; Waal, 2018). Nessa busca pela sustentabilidade, meios nativos da ambiência das plataformas de mídias sociais<sup>6</sup> organizam suas operações em torno do mecanismo de datificação. Situação mais complexa ocorre com os veículos que não são nativos das plataformas nem do suporte digital. Jornais como o americano *The New York Times*, o britânico *The Guardian* e os brasileiros *Folha de São Paulo* e *Estadão*, bem como emissoras de rádio e TV, buscam aliar a tradição a um ajuste gradual ao ecossistema das plataformas. “O que essas observações mostram é que os veículos não nativos estão desenvolvendo um modelo híbrido, mantendo o meio caminho entre



um modo de produção de notícias orientado para a edição e um orientado para dados” (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 58).

Essa discussão está no escopo da dimensão econômica constituinte das organizações de mídia noticiosa. Van Dijck, Poell e Waal (2018) observam que a “desagregação” isola o produto jornalístico e distribui os consumidores. Essa dissonância e a necessidade de sobrevivência levam os editores a adotarem, pelo menos, dois tipos de estratégias: em rede e nativa:

Uma estratégia em rede refere-se à circulação de links de conteúdo, manchetes e trechos através de plataformas on-line para direcionar o público para o site dos editores de notícias, onde são veiculados com anúncios ou atraídos a se inscrever para uma assinatura ou fazer uma doação. Como alternativa, os editores podem seguir uma estratégia nativa, o que implica que o editor hospede seu conteúdo em plataformas, onde está conectado à publicidade. Que combinação de estratégias a indústria de notícias estabelece tem consequências de longo alcance para a distribuição de poder econômico entre organizações e plataformas de notícias, bem como para a realização de independência jornalística e cobertura de notícias justa e abrangente<sup>7</sup> (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 60, tradução nossa).

A hospedagem nativa fragiliza a relação entre a organização noticiosa e a instância de recepção, uma vez que delega às plataformas das mídias digitais as informações sobre seu público e, também, perde o controle do contexto no qual o conteúdo jornalístico está sendo consumido. Essa desconexão provoca um duplo problema: o jornalismo não garante a condução editorial e ainda enfrenta a dificuldade de monetização do produto, uma vez que o consumidor está disperso na rede. Nessa conjuntura, a curadoria do conteúdo jornalístico merece atenção, uma vez que, no cenário da plataformização, a dependência de dados e de análises preditivas pode direcionar a produção cultural (Winques, 2021).

A seleção da notícia que sempre logrou espaço de destaque no *modus operandi* do jornalismo, estimulando abordagens teóricas como *gatekeeping* e *newsmaking*, no processo de plataformização das notícias, deixa de ser uma exclusividade da ação humana para justificar a implantação de sistemas algorítmicos, os quais operam mediante a datificação (Barsotti, 2018; Winques, 2018, 2020). Barsotti (2018), ao desenvolver entrevistas em profundidade com profissionais da *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *O Globo* e *G1*, levanta a hipótese de uma constante perda de terreno do jornalismo, pois, embora continuem selecionando as notícias, os jornalistas estariam agora dividindo o papel de *gatekeepers* com os algoritmos. O prognóstico é de que o jornalista está perdendo poder

na proposição de uma agenda para a sociedade. Corrêa e Bertocchi (2012), no início da década passada, analisando o papel de curadoria desempenhado pelos algoritmos, também apresentaram a ideia de que eles ameaçam a construção de uma agenda comum na sociedade. De acordo com as autoras, a ação dos algoritmos mina o agendamento com a criação de agendas personalizadas:

Os leitores de informações assim são reduzidos às suas preferências, ao que consomem. A agenda setting passa a ser pessoal, única, personalizada e determinada por seus desejos. Processo indesejável do ponto de vista da comunicação social como um todo, em que diferentes pontos de vista, fontes, perspectivas e recortes são fundamentais para o alargamento da visão de mundo desses leitores (Corrêa, Bertocchi, 2012, p. 138).

Napoli (2013) e Willson (2016) observam que as plataformas não oferecem apenas um conjunto de recomendações, mas tomam decisões sobre quais notícias serão disponibilizadas com base em insumos técnicos, sociais e emergentes, que podem ser benéficos ou não. Para Van Dijck, Poell e Waal (2018), essa questão torna-se especialmente problemática por duas razões: 1) as grandes corporações de plataforma estão nos EUA, o que acarreta uma globalização dos padrões americanos em detrimento de aspectos locais e culturais; e 2) as plataformas também intervêm profundamente no tipo de notícias e no tipo de mídia que atraem muito tráfego. Nesse segundo aspecto, chama atenção o fato de que as plataformas de mídias sociais têm como objetivo maximizar o envolvimento do usuário, assim a seleção automatizada de notícias gira em torno dos princípios de “personalização” e “viralidade”.

As infraestruturas tecnológicas e os modelos de negócios da plataforma são totalmente voltados para estimular, capturar e monetizar os sentimentos dos usuários. Ao otimizar suas operações para plataformas, os editores digitais traduzem efetivamente esses sentimentos para a produção de conteúdo profissional<sup>8</sup> (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 66, tradução nossa).

Os autores destacam que, na dinâmica frenética de operação dos algoritmos, os consumidores definem mais que os jornalistas qual conteúdo é valioso. Diante disso, na corrida pela audiência, as organizações de notícia amplificam, por exemplo, a produção de *infotainment* e últimas notícias, o que gera muito tráfego. A elaboração e distribuição desse conteúdo é muito orientada pelos dados da plataforma<sup>9</sup>. O cenário é complexo, observam Van Dijck, Poell e Waal (2018), e para equacionar democracia e plataformação das notícias, é preciso investir numa ação conjunta de diferentes atores-chave para a curadoria de notícias, a qual carece de transparência sobre os parâmetros que balizam a seleção de conteúdos nas plataformas e determinam o desenvolvimento de algoritmos.

Em síntese, as relações entre plataformas, organizações noticiosas e consumidores não são lineares, mas complexas e, em certo ponto, reiterativas. Bucher (2020) alerta que a dinâmica é multidimensional e mais cíclica do que supunham os antigos estudos de audiência. As métricas dos usuários influem nos processos de produção e distribuição das notícias pelas organizações noticiosas, as quais, concomitantemente, nutrem as plataformas e dependem delas. Por sua vez, as plataformas reconfiguram o modelo de negócio das organizações noticiosas. Para desatar esses nós, é necessário, na visão de Van Dijck, Poell e Waal (2018) e de Bell e Owen (2017), a elaboração de políticas de transparência para uma articulação conjunta entre plataformas, redes de anúncios, organizações de notícias e de verificação de fatos, anunciantes e bilhões de usuários. Afinal de contas, os algoritmos instauram novos regimes de poder e de conhecimento (Beer, 2016).

Esse cenário, aqui traçado, demonstra que a circulação da forma simbólica (da notícia) está associada à dimensão econômica do jornalismo. Aliás, ao longo da história, observa-se que a reprodução da forma simbólica é a base da mercantilização cultural (Sodré, 2018). Em outros termos, a circulação é o esteio da interdependência entre as dimensões simbólica e econômica do fazer jornalístico. De acordo com Winques e Longhi (2022), a circulação nas plataformas digitais conforma a mediação algorítmica. Assim, aspectos das dimensões tecnológica, política, social, econômica, cultural etc. atravessam e sustentam as interações nas redes. “É o jogo da mediação que define a interação” (Winques; Longhi, 2022, p. 154) entre o jornalismo, enquanto instância de produção, e a instância de recepção. Nessa direção, os processos de circulação influenciam nas condições de produção e de reconhecimento da notícia e, também, na relação entre essas duas instâncias para elaboração do discurso, ou seja, no contrato comunicativo

## **CIRCULAÇÃO, PLATAFORMIZAÇÃO DA NOTÍCIA E CONTRATOS NO JORNALISMO**

No percurso traçado até aqui, pode-se inferir que a desagregação ou reorganização no jornalismo, apontada por Van Dijck, Poell e Waal (2018), engendra mudanças, a partir da circulação, nas relações entre as instâncias de produção e recepção da notícia.

O semioticista Eliseo Verón, ao longo de sua trajetória, abordou a circulação por quatro ângulos: desvio, articulação, apropriação e interface entre as instâncias de produção e reconhecimento (Fausto Neto, 2018). Inicialmente, contemplou a circulação como defasagem, desnível entre as condições de produção e as condições de reconhecimento, as quais

detêm suas gramáticas específicas (Verón, 1985, 2004). Nessa visada, o autor propôs a noção de contrato de leitura, que consiste nos dispositivos enunciativos instaurados pelo suporte jornalístico para gerar o elo, o laço com o leitor. Na década de 1980, Verón aplicou a noção para estudar suportes jornalísticos impressos, buscando entender como, num cenário de concorrência, os meios estabeleciam relações com os leitores (Verón, 1985). Investigando os meios massivos tradicionais a partir da noção de contrato, os estudos empíricos conduziram a um outro olhar para a circulação: uma instância de articulação entre os polos da produção e da recepção. Ou seja, percebeu-se que a ideia de desnível ou defasagem reduzia a complexidade das interações entre as instâncias de produção e reconhecimento. Até então, o modelo de negócio vigente era a venda de publicidade/propaganda e a internet ainda não havia cooptado a circulação como seu principal ator.

Para compreender melhor o possível descompasso entre as formulações iniciais da noção de contrato de leitura e a paisagem midiática contemporânea, vamos recorrer às perguntas que instigaram Eliseo Verón a propor o conceito. Ao analisar veículos impressos (especialmente revistas voltadas ao público feminino), o semiólogo questionava: como é possível dois suportes que se dirigem ao mesmo público, têm as mesmas seções e abordam os mesmos temas apresentarem performances tão distintas no mercado? Por que um suporte alcança êxito e outro define? Como constroem suas singularidades num espaço estreito de concorrência? Para responder a essas indagações, Verón recorreu aos dispositivos enunciativos, por meio dos quais são conformados os modos de dizer que constroem um lugar para o enunciador, um lugar para o coenunciador e uma relação entre ambos (Verón, 1985, 2004). Segundo o semiótico, na comunicação de massa, é o meio que propõe o contrato, mediante a enunciação, as modalidades do dizer. “Pelo funcionamento da enunciação, um discurso constrói uma certa imagem daquele que fala (o enunciador), uma certa imagem daquele a quem se fala (o destinatário), e conseqüentemente, um laço/ relação entre ambos” (Verón, 1985, p. 205). Porém, nesse cenário midiático, anterior às redes sociais e tecnologias móveis, ainda não havia a desarranjo entre “conteúdos de notícias, audiência e publicidade” (Van Dijck; Poell; Waal, 2018). A curadoria jornalística ainda preponderava no que tange à seleção e distribuição de notícias, o veículo detinha uma certa cartografia do receptor e direcionava a venda de propaganda aos supostos interesses e desejos do público visado.

As mudanças estruturais no campo do jornalismo, vivenciadas nas últimas décadas, trouxeram elementos complicadores para os estudos do contrato: a internet amplifica a

circulação dos sentidos em tempo real. Na ambiência digital, as perspectivas de desvio e articulação cedem espaço para a apropriação em referência aos comportamentos da instância de recepção. Por fim, diante dos fenômenos mediáticos como a tecnologia móvel e as plataformas de redes sociais, vê-se interfaces, acoplamentos, entre os polos da produção e de recepção. Em outros termos, os modelos de transmissão-recepção de sentidos que operavam sob o crivo dos *mass media* cedem espaço para outras modalidades de contato (Fausto Neto, 2018). As gramáticas, em certa medida, são partilhadas entre as instâncias de produção e reconhecimento por conta da revolução do acesso que reposiciona a recepção. O amador constitui-se como produtor, comungando técnicas e protocolos reservados, *a priori*, ao fazer profissional. Além disso, a ação do consumidor na rede substancia a mediação algorítmica, a qual opera de forma semiautônoma, ou seja, sem o conhecimento dos humanos (Willson, 2016).

A mediação algorítmica, cuja dinâmica depende da própria atuação da recepção no ambiente digital, demonstra a porosidade entre os polos da produção e recepção. A curadoria jornalística é fragilizada e o chamado “elo” da relação contratual não se sustenta apenas na disposição do receptor para acatar e acolher o que a emissão propõe. É preciso provocar o engajamento, o consumidor quer participar. Afinal de contas, o ambiente digital “não se trata de uma rede que levaria adiante de modo inercial o que nela ingressa” (Fausto Neto, 2018, p. 21). Nessa direção, Winques (2020, 2021), em diálogo com os mapas das mediações de Martín-Barbero (2015), acrescenta que a abordagem dos algoritmos e das narrativas deve estar vinculada à institucionalidade, aos fluxos e às temporalidades. “Esses espaços, ligados às competências culturais, são parte das mediações com os meios nos processos de recepção, cujas lógicas instauram os usos, os pactos, os consensos e os conflitos” (Winques, 2021, p. 202)

Nesse cenário, entende-se que as situações de comunicação mediática vêm passando por alterações profundas. Para Charaudeau (2012), cada nova situação engendra contratos comunicativos distintos. A noção de contrato de comunicação, fundamentada numa perspectiva sociológica, abrange dados externos e dados internos. Os dados externos são quatro e dizem respeito aos agentes envolvidos no processo comunicativo, ao propósito, à finalidade e ao dispositivo acionado no ato de comunicação. Os dados internos, por sua vez, são da ordem do discurso e envolvem elementos da heterogeneidade, construção dos sujeitos discursivos, dimensões do ideológico e do poder manifestas na superfície discursiva (Carvalho, 2019).

A relação contratual, defendida por Charaudeau (2012), também tem a pretensão de articular, metodologicamente, as dimensões simbólica e econômica do meio noticioso<sup>10</sup>. Para o autor, o discurso informativo conjuga uma trama paradoxal entre o fazer saber e o fazer seduzir e, portanto, precisa aliar os critérios de noticiabilidade aos interesses do consumidor. Numa curadoria profissional do jornalismo, a agenda social pública tende a sobrepor-se à personalização do consumo. Mas, a mediação algorítmica contrapõe-se a esse viés, reposicionando a instância de recepção e alterando os modos de fazer do jornalismo. Os algoritmos funcionam como *gatekeepers*, mas os regimes de visibilidade na curadoria algorítmica são norteados pelos comportamentos do público, reações e afinidades dos leitores e interesses comerciais das plataformas de distribuição. Além disso, os algoritmos também assumem um papel “editorial” quando determinam, nos regimes de visibilidade, a disposição hierárquica das notícias (Barsotti, 2018). Essa observação endossa a perspectiva da mediação algorítmica no contrato comunicativo, uma vez que as plataformas redesenham o contato entre as instâncias do ato comunicativo, evidenciando relações de acoplamentos/interfaces entre produção e recepção, intervindo no projeto contratual e transformando a circulação em dispositivo sócio-técnico-discursivo (Fausto Neto, 2010, 2018).

Em linhas gerais, a relação entre os agentes, os propósitos, finalidades e dispositivos dos processos comunicativos vêm sofrendo transformações com a “mediatização profunda” do jornalismo, marcada pela inserção do algoritmo e sua dinâmica instituída pela datificação (Coudry; Hepp, 2017). Vale destacar que as mutações nos dados externos do contrato de comunicação espraiam-se aos dados internos, influenciando na enunciação, ou seja, nos modos de dizer do jornalismo. Essa mudança contratual é essencialmente determinada pelo reposicionamento da recepção (Carlón, 2017) e pelas novas modalidades de circulação (Fausto Neto, 2018) - fatores que não podem ser colocados numa perspectiva linear de causa e efeito, porque são interdependentes, complementares e reiterativos. Para Winqes (2020, 2021), os impactos da mediação algorítmica podem ser entendidos a partir da produção de sentidos pela recepção; isto é, na processualidade do contrato comunicativo.

## CONSIDERAÇÕES FINALIZANTES: DESAFIOS À VISTA...

Este artigo consistiu em um esforço teórico inicial para compreender as implicações da plataforma da notícia na constituição dos contratos entre as instâncias de produção



e recepção. De caráter crítico-analítico e amparado numa revisão de literatura, o texto propôs uma articulação entre abordagens da comunicação e conceitos da sociosemiótica e foi dividido em três partes. No primeiro momento, refletimos sobre a circulação e sua importância para a autonomia e a persistência do discurso no tempo e no espaço e, também, para a revolução do acesso. Nos fluxos contemporâneos da circulação, há a emergência do amador e a “desespecialização” do campo midiático (Braga, 2017). Nesse cenário, as dimensões econômica e simbólica dos meios são transformadas e o jornalismo enfrenta mutações nos processos de produção, circulação e recepção dos discursos informativos.

Após essa primeira parte, apresentamos o fenômeno da “plataformização da notícia”, defendida por Van Dijck, Poell e Waal (2018), que versa sobre a desagregação e reorganização entre “conteúdos de notícias, audiência e publicidade”. Promovida, especialmente, pela ambiência das mídias sociais, essa desagregação é tributária da circulação do conteúdo nas redes, cuja dinâmica fica à mercê dos algoritmos e da datificação. Aqui, apontamos que a circulação da forma simbólica está associada à dimensão econômica e impõe novas relações entre as instâncias de produção e recepção, ou seja, impulsiona uma reconfiguração dos contratos comunicativos pela mediação algorítmica.

Na terceira parte do texto, a relação contratual foi apresentada a partir da perspectiva de dois autores da sociosemiótica, Eliseo Verón e Patrick Charaudeau. Verón (1985) cunhou a noção de contrato de leitura e defendeu que as estratégias enunciativas, cujas operações podem ser localizadas na superfície discursiva, definem um lugar para o enunciador, posiciona o co-enunciador e estabelece uma relação entre ambos. Esse processo ocorre na leitura, uma atividade dinâmica e contextualizada sócio-historicamente. Segundo Verón (2004, 2013), o leitor sempre recebe os conteúdos numa estrutura enunciativa. Nesse ponto, emerge a questão de como fica essa estrutura enunciativa num contexto de desagregação. Se, na comunicação de massa, o contrato é sempre proposto pelo meio, como pensar, num contexto de plataformização, o papel do meio noticioso nessa proposição? Como fica a relação contratual quando a notícia circula nas redes desgarrada do meio que a produziu?

Na análise do contrato de leitura de um impresso, por exemplo, leva-se em consideração a diagramação, a relação texto/imagem, os títulos, a disposição da notícia na página, editoria, caderno etc. Quando necessário, ajustes desses operadores são feitos para contemplar as especificidades da produção televisiva (audiovisual), do rádio e de *sites*, mas,

em todos os casos citados, o meio noticioso permanece como referência. Como repensar e atualizar o aporte teórico-metodológico do contrato de leitura para um cenário de plataforma da notícia? As indagações consistem em desafios que serão enfrentados com o amadurecimento teórico e, especialmente, com o exercício empírico. Em sua tese de doutorado, Winkes (2020) aponta um caminho possível para o entendimento dessas questões. Em sua abordagem de matriz sociocultural, a autora defende as plataformas como objetos materiais de mediação do social que têm implicações nos mais diferentes domínios de interação em sociedade. Com base nos mapas noturnos de Martín-Barbero, Lopes (2018) e Winkes e Longhi (2022, p. 166) reconhecem os algoritmos como “[...] mediadores culturais e infraestruturas que precisam ser enfrentados política, técnica e expressivamente”. Assim, a mediação algorítmica é “[...] parte da complexidade contemporânea que envolve os processos e os meios de comunicação” (Winkes; Longhi, 2022, p. 167) e, para entender seu impacto no contrato comunicativo, um *locus* possível de análise é a produção de sentido na instância de recepção (Winkes, 2020) e/ou a localização de pistas das condições de circulação na superfície discursiva (Carvalho, 2021).

Para além de uma análise imanente, Verón considera o discurso pelo viés da relação - a significação ocorre no tensionamento entre as condições de produção e de reconhecimento. “É porque a análise de um discurso, do ponto de vista da enunciação, não é a análise de ‘uma parte’ desse discurso, mas uma análise desse discurso em seu conjunto, do ponto de vista da relação que ele constrói entre o enunciador e o destinatário” (Verón, 1985, p. 209). Ele amplia o círculo semiológico para abarcar também aspectos sociológicos e antropológicos, tratando a produção discursiva como a disposição do sentido no espaço e no tempo. Além disso, o semiólogo defende a articulação entre academia e mercado e acredita que os estudos do contrato se realizam de forma ampla quando se conectam as análises semióticas às pesquisas de mercado.

Tratar das implicações da plataforma na construção dos contratos comunicativos das mídias noticiosas requer um aprofundamento sobre os estudos da circulação (Fausto Neto, 2010). Com a ambiência digital, a circulação torna-se dispositivo (com marcas visíveis) e polo de produção de sentido e, portanto, deve ser contemplada nas dinâmicas de análise. Metodologicamente, parece-nos que as abordagens de Eliseo Verón e Patrick Charaudeau se encontram e, em certa medida, se complementam. Guardadas as diferenças epistemológicas, ambos defendem irmos além das análises imanentes para contemplarmos a inscrição sócio-histórica da produção discursiva. Ao elencar os

dados externos e os dados internos que compõem e sustentam o contrato comunicativo, Charaudeau, por exemplo, sistematiza operadores analíticos nessa direção e abre espaço para tratarmos a circulação como dispositivo, contemplando a mediação algorítmica.

No mais, estudar o contrato comunicativo na paisagem midiática contemporânea é considerar, a partir de Couldry e Mejias (2019), que o mito do centro mediado foi substituído pelo mito dos nós conectados. Nesse cenário, Van Dijck, Poell e Waal (2018, p. 70) apostam que: “Um primeiro passo vital em direção a um ecossistema saudável de notícias on-line é que as plataformas forneçam mais informações sobre como operacionalizam as políticas do usuário e por quais princípios eles constroem seus algoritmos”. A transparência, portanto, é vista como condição necessária, uma vez que a circulação é um polo de produção de sentido e condição necessária à mercantilização. Além disso, como destaca Fausto Neto (2018), a circulação, enquanto dispositivo, reconfigura os processos de interação, especialmente o lugar da instância de recepção, acarretando mudanças na relação contratual.

Ao contrapor o circular ao morar, Sodré (2017) destaca a eticidade como requisito   permanência e dura o. Nesse sentido, o jornalismo tem um *ethos* construído em anos de institucionaliza o e consagra o do campo (Bourdieu, 2010), que conforma uma comunidade profissional. Para C. W. Anderson (2018), o jornalismo não pode render-se às métricas, pois o que identifica e constitui a comunidade profissional jornalística   a tomada de decisões para além dos números, os quais, vale sublinhar, são uma constru o social (Babbie, 1999). No mais, na paisagem midiática contemporânea, a produ o discursiva e a rela o contratual não podem ser dirigidas por métricas, comentários e compartilhamentos, uma vez que a media o algorítmica - a circula o - enfatiza, mais uma vez, a recep o enquanto polo de produ o de sentido (Winques, 2020, 2021). Esse, talvez, seja o fio da meada para as investiga es vindouras.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, C. W. *Apostles of Certainty: data journalism and the politics of doubt*. New York: Oxford University Press, 2018.

BABBIE, E. *Métodos de pesquisas de Survey*. Tradu o Guilherme Cezarino. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BARSOTTI, A. Algoritmos como gatekeepers: os riscos para o jornalismo e para a sociedade. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO*, 16., 2018, São Paulo. *Anais*

[...]. 2018. Campinas: Galoá, 2018. p. <https://proceedings.science/sbpjor-2018/trabalhos/ algoritmos-como-gatekeepers-os-riscos-para-o-jornalismo-e-para-a-sociedade?lang=pt-br>. Acesso em: 20 ago. 2021.

BEER, D. **Metric power**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

BELL, E.; OWEN, T. A imprensa nas plataformas: como o Vale do Silício reestruturou o jornalismo. **Revista de Jornalismo ESPM**, [São Paulo], v. 20, n. 6, p. 44-83, dez. 2017.

BOCZKOWSKI, P.J. **Abundance: on the experience of living in a world of information plenty**. New York: Oxford University Press, 2021.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAGA, J. L. Circulação & circuitos: situações. *In*: CASTRO, P. C. (org.). **A circulação discursiva: entre produção e reconhecimento**. Maceió: EdUFAL, 2017. p. 49-64.

BUCHER, T. Imaginários e políticas dos algoritmos: entrevista com Taina Bucher. [Entrevista cedida a] DigiLabour. **DigiLabour**, [s. l.], 12 jul. 2020. Disponível em: <https://digilabour.com.br/ imaginarios-e-politicas-dos-algoritmos-entrevista-com-taina-bucher/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

CANAVILHAS, J.; RODRIGUES, C.; GIACOMELLI, F. (org.). **Narrativas jornalísticas para dispositivos móveis**. Covilhã: LabCom.IFP, 2019.

CARDON, D. **À quoi rêvent les algorithmes: nos vies à l'heure des big data**. Paris: Le Seuil, 2015. *E-book*.

CARLÓN, M. La cultura mediática contemporânea: outra combustión. *In*: CASTRO, P. C. (org.). **A circulação discursiva: entre produção e reconhecimento**. Maceió: EdUFAL, 2017. p. 25-48.

CARVALHO, C. **A construção da notícia: interseções entre jornalismo e comunicação estratégica**. Salvador: Edufba, 2019.

CARVALHO, C. Produção, circulação e recepção do jornalismo contemporâneo: breve panorama. **Animus: revista Interamericana de Comunicação Midiática**, [Santa Maria], v. 20, n. 43, p. 197-210, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/42768>. Acesso em: 3 ago. 2023.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. Tradução Ângela S. M. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CORRÊA, E. S.; BERTOCCHI, D. A cena cibercultural do jornalismo contemporâneo: web semântica, algoritmos, aplicativos e curadoria. **MATRIZES**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 123-144, jan./jun. 2012.

COULDRY, N.; CAPANELLA, B. Nick Couldry: do mito do centro mediado ao esvaziamento do mundo social - as mídias e o processo de datificação da sociedade. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 77-87, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/1430/143065890002/html/>. Acesso em: 2 fev. 2023.

COULDRY, N.; HEPP, A. **The mediated construction of reality**. Cambridge, UK: Polity Press, 2017.

COULDRY, N.; MEJIAS, U. A. **The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism**. Redwood: Stanford University Press, 2019.

FAUSTO NETO, A. As bordas da circulação. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 55-69, jan./jun. 2010. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20\\_Neto.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Neto.pdf). Acesso em: 4 jan. 2020.

FAUSTO NETO, A. Circulação: trajetos conceituais. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 6, n. 2, p. 8-40, dez. 2018. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/13004>. Acesso em: 2 fev. 2023.

FERREIRA, G. M.; MOURA, C. V. M. Notas sobre regimes de circulação nas redes digitais. In: CASTRO, P. C. (org.). **Circulação discursiva e transformação da sociedade**. Campina Grande: EdUEPB, 2018. p. 268-289.

FERREIRA, J. As metamorfoses da circulação: dos fluxos às questões de reconhecimento. In: CASTRO, P. C. (org.). **A circulação discursiva: entre produção e reconhecimento**. Maceió: EdUFAL, 2017. p. 109-124.

HJARVARD, S. **A midiatização da cultura e da sociedade**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2014a.

HJARVARD, S. Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. **MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, jan./jun. 2014b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82929> Acesso em: 2 fev. 2023.

LONGHI, R. R.; SILVEIRA, S. C.; PAULINO, R. (org.). **Jornalismo e Plataformização: abordagens investigativas contemporâneas**. Florianópolis: Insular, 2021.

LOPES, M. I. V. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>. Acesso em: 21 fev. 2023.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MAYER-SCHÖNBERGER, V.; CUKIER, K. *Big data: como extrair volume, variedade, velocidade e valor da avalanche de informação cotidiana*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

NAPOLI, P. M. *The Algorithm as Institution: toward a theoretical framework for automated media production and consumption*. Fordham University Schools of Business Research Paper, 2013. Disponível em: [https://research.library.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=mcgannon\\_working\\_paper](https://research.library.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=mcgannon_working_paper). Acesso em: 20 fev. 2020.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. *Fronteiras - estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SALAVERRÍA, R. Digital journalism: 25 years of research. *El Profesional de la Información*, [Spain], v. 28, n. 1, p. 1-25, 2019. Disponível em: [http://eprints.rclis.org/34242/1/280101\\_Salaverria-Ingles.pdf](http://eprints.rclis.org/34242/1/280101_Salaverria-Ingles.pdf). Acesso em: 20 jun. 2023.

SATUF, I. Tecnologias comunicacionais móveis e a reconfiguração da noção de “news net”. *In: PRADO, J. A. B.; SATUF, I. (org.). Comunicação em ambiente digital*. Covilhã: LabCom.IFP, 2019. p. 95-115.

SERRANO-TELLERÍA A. *News life cycle, platform logics and cross/multi/transmedia: the liquid media ecology*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2021. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/48910?locale-attribute=en>. Acesso em: 1 jul. 2023.

SCOLARI, C. A.; Carlos A. Scolari: ecologia dos meios de comunicação, alfabetização transmídia e redesign das interfaces. Entrevistadora: Fernanda Pires de Sá. *MATRIZES*, São Paulo v. 12, n. 3, p. 129-139, set./dez. 2018a. Disponível em: <file:///Users/claudianecarvalho/Downloads/153214-Texto%20do%20artigo-327485-1-10-20181228.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SCOLARI, C. A. *Las leyes de la interfaz: diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa, 2018b.

SODRÉ, M. A circulação das imagens. *In: CASTRO, P. C. (org.). Circulação discursiva e transformação da sociedade*. Campina Grande: EdUEPB, 2018. p. 20-26.

SODRÉ, M. Circular e morar. *In: CASTRO, P. C. (org.). Circulação discursiva: entre produção e reconhecimento*. Maceió: EdUFAL, 2017. p. 15-24.

SODRÉ, M. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. *In: MORAES, D. (org.). Sociedade midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 19-32.



TANDOC JUNIOR, E. C.; LIM, Z. W.; LING, R. Defining “Fake News”: a typology of scholarly definitions. *Digital Journalism*, [United Kingdom], v. 6, n. 2, p. 137-153, 2018.

TUCHMAN, G. *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

VAN DIJCK, J. Datafication, dataism and dataveillance: big data between scientific paradigm and ideology. *Surveillance & Society*, [United Kingdom], v. 12, n. 2, p. 197-208, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/PHC4Cw>. Acesso em: 26 nov. 2017.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; WAAL, M. *The platform society: public values in a connective world*. New York: Oxford University Press, 2018.

VERÓN, E. *Fragmentos de um tecido*. Tradução Vanise Dresch. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2004.

VERÓN, E. L’analyse du contrat de lecture: une nouvelle methode pour lês études de positionnement des supports presse. *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, p. 203-229, 1985.

VERÓN, E. *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

VERÓN, E. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. *MATRIZES*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 13-19, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82928>. Acesso em: 15 mar. 2018.

WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. Information disorder: toward an interdisciplinary framework for research and policy making. *Council of Europe report*, v. 27, 2017. Disponível em: <https://edoc.coe.int/en/media/7495-information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-research-and-policy-making.html>

WILLSON, M. Algorithms (and the) everyday. *Information, Communication & Society*, v. 20, n. 1, p. 137-150, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/1369118X.2016.1200645?needAccess=true> Acesso em: 15 jul. 2019.

WINQUES, K. A importância de olhar o algoritmo para além do algoritmo. In: LONGHI, R. R.; SILVEIRA, S. C.; PAULINO, R. (org.). *Jornalismo e plataforma: abordagens investigativas contemporâneas*. Florianópolis: Insular, 2021. p. 188-206.

WINQUES, K. Algoritmos, circulação e complexidade no jornalismo contemporâneo. In: ENCONTRO DOS GRUPOS DE PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, 18.; CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. *Anais eletrônicos [...]*. São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0392-1.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2023.

WINQUES, K.; LONGHI, R. R. Dos meios às mediações (algorítmicas): mediação, recepção e consumo em plataformas digitais. *MATRIZES*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 151-172, maio/ago. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/183743>. Acesso em: 18 jun. 2023.

WINQUES, K. *Mediações algorítmicas e espiral do silêncio: as dimensões estruturantes igreja e sindicato na recepção de conteúdos noticiosos em plataformas digitais*. 2020. Tese (Doutorado em Jornalismo) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/216018/PJOR0151-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ZELIZER, B.; BOCZKOWSKI, P. J.; ANDERSON, C. W. *The Journalism Manifesto*. Cambridge, UK: Polity, 2021.

## NOTAS

1. Para Couldry e Hepp (2017), numa sociedade profundamente mediatizada, os meios compõem recursivamente o social, influenciando mudanças na sociedade e na cultura.
2. Vale mencionar que este texto é parte de uma pesquisa mais ampla que busca compreender mudanças na enunciação informativa jornalística em contextos de midiatisação profunda e novas modalidades de circulação. A investigação é realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da UFPA.
3. Com base nos mapas noturnos de J. Martín-Barbero (Lopes, 2018), Winqes (2020) desenvolveu, em sua tese de doutorado, a perspectiva das mediações algorítmicas, abarcando a institucionalização das plataformas digitais e suas infraestruturas em diferentes campos sociais e suas implicações e conexões com a tecnicidade, as temporalidades, os fluxos (espaciais e virtuais), a cidadania, a sociabilidade e as narrativas. Por esse viés, as plataformas digitais constituem categoria de análise nas mediações institucionais e nos processos de recepção.
4. “Whereas traditional news aggregators employ professional editors or algorithms to select content from a relatively limited set of professional news publications, on social media everyone can share news or other content from anyone and from anywhere” (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 52-53, tradução nossa).
5. Entre as ferramentas mais usadas destacam-se Chartbeat, NewsWhip, Parse.ly, OutBrain Engage e CrowdTangle.
6. Por exemplo, o HuffPost organiza suas operações em torno do mecanismo de datificação, tornando-se um *site* de notícias de interesse geral. A proposta é diferente daquela que fora realizada pelo BuzzFeed, que se concentrou principalmente em dados de mídia social, oferecendo conteúdo compartilhável, embora já tivesse o seu *site*. Em ambos, destaca-se a automatização parcial das escolhas editoriais, transformadas em procedimentos quantificados. Em tempo, em abril de 2023, a BuzzFeed anunciou, via Twitter, o fechamento da divisão de notícias.
7. “A *networked strategy* refers to the circulation of content links, headlines, and snippets through online platforms to drive audiences to the news publishers’ website, where they are served with ads or enticed to sign up for a subscription or give a donation. Alternatively, publishers can pursue a *native strategy*, which entails that the publisher hosts its content on platforms, where it is connected to advertising. What combination of strategies the news industry settles on has far-reaching consequences for the distribution of economic power between news organizations and platforms, as well as for the realization of journalistic independence and fair and comprehensive news coverage” (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 60, tradução nossa).
8. “Platform’s technological infrastructures and business models are fully geared toward stimulating, capturing, and monetizing user sentiments. By optimizing their operations for platforms, digital publishers effectively translate these sentiments to professional content production” (Van Dijck; Poell; Waal, 2018, p. 66, tradução nossa).

9. O reposicionamento do usuário nos fluxos contemporâneos de circulação da informação contribui também para o fenômeno das *fake news*. O tema não é foco deste artigo, todavia pode-se ver mais em: Tandoc, Lim e Ling (2018) e Wardle e Derakhshan (2017).
10. Eliseo Verón propôs o conceito de contrato de leitura levando em consideração a dimensão concorrencial entre os meios e, portanto, as estratégias enunciativas dos suportes para manutenção do elo com o público. Assim, tanto Eliseo Verón quanto Patrick Charaudeau contemplam a produção mediática pelo viés das dimensões econômica e simbólica.

Recebido em: 12/05/2022

Aceito em: 10/10/2023

## NARRATIVAS AUDIOVISUAIS NO YOUTUBE: COMO A ARTE PODE CONTRIBUIR COM A DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA<sup>1</sup>

### AUDIOVISUAL NARRATIVES ON YOUTUBE: HOW ART CAN CONTRIBUTE TO SCIENCE COMMUNICATION

Ana Beatriz Tuma\*

#### RESUMO:

Neste artigo, mostramos como os cientistas youtubers produzem cruzamentos intertextuais entre ciência e arte em suas narrativas audiovisuais de divulgação científica e quais são as percepções dos internautas sobre isso. Para tanto, buscamos elaborar uma metodologia própria para a análise de vídeos publicados no YouTube conjugando, principalmente, a tríplice mimese de Ricoeur (1994) e a noção de intertextualidade de Koch, Bentes e Cavalcante (2012) e Koch (2018a, 2018b). Identificamos que as principais intertextualidades entre arte e ciência são de dois tipos, sendo um mais voltado para forma e o outro para o conteúdo dos vídeos. No que tange às percepções dos internautas, verificamos um expressivo número de elogios, denotando que a arte contribui, entre outros, para tornar a ciência mais palatável e atrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; ciência; divulgação científica.

#### ABSTRACT:

In this article, we show how scientist youtubers produce intertextualities between science and art in their audiovisual narratives of science communication and what are the perceptions of Internet users about it. To do so, we sought to elaborate our own methodology for the analysis of videos published on YouTube conjugating, mainly, the triple mimesis of Ricoeur (1994) and the notion of intertextuality of Koch, Bentes and Cavalcante (2012) and Koch (2018a, 2018b). We identified that the main intertextualities between art and science are of two types, one being more focused on form and the other on the content of the videos. In terms of the perceptions of Internet users, we

\* Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Especialista em Comunicação Empresarial pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Jornalista pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: anabeatriztuma@gmail.com

identified an expressive number of compliments, denoting that art contributes, among others, to make science more palatable and attractive.

**KEYWORDS:** Art; science; science communication.

## INTRODUÇÃO

As diferenças, proximidades e (as)simetrias entre ciência e arte são tema da reflexão de diversos estudiosos há muitos séculos. Elas foram reacendidas no século XX pelo literato e cientista Charles Percy Snow (1905-1980), mais conhecido como C. P. Snow, gerando uma complexa discussão que se dá em âmbito mundial até os dias atuais.

Tal fato começou a ser desencadeado em uma conferência realizada por ele em Cambridge (Inglaterra) em 1959 durante a Palestra Rede, publicada como livro no mesmo ano, momento em que adotou publicamente a expressão “as duas culturas”, sendo elas a científica, voltada para a ciência, e a humanista<sup>2</sup>, para a arte:

Num polo os literatos; no outro os cientistas e, como os mais representativos, os físicos. Entre os dois, um abismo de incompreensão mútua - algumas vezes (particularmente entre os jovens) hostilidade e aversão, mas principalmente falta de compreensão. Cada um tem uma imagem curiosamente distorcida do outro [...] (Snow, 2015, p. 21).

C. P. Snow (2015), assim, observa haver uma falta de comunicação entre as culturas científica e humanista. Todavia, ele enfatiza em seu livro que, quando se refere às duas culturas, expressa-se na qualidade de britânico, com uma experiência vivenciada, principalmente, na sociedade inglesa, sendo essa divisão cultural aparentemente mais aguda na Inglaterra.

Nos Estados Unidos, por exemplo, também em meados do século XX, o autor nota que tal divisão não é tão intransponível. Dessa maneira, em Princeton, Yale, Califórnia e Michigan, cientistas de categoria internacional falavam às classes não especializadas, o que, para nós, é uma característica da divulgação científica, voltada para aproximar a ciência e os cientistas da sociedade.

De lá para cá, as possibilidades de produção da divulgação científica se expandiram consideravelmente, em especial com a difusão da internet. Surge a figura do cientista-divulgador ou, mais especificamente no caso desta pesquisa, o cientista youtuber<sup>3</sup>, que se comunica com o público em geral e este com ele por meio, por exemplo, de *vlogs*<sup>4</sup>. Com isso, hoje, os cientistas conseguem mais facilmente não só se dedicar ao fazer científico, como também à sua divulgação, de forma parcial ou exclusiva.

O contexto sócio-histórico em que C. P. Snow viveu e escreveu sua obra é, portanto, diferente do experienciado por nós no Brasil do início do século XXI. Buscamos, então, transpor a questão levantada por ele acerca da falta de comunicação entre as duas culturas para este segundo momento, com o olhar sobre alguns *vlogs* do Science Vlogs Brasil (SVBR)<sup>5</sup>. A inquietação que nos move é saber: “Como os cientistas youtubers dos canais Universo Narrado, Arqueologia pelo Mundo, Canal do Pirulla, Dragões de Garagem e Colecionadores de Ossos produzem cruzamentos intertextuais entre ciência e arte em suas narrativas de divulgação científica e quais são as percepções dos internautas sobre estas?”.

É necessário destacarmos que, para a seleção realizada por meio de pesquisa exploratória no SVBR, buscamos levar em conta a diversidade dos canais, escolhendo *vlogs* ativos em 2020 e que divulgavam diferentes áreas do conhecimento, além de terem como características distintas o ano de criação e de publicação do primeiro vídeo, o número de inscritos e o grau de formação acadêmica dos cientistas youtubers, procurando ter em igual quantidade canais apresentados por mulheres (dois) e por homens (dois) e um por ambos. Também selecionamos *vlogs* que, aparentemente, tinham distintas frequências de utilização da arte em seus conteúdos sobre ciência.

Para tanto, como se nota, levamos em conta o que Plaza (2003, p. 43) enfatiza:

Da mesma forma que não existe uma ciência ‘artística’, tampouco existe uma arte adjetivada de ‘científica’. Aliás, não existe nem uma estética (especulação, reflexão) de cunho científico. O que existe, sim, são cruzamentos ‘intertextuais’ entre ciência e arte.

Isso quer dizer, em linhas gerais, que há distintos tipos de relação estabelecidos por um texto com outros textos ou fragmentos destes (Koch, 2018a), oriundos de ambos os campos.

A investigação aqui proposta, cujos resultados integram a tese de doutorado da autora (Tuma, 2022), busca saber como os cientistas youtubers têm lidado com a questão das duas culturas em suas narrativas audiovisuais e se, por meio destas, eles estão conseguindo se aproximar da sociedade, tão fundamental no apoio ao desenvolvimento da ciência no país, além de ser sua principal financiadora por meio do pagamento de impostos.

Posto isso, neste artigo apresentamos, de maneira sucinta, a metodologia que buscamos elaborar, bem como responder ao nosso problema de pesquisa por meio da análise do contexto em que as narrativas audiovisuais surgem, delas em si e da percepção dos internautas que as assistem e comentam sobre elas no YouTube.



## METODOLOGIA

A metodologia que procuramos elaborar é calcada, especialmente, na combinação que fizemos entre a tríplice mimese (Ricoeur, 1994) e a noção de intertextualidade (Koch; 2018a, 2018b; Koch; Bentes; Cavalcante, 2012) entre arte e ciência, a qual perpassa os três momentos da atividade mimética, isto é, a prefiguração, a configuração e a refiguração das narrativas audiovisuais.

Para determinar o significado do que é uma narrativa, no tomo I de *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur (1994) recorre aos fundamentos da *Poética* de Aristóteles, revisitando conceitos desta obra. Contudo, o filósofo francês deixa claro que:

[...] não pretendo absolutamente utilizar o modelo aristotélico como uma norma exclusiva [...]. Evoco em Aristóteles a célula melódica de uma dupla reflexão cujo desenvolvimento é tão importante quanto o impulso inicial. Esse desenvolvimento afetará os dois conceitos inspirados em Aristóteles, o de tessitura da intriga (*muthos*)<sup>6</sup> e o de atividade mimética (*mimese*) (Ricoeur, 1994, p. 56, grifo do autor).

Na *Poética*, segundo Ricoeur (1994), o conceito de mimese é apenas definido contextualmente em um dos seus empregos, o que o interessa: a representação ou a imitação da ação. Para o referido filósofo francês, essa representação ou imitação aristotélica é uma atividade mimética enquanto produz a disposição dos fatos pela tessitura da intriga<sup>7</sup>, a qual gera uma história una e completa de uma sucessão de acontecimentos.

Sobre a tríplice mimese, Paul Ricoeur (1994) explica que em mimese I há a pré-compreensão do que ocorre com a ação humana, com sua semântica, simbólica e temporalidade, ou seja, com suas estruturas inteligíveis, fontes simbólicas e caráter temporal. Em mimese II, ocorre o que o autor denomina de a tessitura da intriga, a configuração dos acontecimentos narrativos. Por último, em mimese III, há a conclusão da obra por meio do contato com seu espectador, que a interpreta.

Em mimese I, procuramos compreender em nossa pesquisa o contexto em que surgem os vídeos de divulgação científica com foco em sabermos como se dá a utilização da arte. Com esta finalidade, fizemos entrevistas em profundidade semiabertas entre abril e maio de 2020 com os cientistas youtubers<sup>8</sup> dos cinco canais analisados por nós, os quais representam distintas áreas do conhecimento (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2019) e são apresentados por homem, mulher ou ambos, a saber: 1) Universo Narrado (Ciências Exatas, Tecnológicas e Multidisciplinar), de Felipe Guisoli; 2)

Arqueologia pelo Mundo (Humanidades), de Márcia Jamille; 3) Canal do Pirulla (Ciências da Vida), de Pirula; 4) Dragões de Garagem (todas as áreas), representado por Tabata Bohlen; e 5) Colecionadores de Ossos (Ciências Exatas, Tecnológicas e Multidisciplinar), de Aline Ghilardi e Tito Aureliano.

Já em mimese II, detemo-nos na análise imagética e verbal de um vídeo veiculado em 2020 em cada vlog. Como buscamos compor uma amostra do tipo intencional, selecionamos as narrativas audiovisuais levando em conta nosso problema de pesquisa e o que disseram os cientistas youtubers sobre arte e ciência nas entrevistas em profundidade semiabertas que realizamos com eles em mimese I. Tais vídeos são: 1) “Einstein NUNCA foi um cientista” (Universo Narrado); 2) “ARQUEOLOGIA da série KINGDOM da NETFLIX!” (Arqueologia pelo Mundo); 3) “Evolução e dispersão dos HOMINÍDEOS (Parte 1: origem das espécies) (#Pirula 338.1)” (Canal do Pirulla); 4) “CORONAVIRUS| Notícias da Garagem” (Dragões de Garagem); e 5) “DINO ZUMBI: parasitas de sangue e doença óssea grave atingia dinossauros” (Colecionadores de Ossos).

Por sua vez, em mimese III, investigamos mais de 5 mil comentários e respostas a eles feitos pelos internautas acerca dos referidos vídeos, procurando compreender suas percepções sobre o que assistiram. Para tanto, contamos com o auxílio do software YouTube Data Tools e de planilhas do Excel.

No que diz respeito à intertextualidade, destacamos que Koch, Bentes e Cavalcante (2012) e Koch (2018a, 2018b) definem quatro tipos dela: 1) explícita (a fonte do intertexto é mencionada explicitamente no texto); 2) implícita (não é mencionada a fonte do intertexto alheio); 3) estilística (tanto de forma quanto de conteúdo, estando ligada à reprodução de determinado estilo ou variedade linguística); e 4) temática (trata do mesmo tema, pertence ao mesmo autor, área do conhecimento e/ou corrente de pensamento).

Salientamos que, nesta pesquisa, nos detemos em indicar os três primeiros tipos de intertextualidade entre arte e ciência no que analisamos. A razão disso é o fato de observarmos que os diversos cruzamentos intertextuais identificados por nós são temáticos, ou seja, em linhas gerais referem-se ao tema que está sendo abordado. Dessa maneira, para não nos repetirmos exaustivamente, apontamos tal constatação aqui e seguimos adiante debruçando-nos em explorar os demais tipos de intertexto.

## MIMESE I: O CONTEXTO

São diversos os usos da arte nas narrativas audiovisuais de divulgação científica relatados pelos cientistas youtubers. É de se destacar que cada um deles faz sua conceituação do que sejam as manifestações artísticas, sendo isso considerado nesta pesquisa. Cabem dentro da arte, portanto, todas as definições ou contradições, como afirma o crítico de arte Frederico Morais (1998, p. 15): “A arte é o que Donald Judd<sup>9</sup>, eu, você ou a sociedade chamamos de arte”.

Felipe afirma que no Universo Narrado há duas linhas de vídeos em que há o diálogo entre arte e ciência:

A primeira delas é, de fato, enxergando a ciência enquanto, de alguma forma, um processo que tem um cunho artístico e tentar mostrar isso para as pessoas. Tentar mostrar que uma equação pode ser tão bonita quanto uma música ou um poema e o processo de criação dela é tão parecido quanto, às vezes. É realmente explorar, de forma explícita, o diálogo entre ciência e arte. Existe outra linha, que é até algo que eu faço mais, que é a partir da arte que, a princípio, pode não ter a ver com ciência, tipo pegar um trecho de uma obra de literatura ou de um poema, e usar isso como uma válvula para começar a falar de ciência e tentar mostrar como ela aparece em contextos que, às vezes, a gente não sabe.

Por sua vez, Márcia Jamille diz utilizar a arte no Arqueologia pelo Mundo para canalizar a informação sobre ciência que quer passar em seus conteúdos audiovisuais. Para tanto, ela conta que séries, livros de literatura, games e filmes, por exemplo, servem a esse propósito no canal. Todavia, as manifestações artísticas também podem servir para criar o contexto visual dos vídeos. Ela elucida que:

Eu tenho uma acadêmica de artes aqui [na família, referindo-se à irmã dela], então, eu enxergo a arte de uma forma um pouco diferente. Não vejo como se [isso] fosse arte. Eu vejo mais como algo direcionado para: “Está vendo isso aqui? É isso”. Mas, quando eu mudo o contexto, [isso é arte] algo que vai acontecer futuramente com um quadro, por exemplo. Eu vou pegá-lo e contar a história dele, levando os seguidores<sup>10</sup> para a história da arte, para entender que ele não está só retratando aquilo. Na verdade, aquele quadro meio que tem vida. Para considerar uma fotografia, um quadro [por exemplo], na minha opinião, dentro do meu canal, como arte, vai depender muito do contexto em que eu estou os colocando.

Já Pirula, quando perguntado sobre como utiliza a arte para abordar a ciência em seu vlog, diz que: “Isso é uma coisa complicada, porque meu canal é muito eu falando.

Não tenho um canal tão visual”. O cientista youtuber explica que: “No meu canal do YouTube, o que eu acabo tendo que fazer com arte são as miniaturas [thumbnails], principalmente. Eu tenho uma mesinha digitalizadora que eu uso pra fazer uma montagem ou outra no Photoshop”. Também destacamos, neste artigo, que ele afirma colocar, eventualmente, elementos visuais em seus vídeos e abordar cientificamente filmes, literatura, episódios de séries e desenhos animados para, principalmente, comentá-los e usá-los como exemplos.

## **POR SEU TURNO, TABATA CONTA QUE, NO DRAGÕES DE GARAGEM:**

Você identificar que um assunto [científico] denso conseguiu ser modificado para ficar mais leve e de fácil entendimento, isso já é arte. A forma como a pessoa está se apresentando no vídeo, como ela se movimenta, fala e olha, também pode ser considerado arte. Uma coisa é eu falar com você com a cara emburrada e outra coisa é eu falar com você sorrindo ou com uma expressão mais neutra ou, se for um assunto sério, demonstrar isso na minha expressão [...]. Além disso, tem todas as apelações visuais que são usadas nos vídeos: fazer uma thumbnail, uma vitrine de vídeo, que seja visualmente bonita ou apelativa; fazer as inserções de forma que elas sejam apelativas, bonitas e/ou compreensíveis.

Ela elucida que essas inserções são, por exemplo, fotos, trechos de outros vídeos, memes, gráficos e animações. Na parte de áudio, também pode existir a introdução de músicas. Destacamos que tudo isso é considerado por ela como sendo manifestações artísticas nos vídeos.

Quando perguntamos a Tito e Aline sobre como utilizam a arte para abordar a ciência, a cientista youtuber inicia respondendo categoricamente: “Não haveria vídeos do Colecionadores de Ossos se não tivesse arte, para ser muito sincera”. Ela diz que: “A arte é muito forte na ciência da paleontologia, porque é difícil você olhar os ossos e imaginar como foi aquela criatura no passado. Então, a arte é uma ferramenta maravilhosa na paleontologia, ela faz parte dessa ciência para a gente dar vida aos bichos extintos”.

Exemplos de formas de arte que Aline e Tito afirmam utilizar nos vídeos do Colecionadores de Ossos são ambientação do cenário para tentar “mergulhar” as pessoas no assunto abordado, o modo com que captam as imagens, fotografias, literatura, filmes, esculturas, memes, jogos e trilhas sonoras. Também a thumbnail é usada para passar uma mensagem sobre o conteúdo do vídeo de maneira artística.

## MIMESE II: AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Duas categorias de cruzamentos intertextuais entre arte e ciência são identificadas por nós em mimese II. A primeira delas é mais voltada para o conteúdo do vídeo em que o desenvolvimento dele conta, em parte ou no todo, com a presença de pelo menos uma manifestação artística que contribui para elucidar, comentar ou exemplificar o tema abordado ou determinado aspecto dele.

É este o caso do seguinte trecho da narrativa audiovisual “Einstein NUNCA foi um cientista” (2020), do Universo Narrado:

Quando você compreende isso aqui [a equação de campo de Einstein], véi, você vê que o que Einstein tava fazendo era arte, véi, só que uma arte totalmente conectada com a natureza. A diferença é que essa arte ela usa uma linguagem muito mais complicada, que pouquíssima gente entende, ainda mais no Brasil, que é a linguagem matemática<sup>11</sup>. E é uma pena, véi, que muita gente não consiga compreender a beleza que há nisso. Tal como eu sei que tem muita gente que não consegue compreender a beleza que existe na sinfonia do **Beethoven**. Eu mesmo não sei, não consigo compreender. Eu sou um cara extremamente medíocre em termos de música, assim, eu sou muito leigo, muito ignorante, não consigo compreender e sacar muita coisa, mas eu sei que também muita gente tá privada de compreender a beleza que existe nessa arte aqui que se chama física, cara, justamente porque foi privado de sacar o que que tá escrito aqui por não compreender linguagem matemática (Einstein [...], 2020, 15 min 5 s, grifo nosso).

Salientamos que, em tal fragmento de vídeo, Felipe compara o trabalho de Einstein ao de Beethoven, promovendo uma intertextualidade explícita entre arte e ciência, ao afirmar que, em certo sentido, ambos faziam arte com a diferença de o primeiro utilizar a linguagem matemática, difícil de ser entendida para muitos brasileiros.

Outro exemplo é o primeiro minuto da narrativa audiovisual “ARQUEOLOGIA da série KINGDOM da NETFLIX!” (2020), do Arqueologia pelo Mundo, no qual Márcia Jamille se apresenta e indica o tema a ser abordado:

Bom, para quem não me conhece, meu nome é Márcia Jamille, sou arqueóloga e administradora do site Arqueologia Egípcia e, aqui, irei fazer com vocês um passeio pela arqueologia das práticas mortuárias (sim, existe uma subdisciplina dentro da arqueologia chamada arqueologia das práticas mortuárias, já já vamos chegar nisso aí). E, aqui, utilizarei como guia as produções sobre apocalipse zumbi, especialmente a série ‘Kingdom’, da Netflix (Arqueologia [...], 2020, 0 min 38 s, grifos nossos).

Portanto, o tema do vídeo indica que tanto Kingdom quanto as outras produções sobre apocalipse zumbi tratadas mais pontualmente servem como um guia para que a cientista

youtuber fale a respeito da arqueologia das práticas mortuárias, ou seja, gere cruzamentos intertextuais explícitos entre arte e ciência.

A segunda categoria de intertextualidades entre ciência e arte, por sua vez, é mais voltada a forma com que a narrativa audiovisual é apresentada, na qual há a inserção de elementos visuais e sonoros.

Para ilustrar esta categoria, primeiro, trazemos o vídeo “Evolução e dispersão dos HOMINÍDEOS (Parte 1: origem das espécies) (#Pirula 338.1)” (2020), do Canal do Pirulla, que aborda o período de cerca de 17 a 15 milhões de anos até 160 a 150 mil anos atrás. Nele, a imagem do cenário que predomina é uma animação contendo os continentes da Terra. Assim, de acordo com o que é dito por Pirula na narrativa audiovisual, é dado destaque a determinado ponto desta animação, como a localização em que surgiram os pongíneos (Figura 1), e/ou são inseridas, principalmente, fotos e/ou ilustrações do que é citado, as quais são cruzamentos intertextuais explícitos entre ciência e arte que têm a função de apresentar o que ele fala:

Figura 1 – Origem dos pongíneos



Fonte: Evolução [...] (2020).

Ademais, algumas músicas são utilizadas como trilha sonora do vídeo do Canal do Pirulla, gerando também intertextualidades entre ciência e arte, desta vez, implicitamente. Elas contribuem para dar fluidez e dinamicidade ao que é falado.

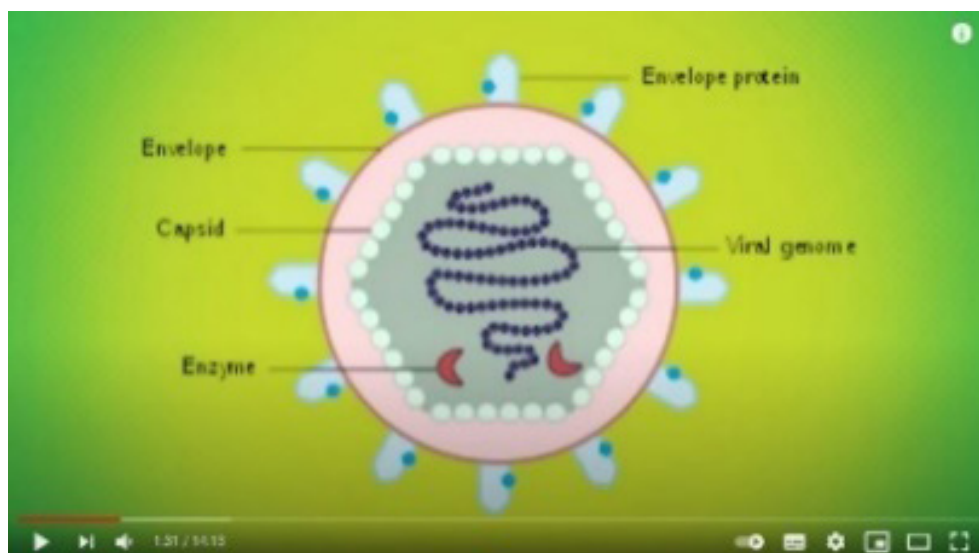


Quando Tabata explica como os vírus sobrevivem fora das células hospedeiras no “CORONAVIRUS| Notícias da Garagem” (2020), do Dragões de Garagem, também vemos intertextualidade entre arte e ciência representante desta segunda categoria. Ela diz:

Enquanto ainda não estão numa célula hospedeira ou durante o processo de infectar uma célula, os vírus existem na forma de partículas independentes, os vírions, que consiste no material genético que será replicado na célula infectada, tem também uma casca proteica chamada capsídeo, que protege o material genético, e, em alguns casos, o envelope externo de lipídios (Coronavirus, 2020, 1 min 25 s, grifo nosso).

Uma ilustração de um vírion (Figura 2) é exibida na tela no decorrer do fragmento descrito acima da narrativa audiovisual com a função de ilustrar o que é falado por Tabata, sendo um intertexto explícito entre arte e ciência:

Figura 2 – Ilustração de um vírion



Fonte: Coronavirus (2020).

Por fim, trazemos como exemplo desta segunda categoria de intertextualidades entre arte e ciência trecho do “DINO ZUMBI: parasitas de sangue e doença óssea grave atingia dinossauros” (2020), do Colecionadores de Ossos, em que Tito comenta um estudo que ele e Aline realizaram com seus colaboradores:

O resultado das análises permitiu o diagnóstico de osteomielite aguda, uma infecção óssea que pode causar deformações nos ossos e atinge, ainda hoje, humanos e outros animais. Um modelo 3D do fóssil, gerado a partir da tomografia, permitiu observar que a lesão se estendia desde a parte mais interna do osso até a sua superfície, onde formava as tais protuberâncias esponjosas observadas por Aline. Deveria ser extremamente doloroso para o animal. Foi a primeira vez que foi gerado um modelo assim para fósseis com este tipo de patologia. Considerando como essa doença age em organismos atuais, o dinossauro deve ter sofrido

muito até atingir o estado grave em que observamos, com a formação desses caroços e feridas abertas, expelindo pus pelas pernas, braços e corpo. O aspecto geral lembraria muito o de um Dino Zumbi (Dino Zumbi, 2020, 2 min 54 s, grifo nosso).

Acompanhando este excerto do vídeo, encontram-se algumas imagens da pesquisa, das quais ressaltamos a paleoarte do Dino Zumbi em seu habitat produzida pelo paleoartista Hugo Cafasso (Figura 3):

Figura 3 – Reconstrução paleoartística do Dino Zumbi



Fonte: Dino Zumbi (2020).

Essa imagem está também presente em artigo científico do casal e de seus colaboradores com a informação de que o animal foi reconstruído com base em espécimes da família Saltasauridae associadas na área e as ulcerações nas patologias do fóssil (Aureliano *et al.*, 2021), portanto, dizendo respeito a uma paleoarte do tipo *stricto sensu*<sup>12</sup>.

Além disso, devido a tal imagem ter a finalidade de apresentar visualmente o que é falado na narrativa audiovisual e no trabalho científico, a nosso ver, ela pode representar o diálogo entre arte e ciência em ambos os casos, configurando-se em intertextualidades explícitas entre esses dois campos.

### MIMESE III: A PERCEPÇÃO DOS INTERNAUTAS

No terceiro tempo da atividade mimética, verificamos que os elogios, especialmente à narrativa audiovisual, são o tópico mais abordado pelos internautas nas cinco caixas de comentários do YouTube examinadas por nós. Isso nos leva a crer que o diálogo entre arte e ciência possa ter contribuído para que as pessoas tenham gostado do que assistiram.

Como exemplo destacamos dois comentários de estudantes sobre o vídeo do Universo Narrado. O Internauta 270<sup>13</sup> conta: “Estou estudando para o Enem e tinha bastante

dificuldade em aprender física, mas a maneira como você mostra a ciência evidencia a melhor maneira de estudar” (Einstein [...], 2020). Por seu turno, o Internauta 246 afirma: “Eu gosto desse canal por que ele me faz ter um ‘gosto’ pelo conhecimento, pela matemática. Algo que eu não sinto na escola, é esse prazer que ele acaba transmitindo pra gente” (Einstein [...], 2020).

O comentário do Internauta 36 também contém elogio à narrativa audiovisual, nesse caso, a do Arqueologia pelo Mundo:

Márcia, que vídeo incrível! Parabéns de vdd<sup>14</sup> por essa obra prima Nunca pensei que iria ver **obras zumbis** de uma maneira além do proposto fim dos tempos. Analisar dessa forma nos desperta a procurar enxergar de maneira diferente **essas obras** e o que elas podem nos trazer ali representado...E obrigado também pela recomendação de **Kingdom**, me chamou bastante atenção Continue a trazer mais jóias como essas (Arqueologia [...], 2020).

Ainda sobre o que escreve este internauta, é interessante notar que ele comenta os cruzamentos intertextuais entre ciência e arte presentes no vídeo de forma implícita e geral, “obras zumbis”, e explícita e específica, “Kingdom”, afirmando que a própria narrativa audiovisual é uma obra-prima (a ciência é abordada de uma maneira artística). Salientamos que este tipo de comentário, elogiando e promovendo tais cruzamentos, está presente na maior parte dos *vlogs*.

Do Canal do Pirulla, chamamos a atenção para o comentário do Internauta 1612:

Vídeo ótimo!! Conteúdo incrível, Pirula um profissional incrível explicando maravilhosamente bem. E nesse vídeo a edição sendo usada muito bem, com as transições o Chroma Key... parabéns pirula!!!! Investe nesses modelos com edição bem feita e um visual maneiro, que vai atrair muita gente (Evolução [...], 2020).

Outros comentários deste tipo são encontrados sobre esta narrativa audiovisual. Podemos dizer que é a edição que, majoritariamente, propicia o diálogo entre ciência e arte no “Evolução e dispersão dos HOMINÍDEOS (Parte 1: origem das espécies) (#Pirula 338.1)”, a qual faz parte da categoria mais voltada a dar forma ao vídeo, com a inserção de elementos visuais e sonoros, conforme já explicamos na seção anterior.

Já no Dragões de Garagem vemos comentários do tipo “Muito bom!” e “Top! Top d mais!”, respectivamente, do Internauta 1 e do Internauta 4. Em nosso ponto de vista, eles sugerem, implicitamente, o êxito da combinação entre ciência e arte, trabalho coletivo produzido por Tabata e Felipe Hime (editor).

Por último, dentre os comentários feitos ao vídeo do Colecionadores de Ossos estão os que elogiam a paleoarte do Dino Zumbi, que contribui para dar vida a este animal extinto. Sobre ela, o Internauta 160 e o Internauta 119 escrevem, consecutivamente, “Fantástica descoberta! E a paleoarte do Hugo ficou incrível!” e “Parabéns! Muito foda o trabalho incluindo a arte do dino zumbi”, o que demonstra que a reconstrução paleoartística do dinossauro chamou a atenção das pessoas tanto quanto a pesquisa realizada pelo casal e seus colaboradores, funcionando como um intertexto explícito entre arte e ciência no vídeo e nos comentários.

É digno de nota que encontramos críticas em alguns dos canais e verificamos que elas, geralmente, são baseadas em opiniões pessoais dos internautas que consideram algum aspecto técnico da narrativa audiovisual como não sendo o ideal, como a fala rápida ou lenta de quem está apresentando. Todavia, em todos esses *vlogs* o número de elogios supera expressivamente o de críticas.

## DISCUSSÃO

No que tange às entrevistas que realizamos, é possível perceber diferentes usos da arte relatados pelos cientistas youtubers para abordar ciência em seus *vlogs*. Entre eles estão a inserção de elementos visuais, como animações, fotografias e ilustrações, e trilhas sonoras, a apresentação do processo científico como, de alguma maneira, tendo um cunho artístico, a elaboração das *thumbnails* dos vídeos e a utilização como canal para passar informação ou para fazer comentários e exemplificações.

É interessante notarmos que, no caso do Arqueologia pelo Mundo, Márcia Jamille ressalta que o contexto em que a arte aparece em seu canal é relevante para sabermos se este é um uso da arte para tratar de ciência ou não: quando esta é um canal para passar informação, sim, já quando serve somente para criar um contexto visual do que é abordado, o que entendemos como mostrar o que é dito, não. Nas falas dos demais entrevistados, não identificamos ponto de vista parecido; talvez porque, segundo Márcia Jamille, ela enxerga a arte de uma maneira um pouco diferente por conviver com a irmã, artista visual.

Em mimese II, percebemos claramente que algumas virtualidades presentes em mimese I aparecem atualizadas e integradas na narrativa audiovisual configurada pela disposição dos fatos/acontecimentos feita pela tessitura da intriga, conforme indica Ricoeur (1994). Assim, vemos adquirir uma significação efetiva, neste segundo tempo da atividade

mimética, de alguns traços estruturais da ação relatada pelos cientistas youtubers acerca do contexto em que tais narrativas surgem.

Então, acreditamos que o primeiro tempo da atividade mimética foi essencial para que compreendêssemos mimese II, especialmente no que tange à investigação do diálogo entre ciência e arte presente nas narrativas audiovisuais de divulgação científica sob a perspectiva dos cientistas youtubers, assim como ambos os momentos foram relevantes para a análise que empreendemos em mimese III.

Posto isso, podemos afirmar que os principais cruzamentos intertextuais entre arte e ciência promovidos pelos cientistas youtubers identificados por nós em seus vídeos de divulgação científica, em geral com base no que disseram nas entrevistas, o que demonstra a atualização e integração de virtualidades presentes em mimese I, podem ser colocados em duas categorias. Assim, notamos existir uma aproximação entre a cultura científica e a cultura humanista por meio da cultura audiovisual.

A primeira categoria é mais voltada para o conteúdo da narrativa audiovisual em que o desenvolvimento dela conta, em parte ou no todo, com a utilização de pelo menos uma manifestação artística - como uma série - para elucidar, comentar ou exemplificar o tema abordado ou determinado aspecto dele.

Na segunda, por sua vez, este uso é mais voltado para a forma com que o vídeo é apresentado, com a inserção de elementos visuais e sonoros, como fotografias e trilhas sonoras, que, principalmente, indicam aos espectadores o que está sendo dito por eles ou destacam algum aspecto da mensagem transmitida (exemplo, sua seriedade ou antiguidade).

No que se refere ao último tempo da atividade mimética, ele é marcado pela cultura participativa, a partir da qual os internautas podem expressar suas percepções sobre o que assistiram por meio, em especial, de comentários no YouTube, podendo gerar conversações com os cientistas youtubers e/ou entre eles.

Aqui, também notamos que a narrativa audiovisual é mais uma vez atualizada, visto que entrar em contato com ela possibilita as referidas percepções dos internautas a partir da leitura que fazem dela, o que nem sempre corresponde ao originalmente pensado pelos produtores de conteúdo. Há a predominância de elogios no que tange à utilização da arte para fazer divulgação científica em detrimento de críticas sobre os vídeos assistidos, as quais são baseadas, principalmente, em opinião pessoal.

Salientamos que, por meio dos relatos de alguns cientistas youtubers nas entrevistas que realizamos, estivemos cientes, nesta pesquisa, de que comentários podem ter sido excluídos ou filtrados de determinados *vlogs* por conterem ofensas de cunho sexista ou palavras de baixo calão, entre outras. Isso porque tais cientistas entendem que esses tipos de comentários os desrespeitam profissional e pessoalmente e aos seus internautas. No entanto, a nosso ver, esta não foi uma limitação importante para o foco desta investigação, baseada no diálogo entre ciência e arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para realizar esta pesquisa procuramos elaborar uma metodologia própria para a análise de vídeos publicados no YouTube conjugando, principalmente, a tríplice mimese de Ricoeur (1994) e a noção de intertextualidade de Koch, Bentes e Cavalcante (2012) e Koch (2018a, 2018b). Acreditamos, inclusive, que essa metodologia possa contribuir com outros pesquisadores que também se debruçam sobre as narrativas audiovisuais, especialmente na referida plataforma.

Diante do exposto nesta investigação, podemos afirmar que os *vlogs* têm propiciado que os cientistas youtubers utilizem a arte para tratar de ciência em seus vídeos de divulgação científica de diferentes maneiras (mais relacionadas à forma ou ao conteúdo) e níveis de frequência, além de reconhecerem a importância desse uso. No que tange às percepções dos internautas sobre tais vídeos, verificamos um expressivo número de elogios, denotando que a ciência se torna, entre outros, mais palatável e atrativa quando em diálogo com a arte, evidenciando suas potencialidades.

Isso gera no Brasil de início do século XXI uma aproximação entre as culturas científica e humanista e delas com a sociedade, realidade distinta da vivenciada por C. P. Snow na Inglaterra de meados do século passado.

Em síntese, podemos afirmar que esta investigação indica que os cientistas, mais especificamente os youtubers, de distintas áreas do conhecimento, estão buscando sair das torres de marfim (instituições de pesquisa), ou ao menos inclinar essas torres, na perspectiva utilizada por Virgínia Woolf (2015)<sup>15</sup>, para ver a sociedade sobre um outro ângulo com o objetivo de se aproximar dela. Dessa maneira, são apontados caminhos para isso por meio do diálogo entre arte e ciência, entre as “duas culturas”.



## REFERÊNCIAS

ARQUEOLOGIA da série Kingdom da Netflix. [S. l.: s. n.], 30 maio 2020. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal Arqueologia pelo Mundo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_DF0w7FwHpw&t=31s](https://www.youtube.com/watch?v=_DF0w7FwHpw&t=31s). Acesso em: 19 dez. 2020.

AURELIANO, T. *et al.* Blood parasites and acute osteomyelitis in a non-avian dinosaur (Sauropoda, Titanosauria) from the Upper Cretaceous Adamantina Formation, Bauru Basin, Southeast Brazil. *Cretaceous Research*, [United Kingdom], v. 118, 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0195667120303591>. Acesso em: 30 dez. 2021.

BOURDIEU, P. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Tradução Denice Barbara Catani. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

CARVALHO, C. A. Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur. *MATRIZES*, São Paulo, ano 6, n. 1, p.169-187, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/48057/51820>. Acesso em: 25 jul. 2017.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). *Sobre as áreas de avaliação*. Brasília, DF: CAPES, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/avaliacao/sobre-a-avaliacao/areas-avaliacao/sobre-as-areas-de-avaliacao/sobre-as-areas-de-avaliacao>. Acesso em: 21 jan. 2020.

CORONAVIRUS| Notícias da Garagem. [S. l.: s. n.], 7 fev. 2020. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal Dragões de Garagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9z9MULh2wBU>. Acesso em: 2 jul. 2021.

DINO ZUMBI: parasitas de sangue e doença óssea grave atingia dinossauros. [S. l.: s. n.], 18 out. 2020. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Colecionadores de Ossos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kH96sPGjfg](https://www.youtube.com/watch?v=_kH96sPGjfg). Acesso em: 25 jul. 2021.

EINSTEIN nunca foi um cientista. [S. l.: s. n.], 18 abr. 2020. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal Universo Narrado. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2y\\_DSVxist0&t=10s](https://www.youtube.com/watch?v=2y_DSVxist0&t=10s). Acesso em: 14 jul. 2020.

EVOLUÇÃO e dispersão dos HOMINÍDEOS (Parte 1: origem das espécies) (#Pirula 338.1). [S. l.: s. n.], 2 set. 2020. 1 vídeo (34 min). Publicado pelo Canal do Pirulla. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ox6Ff2SbWw>. Acesso em: 11 mar. 2021.

KOCH, I, G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018a.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018b.

MORAIS, F. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

PISA 2018 revela baixo desempenho escolar em leitura, matemática e ciências no Brasil. 2019. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/211-218175739/83191-pisa-2018-revela-baixo-desempenho-escolar-em-leitura-matematica-e-ciencias-no-brasil>. Acesso em: 3 maio 2021.

PLAZA, J. Arte/ciência: uma consciência. *Ars*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 37-47, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2899>. Acesso em: 29 mar. 2019.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. t. 1.

SCIENCE Vlogs Brasil. [Sobre]. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/ScienceVlogsBrasil/about>. Acesso em: 26 nov. 2020.

SNOW, C. P. **As duas culturas e uma segunda leitura**. São Paulo: EdUSP, 2015.

TUMA, A. B. C. **Narrativas audiovisuais de cientistas youtubers: intertextualidades entre arte e ciência na divulgação científica**. 2022. 330 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-08072022-101527/pt-br.php#referencias>. Acesso em: 09 jul. 2022.

WOOLF, V. A Torre Inclinada. In: WOOLF, V. **O Valor do Riso e Outros Ensaios**. Tradução e organização Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 307-333.

## NOTAS

1. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de financiamento 001.
2. Chamada por Snow (2015) também de cultura não científica, tradicional ou literária. Aqui, para fins de padronização, adotamos a expressão cultura humanista.
3. Cientistas são agentes pertencentes ao campo científico. Segundo Bourdieu (2004), este campo é o universo em que estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem algo; neste caso, a ciência. Tal universo é um mundo social como outros, porém, obedece a leis sociais mais ou menos específicas. Aqui, cabe salientarmos que reconhecemos, nesta pesquisa, que há diversas definições do que seja um cientista, mas consideramos como tal aquelas pessoas que tenham graduação concluída e, no mínimo, o mestrado em andamento, tendo já tido contato, portanto, com as leis sociais do campo científico. Além disso, essas pessoas são também youtubers por produzirem conteúdo para canais no YouTube.
4. Optamos por nos referir ao vlog como sinônimo de um tipo de canal (no caso desta pesquisa, no YouTube).

5. Lançado em março de 2016, o Science Vlogs Brasil reúne, em sua maioria, canais que fazem divulgação científica já existentes no YouTube com o objetivo de “[...] criar um selo de qualidade colaborativo que garanta informação científica de qualidade, confiável e relevante!” (Science [...], 2020, s. p.).
6. Em algumas traduções da obra de Ricoeur, identificamos que *muthos* aparece como *mythos*.
7. Para outros autores, a intriga pode aparecer como a própria concepção da história narrada ou como sendo a construção de roteiros (Carvalho, 2012).
8. Os nomes deles aparecem explícitos neste texto, já que assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) concordando com o não anonimato.
9. Artista plástico minimalista norte-americano do século XX.
10. Pessoas que acompanham o canal
11. Sobre isso, destacamos que 68,1% dos estudantes do Brasil na faixa etária dos 15 anos (idade considerada na maior parte dos países como o fim da escolaridade básica), avaliados no Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (Pisa) realizado em 2018, estão no pior nível de proficiência em matemática e não têm nível básico nesta área do conhecimento (Pisa [...], 2019).
12. Segundo Aline, em nossa entrevista, neste tipo de paleoarte: “A gente usa a arte com a ciência aplicada. É quando eu estou reproduzindo alguma coisa, mas usando conhecimentos científicos para aquilo”. Por sua vez, a paleoarte *lato sensu*: “É um conceito mais amplo de paleoarte, que é quando eu falo sobre os objetos de estudo da paleontologia com uma visão artística, mas nem sempre de forma acurada”.
13. Por finalidade ética, os nomes dos internautas foram anonimizados.
14. “Vdd” é a abreviação da palavra “verdade”.
15. A expressão “torre inclinada” foi originalmente pensada pela escritora para abordar as mudanças pelas quais passava a ficção em língua inglesa no começo do século XX.

Recebido em: 05/01/2023

Aceito em: 10/10/2023

## O “BAILE” DE FBC: APONTAMENTOS SOBRE A MÚSICA POP-PERIFÉRICA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE<sup>1</sup>

### “BAILE” BY FBC: NOTES ABOUT THE CONTEMPORARY POP-PERIPHERAL MUSIC FROM BELO HORIZONTE

Thiago Pereira Alberto\*

Bruna Corrêa Vilela\*\*

#### RESUMO:

O artigo pretende analisar, a partir da noção de música pop-periférica, algumas particularidades que contextualizam as cenas de rap e funk eletrônico em Belo Horizonte atualmente. Propomos um exame centralizado no rapper FBC até o seu último álbum, *Baile*, entendendo que esta trajetória enreda em seus aspectos líricos, sônicos, performáticos e comunicacionais, complexidades de uma reconfiguração da produção musical brasileira, a partir da leitura de Pereira de Sá (2021). Abordando historicamente as relações entre música e território com os debates sobre cenas e gêneros musicais, sublinhamos como as dinâmicas entre centro e periferia presentes no rap e no funk locais ajudam a singularizar a ascensão de novos atores como FBC. Destacando os atravessamentos pop, midiáticos e criativos que marcam a sua produção, analisamos *Baile* como um espaço possível para a compreensão destes processos, entendidos como parte da música pop-periférica contemporânea da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** FBC; gêneros musicais; música pop-periférica.

#### ABSTRACT:

The article intends to analyze, from the notion of pop-peripheral music, some particularities that contextualize the rap and electronic funk scenes in Belo Horizonte today. We propose an examination centered on the rapper FBC up to his last album, *Baile*, understanding that this trajectory entangles, in its lyrical, sonic, performative,

\* Pós-doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com estágio de doutorado sanduíche na Universidade do Porto em Portugal. Possui Mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2013). E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

\*\* Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui Graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2018).

and communicational aspects, complexities of a reconfiguration of Brazilian musical production, from the reading of Pereira de Sá (2021). Historically approaching the relationship between music and territory, with debates about musical scenes and genres, we underline how the dynamics between center and periphery present in local rap and funk help to single out the rise of new actors such as FBC. Highlighting the pop, media and creative crossings that mark his production, we analyze *Baile* as a possible place for the understanding of these processes, which are understood as part of the contemporary pop-peripheral music of the city.

**KEYWORDS:** FBC; musical genres; pop-peripheral music.

## INTRODUÇÃO

Em 11 de novembro de 2021, o rapper mineiro FBC participou do *podcast* Podpah, um dos mais populares programas deste formato na mídia brasileira. Apesar de receber convidados de diversas áreas do entretenimento - teve ampla projeção ao receber o ex-presidente Lula - o *podcast* é, como sublinha o próprio artista em sua aparição no episódio, uma vitrine para a cultura hip hop nacional, frequentemente apresentando conversas com nomes destacados deste setor, comandadas pelos apresentadores Mítico e Igão.

Segundo os apresentadores, algumas razões justificavam a presença então inédita do rapper no programa. Entre elas, sua carreira em ascensão, que tem chamado a atenção do público e da crítica especializada nacionalmente, as estratégias de divulgação bem-sucedidas que o artista utiliza nas redes sociotécnicas e o fato de que, no período da gravação do programa, a faixa "Se Tá Solteira", do vindouro álbum *Baile* (2021), alcançava o 9º lugar no Top 10 Viral de *streamings* brasileiros na plataforma Spotify e sonorizou vídeos que vinham sendo bastante compartilhados no TikTok.

Mas um momento involuntariamente cômico do episódio ofereceu uma fresta de análise inspiradora para pensar em um conjunto amplo de questões ligadas à produção, prática e consumo de determinados gêneros musicais como o rap e o funk em Belo Horizonte (BH) na última década. Reconhecendo o alcance do programa, o artista, já de início, pede espaço para mandar um "salve" para pessoas que o ajudaram a chegar ali. Seguindo uma lista, ele começa agradecendo a todas as favelas da zona oeste da cidade e segue referenciando extensamente, por quase 13 minutos, mais de centenas de pessoas, lugares, eventos etc. Com o passar do tempo, a gratidão aparentemente interminável do artista se torna um momento *sui generis*, deixando os apresentadores surpresos e os

espectadores, através do chat disponível na plataforma do YouTube, tecendo comentários que oscilavam entre a graça e alguma irritação.

Assim, FBC protagonizou o que um “corte” (um trecho editado e temático do programa) batizou de “o maior salve da história do Podpah” (2021). Mas, à parte o momento inusitado, o longo agradecimento do artista, especialmente quando destacados determinados nomes de pessoas, comunidades, bailes, bares, estúdios e artistas, dá a ver um extenso conjunto de atores que constroem esferas de sociabilidade, articulações territoriais e produção cultural em torno de diversas manifestações musicais da capital mineira hoje.

O rapper dá crédito a vários vórtices sinalizadores que compõem algumas das cenas musicais (Straw, 2006), especificamente relacionadas a gêneros e subgêneros como rap, trap, funk, Miami Bass etc., que se organizam em espaços geográficos específicos de BH, e são operacionalizadas como redes associativas híbridas formadas por atores humanos (rappers, DJs, produtores) e não humanos (plataformas como Soundcloud, Twitter etc.) que materializam práticas e processos dinâmicos (*shows*, bailes, discos e clipes, compartilhamentos mútuos de postagens, *feats* e parcerias) e enredam continuamente os aspectos de produção, circulação, consumo e apropriação da música (Pereira de Sá, 2011) contidos nestes territórios da cidade hoje.

No dia seguinte à gravação deste “salve” de FBC, outro acontecimento com sua assinatura iria se somar como um testemunho propagador do contexto atual da produção cultural periférica da capital mineira: o lançamento do álbum *Baile*, uma espécie de “tradução” artística de parte do discurso do rapper no programa. O trabalho se tornou, até o momento, o maior êxito da carreira do rapper, conquistando números expressivos (como 11 milhões de *streamings* só no mês de lançamento) para lógicas de consumo do mercado atual<sup>2</sup>. Para além, arquitetado como um trabalho conceitual em torno de um gênero específico (o funk estilo Miami Bass<sup>3</sup>), o registro, aliado à trajetória de seu criador, se apresenta como um espaço para examinar, inventariar e mapear parte importante do que, a partir da leitura de Pereira de Sá (2021), entendemos como a música pop-periférica de Belo Horizonte na atualidade.

Em consonância com a autora, pensamos o termo como uma categoria conceitual e política que nos remete às disputas simbólicas que envolvem a visibilidade de certos gêneros musicais ainda estigmatizados no Brasil. Portanto, é referente a um conjunto



amplo de expressões e processos musicais (empreendidos em distintas cenas e gêneros) situados em territórios periféricos brasileiros, que modelam cadeias produtivas, possibilidades estéticas e formas de mediações próprias, mas não necessariamente isoladas ou divorciadas de certas lógicas do *mainstream*. De modo que, frequentemente, artistas e trabalhos advindos destes circuitos, também atravessados violentamente por avenidas identitárias (Akotirene, 2019) de raça, classe, gênero e localidade, alcançam força midiática, apelo público, credibilidade da crítica e ganhos financeiros, ao se estabelecerem em uma esfera de visibilidade e consumo nacional.

No presente artigo, pretendemos operacionalizar este conceito a partir de um exame que contemple a trajetória de FBC até chegar a seu *Baile*. Entendemos aqui que esta articulação, ao materializar estéticas e sonoridades periferizadas historicamente deslegitimadas, não apenas visibiliza os “[...] contornos políticos em relação à produção, circulação e do acesso aos conteúdos musicais” (Albuquerque; Janotti Junior, 2020, p. 11), mas também joga luz, a partir de uma perspectiva singular (o rapper e sua obra), a um conjunto de questões amplas que permitem revelar um quadro inspirador sobre o *status* atual da música pop-periférica em BH. Sugerimos aqui uma análise contextualizada no fortalecimento de circuitos locais e autônomos, nas possibilidades oferecidas pela cultura digital - barateamento de estúdios portáteis, troca de arquivos digitais pela internet, modos de comunicação através de plataformas e redes socio-técnicas etc. - que recriam as perspectivas de circulação dessa produção periférica e, em casos como este, permitem aos seus partícipes uma maior visibilidade midiática (Pereira de Sá, 2021).

Nessa direção, propomos que, para além de suas bem-sucedidas repercussões, *Baile*, como uma criação artística que sugere novos imaginários sobre a cidade (Fernandes; Trotta; Herschmann, 2015), dá a ver “bastidores” de diversas ordens (históricas, sociais, musicais), tematizando questões como as especificidades, aproximações, tensionamentos entre os gêneros musicais rap e funk em BH; as relações pendulares entre centro e periferia que marcam o histórico destas cenas territorialmente na capital mineira; os atravessamentos das dinâmicas do pop e do consumo que marcam novos processos e produções de gêneros locais e periféricos. A partir destes aspectos, realizamos uma análise do disco em seus aspectos sônicos, discursivos e contextuais, entendendo-os como determinantes para sua narrativa conceitual, acreditando que tal exame é produtivo na compreensão de parte destes processos.

## MÚSICA PERIFÉRICA: BREVE HISTÓRICO DAS CENAS MUSICAIS RAP E FUNK ELETRÔNICO EM BELO HORIZONTE

Para compreender *Baile* como um momento síntese da música pop-periférica de BH hoje, é importante seguir alguns rastros territoriais referentes às construções históricas da cena do rap e do funk eletrônico local. Afiliados com Pereira de Sá (2021) grifamos inicialmente que a noção de periferia diz, antes de uma premissa essencialista, de um uso estratégico que “[...] percebe alianças provisórias e instáveis entre locais físicos e simbólicos, buscando apontar para os atravessamentos, ambiguidades e, sobretudo, pluralidades de encenação do popular” (Pereira de Sá, 2021, p. 26) que partem dos espaços geográficos, do estilo de vida e do consumo de populações com menor poder aquisitivo econômico.

No caso da capital mineira, desde o final da década de 1970, tais cenas musicais dizem de modos artísticos advindos principalmente da cultura negra que se intrincaram e se mobilizaram a partir de jovens que desenvolveram caminhos autônomos para a veiculação e fruição das suas expressões. Eram manifestações, em sua maioria, produzidas com recursos próprios, às margens do centro-sul de BH, fora dos limites da Avenida do Contorno (sobre a qual a cidade foi previamente planejada) - uma delimitação de poder econômico e cultural na cidade - realizadas nos “bailes de quadra”, organizadas em periferias (como o Buraco Quente, na favela Cabana do Pai Tomás, e na Rua Santarém, no bairro Nova Cintra), embalados por DJs que compunham seu repertório baseados no funk e no soul estadunidense (Deff, 2021).

Tanto a cena de hip hop quanto a cena de funk eletrônico na cidade têm suas origens marcadas neste contexto, antes de cada gênero e cena musical, posteriormente, ter rumado caminhos singulares que ora se aproximavam ora tomavam distanciamento geográfico, estético e simbólico entre si. Não por acaso, os DJs que vivenciavam este período inicial entendiam o rap como um “funk falado” (Deff, 2021, p. 19), denotando esta proximidade. Assim, estas expressões têm seus primeiros passos territorializados na capital mineira na primeira metade dos anos 1980 e possuem alguns marcos, como o baile Máscara Negra e o encontro BH Canta e Dança. Tais eventos, além de servirem como palco seminal para manifestações de rap e funk eletrônico, também sinalizam uma mudança importante: eram realizados na região central e na Praça da Savassi, considerados espaços simbólicos da elite mineira.

Esta ocupação modificou uma demografia que “[...] antes era majoritariamente branca, que passa a ser habitada também por jovens majoritariamente negros” (Deff, 2021, p. 14) e vislumbra uma potencialidade típica da articulação entre gêneros e cenas musicais: a “(re)construção dos mapas citadinos” (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019 p. 132), e a emergência de novas sociabilidades através de um deslocamento geográfico dos atores periféricos e suas manifestações culturais. Desta forma, tais articulações culturais-territoriais demarcam um circuito musical que, a despeito da invisibilidade, da violência e da deslegitimação estética que vivenciava por parte das camadas médias urbanas, concretizava um movimento de dimensão conscientemente política ao se apropriar dos espaços da cidade - também fazendo os nomes de territórios (e moradores) da periferia ecoarem pelos asfaltos das regiões “dentro da Contorno”, ou seja, regiões economicamente privilegiadas da capital.

Tal panorama evidencia a leitura de Haesbaert (2014) do território como foco central das relações de poder e dominação: não apenas como um meio para criar e manter a ordem, mas como *locus* estratégico do qual nós experimentamos o mundo e o dotamos de significado. Assim, a Avenida do Contorno, uma das maiores vias da cidade, seria um dos elementos geográficos mais ilustrativos do entendimento de que o território e a territorialização são tratados como *continuum* dentro de um processo de dominação e/ou apropriação, em que falamos não só da multiplicidade de manifestações, mas na multiplicidade de poderes, em tantas avenidas incorporadas, através dos múltiplos sujeitos que sujeitam ou são sujeitados (Haesbaert, 2014). De maneira que - por mais que com o avanço do século XX a expansão urbana se tornasse inegável e o imaginário de uma cidade contida dentro de uma ordem previamente estipulada já fosse inexistente, na medida em que todo território é simultaneamente funcional e simbólico (Haesbaert, 2005) - a Contorno seguiu sendo um elemento físico geográfico que exercia material e simbolicamente exclusões sociais, delimitando quais corpos poderiam pertencer aos espaços contornados.

Portanto, ao apontar sobre as ocupações nos anos 1980, Deff (2021) trata de um movimento que evidencia a periferação das expressões musicais do rap e do funk não apenas pelas opressões do poder público ou pela ausência de mobilidades e expressões artísticas populares em meio à Avenida do Contorno, mas uma periferação marcada no entrecruzamento de cortes de localidade, classe e, principalmente, raça. Por isso, para pensarmos todos estes processos que sujeitam não só as categorizações musicais,

mas o trânsito na cidade, a lente analítica da interseccionalidade e a ideia de “avenidas identitárias” que se entrecruzam, conforme proposta por Akotirene (2019), não é apenas essencial para que encaremos a complexidade das coalizões e sobreposições de opressões estruturais, como oferece, no contexto do território, um simbolismo potente e, de certa forma, poético para elaborarmos quais corpos, quais identidades atravessam fronteiras físico-geográficas e quais são excluídos tanto da presença quanto do movimento no território - ou seja, são acidentados nas coalizões de avenidas.

É importante destacar, também, essas coalizões do ponto de vista das identidades musicais performadas neste território, a partir da influência de outras manifestações culturais na música pop-periférica - como o funk carioca e o hip hop norte-americano -, e em como elas se manifestam na produção musical dos artistas mineiros desde este período. Como gêneros musicais matizados por “[...] todo o processo de formação das híbridas culturas americanas” (Martins, 2021, p. 35), funk e hip hop, mais do que um “modismo” ou “mera cópia de uma cultura estrangeira” (Deff, 2021, p. 30), assumem na capital mineira uma alocação de elo comum da afrodiasporicidade das expressões culturais globais e, também, em outras regiões do Brasil. Portanto não há como pensar tais cenas belo-horizontinas sem considerar as “influências” e os impactos que, especificamente, o rap teve em São Paulo ou o funk teve no Rio de Janeiro: gêneros musicais também são restaurados, improvisados e incorporados de acordo com particularidades que emergem a cada nova encenação.

Daí emergem, inclusive, agenciamentos particulares; no caso da capital mineira, coalizões que denotaram colisões. Apesar de ter suas raízes no mesmo contexto histórico e cultural, o funk, diferentemente do rap, iniciaria seu processo singular de territorialização local de forma mais intensa apenas na década de 1990, em sintonia com a nacionalização do gênero, que já havia se iniciado no Rio de Janeiro. Mas, apesar da proximidade ainda evidente, nota-se uma espécie de clivagem entre as manifestações: se antes elas chegavam a se confundir entre estéticas e expressões pela cidade, neste período se estabelece uma dinâmica de conflitos, negociações e rearranjos sucessivos, típica das reconfigurações entre cenas e gêneros musicais (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019).

O funk eletrônico passa a ser visto com ressalvas por parte da comunidade hip hop, com retaliações que afirmavam uma “defesa de identidade” (Deff, 2021, p. 69) a favor do que seria um *ethos* da cultura hip hop: algo que não se propunha a ser dançante e baseado liricamente em torno de denúncias sociais e críticas políticas ao sistema hegemônico.

O que ajudou a potencializar afastamentos estéticos e ideológicos entre os gêneros, materializados posteriormente em dimensões espaciais. Se no decorrer da década de 1990 o hip hop ampliou sua ocupação na zona sul da cidade - fazendo eventos em locais como a Broadway, em Santa Tereza e Lapa Multishow, no Santa Efigênia - o funk testemunhou o fechamento das poucas casas de *shows* não periféricas que mantinham noites temáticas (como Hipódromo e Phoenix), estigmatizando-se ao redor de relatos de violência em seus eventos.

Mas avançando os anos 2000, a cena funk rearticulou-se nos chamados bailes de favela, que começaram a se popularizar e reunir públicos em regiões periféricas da zona sul, como no Aglomerado da Serra, na zona oeste, na comunidade da Cabana do Pai Tomás e o Baile da Vilarinho, na região de Venda Nova. Destes bailes, seriam fermentadas novas fases do funk em BH, através de nomes como MC Jefinho e MC Papo, que redimensionaram a visibilidade deste gênero com *hits* (“Moleque Correria”; “Eu Pixava Sim”) para além-bailes, somando milhões de *views* nas plataformas musicais e sonorizando festas ou eventos.

Assim, historicamente, rap e funk, por suas particularidades, possuem trajetórias distintas em suas possibilidades como entre lugares políticos, de aproximação e distanciamentos (Pereira de Sá, 2021). Nessa direção, pensar em uma centralização territorial da cena rap belo-horizontina é um ponto fundamental para a construção de uma nova etapa deste movimento em BH. Maior símbolo dessa mudança, o Duelo de MCs, que aconteceu regularmente no hipercentro da cidade entre 2007 e 2017, pode ser entendido como um *turning point* para a cultura da capital mineira neste século, promovendo batalhas entre os jovens MCs da cidade que, por sua localização estratégica, reuniam milhares de pessoas. Organizado por um “coletivo de coletivos” de hip hop da cidade (Conspiração, Casa B e Rima Sambada), o Duelo serviu como uma incubadora de talentos da periferia, da negritude e dos subúrbios de BH, oferecendo os primeiros cartazes para nomes que iriam se capilarizar nas mais diversas áreas, como Douglas Din, Djonga, Vinicim, Max Souza e a futura política Áurea Carolina.

## MÚSICA PERIFÉRICA E POP: A INVENÇÃO DE FBC

O Duelo de MCs também possui caráter inaugural para Fabrício Soares. Jovem branco, periférico, “cria” de Santa Luzia (região metropolitana de BH), foi com o codinome FBC (acrônimo para Filho Bastardo do Caos) que ele performou pela primeira vez para um

grande público, na segunda edição do evento, em 2007. Para além, foi ali que ele se inventou como rapper e se configurou em relação às procedências da cultura hip hop, já que reconhece que não possuía nenhuma ligação específica com o rap, como diz: “O rolê nosso era ouvir funk, axé, a gente ouvia o que estava tocando na rádio [...] A primeira pessoa que me falou que eu tinha uma vocação para o *freestyle* foi um cara lá de Santa Luzia” (Miranda, 2021).

A presença constante no Duelo e sua inserção na cena musical mobilizou novas referências para o artista - não apenas musicais ou performáticas -, conectadas à força ativista contida na ocupação do espaço público no hipercentro da capital mineira, materializada também em novos espaços culturais (o teatro Espanca!, a casa Nelson Bordello) e eventos como a Praia da Estação e o carnaval.

Esta dimensão política sobre o “estar na cidade” foi um dos impulsos para FBC se reunir com outros talentos que constelavam o Duelo e fundar o DV Tribo, coletivo que iria se estabelecer como uma espécie de “supergrupo” da cena rap de BH por reunir nomes como Djonga, Hot & Orêia, Clara Lima e o produtor e *beatmaker* Coyote Beats. O grupo se destacou não apenas pela reunião de talentos, mas também por externar um lado intencionalmente político em suas criações, a começar por sua própria formação:

A gente juntou uma menina preta e lésbica, um mano preto retinto, um cara que era da arte, que era o Hot Apocalypse, neto do Álvaro Apocalypse, fundador do grupo de teatro de bonecos Giramundo [...] O Hot já entendia dessas coisas loucas, os deuses vivos, cabala, Hakim Bey, que é a pedra fundamental da ideologia da DV Tribo, tá ligado? É um cara que criou uma cultura anti policial, antimídia e a gente era muito isso (FBC [...], 2021, 49 min, 15 s).

Dentro do escopo dessa dimensão política da DV Tribo, explicitada por Fabrício na entrevista, é possível destacar de saída as articulações entre a música pop-periférica e marcadores como gênero, raça e classe - em como essas questões também se manifestam na produção musical e na trajetória não apenas de FBC, mas também como marca geracional entre seus pares. Atravessados pela condição Sul-Global racializada, diversas questões interseccionalizadas irão agenciar formas distintas de como a produção do rap mineiro contemporânea é vivenciada e performada por seus atores, em diferentes formas de contestar e evadir regulações sociais e normas estabelecidas. Sugerindo aqui uma tentativa de síntese, que não dá conta de toda spectralidade da cena, podemos pensar que a própria música da DV Tribo já “adiantaria”, dentro de uma coletividade, algumas especificidades que se constitui como marcas singulares de seus players em carreira solo,



como a centralidade do ativismo racial na obra de Djonga; a forte expressão de gênero e sexualidade negras em Clara Lima, as tensões de classes e privilégios em Hot e Orêia e, tema do presente trabalho, a vida periférica e suburbana como narrada por FBC.

De certa forma, essa geração captura um *zeitgeist*, onde tais marcadores se tornam moduladores fundamentais dentro de parte significativa da própria produção musical pop brasileira. Indo além, a mescla de tais ideias, em uma certa política pop, configurou-se como uma marca aplicável em um conjunto de artistas vindos das periferias que estão nitidamente interessados em dialogar, de modo acentuado, com “as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia” (Soares, 2015, p. 23), ou seja, as perspectivas possíveis *do* e *no* pop. Tal perspectiva se espraia também, em maior ou menor intensidade, para outros atores importantes do rap belo-horizontino (Matéria Prima, Roger Deff, Dr. Bhu e Shabê etc.) e nacional.

Diferentemente das gerações anteriores do rap na capital mineira - especialmente até a metade dos anos 2000 -, é perceptível nestes artistas uma forte atração e uma busca vinculatória pelo jogo pop tanto em suas dimensões: 1) discursivas, com seus lances intertextuais, premissas de autorreferencialidade e citação, muitas vezes em uma dimensão *trickery* - uma tonalidade iconoclasta e irreverente aplicada a releituras de textos originais (Fiske, 2010) - especialmente nas letras, que compartilham experiências e subjetividades pop conectando-se ao ouvinte através de uma linguagem comum (Alberto, 2021); 2) artísticas-expressivas, com um explícito interesse em apreender e fazer uso tanto das texturas sonoras disponíveis globalmente (como a sonoridade *trap* adotada por muitos deles) quanto na estética afirmada em vídeos, clipes e vestuários (frequentemente afirmando riqueza e diversão; reivindicando luxo, autoestima e as raízes periféricas); e 3) midiáticas, nas estratégias de visibilidade típicas tanto do chamado *mainstream* ou da cultura de celebridades, habitando as redes sociais não apenas como espaço de aparição, mas como extensão de suas performances pessoais-públicas, endereçando-as para além de nichos ou cenas musicais.

O que apontamos aqui é a presença de outras mediações que, ao refazer os ambientes de produção, fruição e circulação do rap em BH, o sintonizam de forma evidente com a ideia de rede de música pop-periférica. São transformações que modificam intensamente os cenários e as performances que se estabeleciam como referenciais neste território desde o final dos anos 1970.

## “OUVE MEU ÁLBUM”: FBC SOLO E ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE NAS REDES

A trajetória solo de Fabrício reflete exemplarmente algumas destas mudanças e um breve exame de parte de sua discografia atesta isso. Na capa de seu segundo álbum, *S.C.A.*, lançado em 2018, temos uma recriação da imagem que ilustra *I.N.R.I.*, disco de estreia da banda mineira de black metal Sarcófago, lançado em 1987, incluindo aí o mesmo uso da tipografia e o local da foto, o Cemitério do Bonfim, na capital mineira. No escopo da intertextualidade pop, a escolha por essa imagem ainda revela outra intenção: *Heresia*, disco de Djonga, lançado no ano anterior, usa expediente semelhante, mas referenciando a capa do clássico *Clube da Esquina*, talvez a imagem mais icônica da música pop mineira<sup>4</sup>.

Esteticamente, o trabalho aprofunda a orientação que iria balizar o rapper em seus próximos álbuns, o trap<sup>5</sup>. Além da dimensão sônica, faixas como “Frank e Tikão” e “Não Duvide” apresentam aquilo que Kaluža (2018) sugere como uma espécie de discurso típico do subgênero: a possibilidade de redenção, apesar de um estado de aprisionamento (*trap*) em um certo modo de vida (drogas, criminalidade etc.), ao apresentar a possibilidade emancipatória da realidade oposta (ficar rico, ter sucesso na vida, sair da prisão). A música presente em *S.C.A* versa, principalmente, sobre como *escapar* desse cenário, posicionando-se assim como “[...] uma alegoria da vida real no capitalismo tardio”, tematizando para corpos periféricos uma dupla possibilidade: “a cruel realidade de viver ‘em uma armadilha’ por um lado e o real idealizado, cheio de ouro e diamantes, por outro lado”<sup>6</sup> (Kaluža, 2018, p. 2, tradução nossa).

O álbum lançado no ano seguinte, *Padrim*, exibe de forma ainda mais ampla as contradições e possibilidades desse *ethos*, localizando a periferia que tem acesso a determinadas benesses das lógicas de consumo hoje (“*A corrente eu comprei, eu mesmo parcelei, no governo do Lula, manin*”, diz “Money Manin”) e celebra, em um tom de *payback*, a vida farta que recursos financeiros (e as drogas) proporcionam em um *feat* com Ebony (jovem rapper da Baixada Fluminense) na faixa “Confia”, não se furta em dialogar com a cadência afável do chamado rap acústico (“lphone”).

Neste sentido, o álbum mostra, até então, o trajeto de FBC, estabelecendo a internet como ponto central de comunicação e visibilidade. Destacadamente, o uso das ambientações digitais como expansão de sua performance transformou FBC em uma espécie

de estudo de caso do *marketing* musical contemporâneo, ao alavancar *hashtags* sobre si e as vinculando com celebridades. Ainda em S.C.A, o perfil do rapper no Twitter postou o comentário (“*ouve meu álbum*”) em páginas de celebridades como Eminem e o Papa Francisco. Já em *Padrim*, redimensionada, a tática se mostrou ainda mais eficiente: em interações *on-line*, desta vez pediu para que perfis de rap e de grandes nomes da música nacional colocassem a então data de lançamento do álbum (15/11) em suas páginas.

A informação enigmática viralizou ao ser compartilhada por perfis como os de Mano Brown, Marília Mendonça e Maísa e a intensidade do movimento chamou atenção até de empresas como Spotify e Burger King, que disponibilizaram um cupom de desconto para a data de lançamento. Em um vídeo de agradecimento pelo sucesso da campanha, postado em seu perfil, o artista declarou: “*Hoje o pessoal já tomou o 15/11 como um movimento que representa geral tá ligado? Todo mundo que tem sua luta diária, semanal. Quem lança o trampo e tá em busca de espaço no mercado. Eu vim da zona oeste de BH, sou igual a todo mundo. Obrigado!*” (FBC, 2019).

Um aspecto deste agradecimento (“*eu vim da zona oeste de BH*”) dá a ver um diapasão marcante para os próximos trabalhos do rapper: uma rota *centro-periferia*. Nos dois álbuns lançados pelo artista em 2021, determinados espaços da capital mineira não apenas servem de cena para as histórias que ele conta, mas são *tematizados*, ocupam centralmente suas narrativas de formas distintas. É nesta zona referida por FBC, especificamente, que fica a Cabana do Pai Tomás, uma das favelas mais populosas da cidade. A vivência do artista neste território é a pauta principal de *Outro Rolê*, trabalho lançado em 2021. A partir de experiências que ele viu florescer na comunidade, através das articulações entre a cultura hip hop e as organizações religiosas locais em busca de pacificar os conflitos na região, ele fabula sobre um movimento chamado “UFFÉ”, a União da Força e da Fé, para versar sobre os mais diversos aspectos da vida periférica (a violência urbana, a opressão, mas também as danças, as festas e os amores), um recurso criativo que seria importante para a lírica do próximo álbum.

Em camadas estéticas, líricas, narrativas e conceituais, o artista propõe um rompimento com possíveis essencializações das vivências periferizadas, ao mesmo tempo em que reivindica e denota a inescapabilidade da noção de *diferença* para a expressão e tematização destas. Como canta no EP, fortalecendo o título do registro: “*depois da [avenida] Amazonas, é outro rolê*” (Champs-Élysées, 2021). A afirmação de um *outro rolê*

(outra expressão, outro espaço, outra vivência), situado *além* de mais uma grande avenida da cidade, trata de um enunciamento localizado, que pontua as limitações e violências que atravessam sua identidade marcada pelo corte de classe e localidade, mas também as diferentes contradições, possibilidades e potências deste *locus*.

Outro aspecto em *Outro Rolê* antecipa de forma determinante a criação de *Baile*: a presença do produtor e *beatmaker* Victor Hugo de Oliveira Rodrigues, o VHOOR. Figura exemplar das lógicas de produção da música pop-periférica em BH hoje, ele começou sua trajetória discotecando em bailes e compartilhando suas próprias produções em plataformas como Soundcloud e Spotify, chamando atenção de artistas e público por sua instrumentalidade pautada no rap mesclado a sonoridades afro-brasileiras. Para além, VHOOR é "cria" da região de Venda Nova (zona norte) e desde novo frequentador do Baile da Vilarinho, espaço referencial para gêneros como o Miami Bass, na capital mineira. É sintomático que, logo no primeiro verso do álbum ("*Essa me bateu uma nostalgia, lembrei quando a gente ia lá no Baile da Vilarinho dançar*", de "Champs-Élysées") o encontro dos dois assume um simbolismo musical que viria a se materializar como a enunciação artística arterial do próximo trabalho. Ao concatenar suas outridades territoriais pessoais, buscariam também conciliar dois universos musicais que têm nascenças próximas na periferia de BH: o rap e o funk.

## MÚSICA POP-PERIFÉRICA EM BELO HORIZONTE: BAILE, UMA "ÓPERA MIAMI"

Estetizar esta nostalgia pelos bailes funk periféricos de BH como guinada criativa para *Baile* foi uma sugestão de VHOOR recebida com resistência por FBC, episódio lembrado por ele no Podpah: "Eu sou um rapper, não dá pra mim ser divertido nesse ponto... Eu tenho que fechar a cara e ir" (FBC [...], 2021). No entanto, após mostrar privadamente a faixa "De Kenner" a seus amigos da Cabana do Pai Tomás e receber um retorno positivo, o artista se tornou consciente do resgate que poderia propor: "Pensei assim: cara, por que não? A dança, a diversão também fazem parte, também cumpre esse papel social..." (FBC [...], 2021). Assim, se de alguma forma a reação inicial do artista recuperou antigas oposições entre os dois subgêneros musicais, sua decisão em seguir em frente após o teste sinaliza as mudanças significativas no contexto relacional entre eles: uma inter-relação que vem se "contaminando" de forma espessa, o que ajuda a compor as muitas expressões possíveis de uma rede de música pop-periférica.

Junto a esta articulação nostálgica, centrada no resgate histórico, afetivo-político de FBC e VHOOR do Miami Bass dos anos 1990, soma-se uma proposta ainda mais densa, a produção de um álbum conceitual. A partir desta dimensão rítmica específica, seria encenada poeticamente nas letras uma estória *em e sobre* um território periférico de Belo Horizonte, em um arranjo que FBC chamou de Ópera Miami: uma construção musical ancorada firmemente em uma narrativa dramatizada onde cada música do disco foi pensada seguindo o desenvolvimento de um cenário e um protagonista - o personagem Pagode, pai de família, trabalhador da favela que frequenta o baile da UFFÉ, evento no qual conhece seu amor platônico Jéssica, com quem dança os "passinhos" típicos da funk eletrônico. Ainda neste trajeto, encontramos outras figuras: Paulinho, "o falador" traíçoeiro, Tião, o dono da "boca" e um personagem institucional sem nome próprio, mas com ações muito bem conhecidas pela comunidade: a polícia.

Na elaboração de um espaço periférico imaginário - mas que encontra constante correspondência no real, como a UFFÉ, o Baile da Vilarinho -, FBC, com a codireção de VHOOR, estabelece uma espécie de plano-sequência sonoro que nos permite, enquanto ouvintes, partir do ponto de referência geográfico da Cabana do Pai Tomás para alcançar ramificações em diversos territórios da capital mineira. De certa maneira, ele *fictiona* uma parte substancial da gratidão contida no "salve mais longo da história dos podcasts", e com isso, joga luz a *realidades* da música pop-periférica contemporânea, em Belo Horizonte. É este o percurso para seu *Baile*, e um mapa é oferecido logo na abertura do álbum, na faixa "Vem Pro Baile": um espaço que não se presentifica em um local único, mas que é encontrado em especificações espaciais plurais ("*Nova Cintra, Gameleira, Patrocínio, Sideral/Lá embaixo é o Cabana...*"), e que reitera, constantemente, as possibilidades de junção entre os mais diversos locais (como o Frei Gaspar, na periferia, e a Praça Sete, no centro da cidade) e gêneros musicais (rap e Miami Bass) como canta no "RAP da UFFÉ" (2021): "*Alquimia, Favelinha, Praça Sete, Frei Gaspar/Sala VIP é o crime/Não me canso de lembrar da barraquinha/Lá vai ter baile*".

Ou seja, ele se coloca como um narrador capaz de se aproximar de uma pluralidade de espaços e realidades, estabelecendo, novamente, torções e instabilizações em qualquer oposição cristalizada nas ideias de centro-periferia. Esse movimento é realizado no álbum quando o rapper povoa geograficamente as narrativas citando nominalmente dezenas de espaços periféricos e não periféricos da capital mineira: um arranjo que pode deixar "deslocado" o ouvinte menos familiarizado com a cidade,

mas que ao mesmo tempo sugere uma espécie de unidade espacial que o ajuda a “entrar” na obra.

Outra dimensão importante desse encontro simbólico proposto em *Baile* está no diálogo aberto que ele propõe com representantes de gêneros musicais (e, portanto, potencialmente, com públicos consumidores destes gêneros), *a priori*, distintos. Mesmo que todos sob o signo do Miami Bass, os *feats* presentes no álbum apresentam um esforço nítido no sentido de ampliar representações musicais enredadas na música pop-periférica - e fora dela, caso da presença da cantora da cena da nova MPB mineira, Mariana Cavanellas (ex-Rosa Neon e Lamparina), na faixa “Não dá Pra Explicar”. Também estão em *Baile* a cantora recifense UANA, próxima ao bregafunk recifense na faixa “Quando o DJ Toca”; a histórica voz da equipe de funk carioca Furacão 2000, Djair Voz Cristalina, que narra a vinheta de abertura da música “Delírios”; e a artista mineira Mac Júlia, em um dueto na faixa “Se Tá Solteira”.

Talvez seja possível destacar que, em certo sentido, essa faixa e esse encontro resumem algumas das premissas mais importantes que buscamos examinar em *Baile*. “Se Tá Solteira” é o *hit* maior do disco; foi sua porta de entrada, intensamente viralizada nas redes sociais pelo público, incluindo celebridades. A faixa é realizada com a participação de uma artista vinda de Betim (região metropolitana de BH), que é rapper, mas também trabalha com o funk espacial e minimalista característico da capital mineira hoje, cujas atuações de maior sucesso se dão majoritariamente na “vertente putaria”, distante do sisudo discurso consciente que tanto marcou o rap.

Também neste encontro, podemos vislumbrar uma abertura para discussões que envolvem a modulação de questões de gênero na música, especificamente no funk, atualmente. Se lógicas patriarcais cisheteronormativas cimentaram, ao menos performaticamente, parte das construções destes gêneros musicais, no rap e no funk mineiros, os masculinismos também obliteraram historicamente a presença de mulheres e pessoas dissidentes de gênero nas páginas de seus arquivos. A presença de Mac Júlia em *Baile* não só confere protagonismo feminino às novas expressões da música periférica mineira (o que não é um mérito exclusivo do álbum ou de seu autor). Indo além, partindo da recusa inicial de FBC até seu reconhecimento de que o divertimento e a música dançante funkeira poderiam, também, ser política ou ter papel social, encontramos um chamado pro baile que explicita em versos agenciamentos outros sobre as lidas e os problemas de gênero na fruição, consumo e produção da música: “*Geral consciente, em mulher não põe a mão/ Molecada tá ligada,*



*sim é sim, não é não*" (Vem [...], 2021). Uma vez que não são poucas as projeções e estigmatizações realizadas em cima do funk, culpando-o de forma irresponsável pela cultura do estupro (Rocha, 2017; Xexéu, 2016), escancarar artisticamente vivências opostas a este ideário, classista e racista, proporciona novas fabulações e registros acerca de violências misóginas nas práticas do gênero musical. Ao mesmo tempo, esta própria expressão, escancara contradições - o local de enunciação é masculino, ainda de acordo com a maioria dos destaques desta territorialidade/cena - e, assim, aponta para a complexidade de encruzilhadas (que recusam via única) nos tensionamentos (ainda a serem desdobrados) em torno dos trânsitos de gênero na música, articulados na interseccionalidade.

Assim, a faixa, como o disco, dá a ver contextos que, em conjunto, dimensionam questões importantes referentes à ideia de música pop-periférica, como o esmaecimento de debates que, a partir de uma construção histórico-social, se estabeleceram como antagonismos cristalizados (centro x periferia; rap x funk; contestação política x diversão; popular x bom gosto; passado x novidade; objetificação misógina x empoderamento) mas que se transformam a partir de reconfigurações territoriais, sônicas, discursivas, midiáticas e de mercado. A articulação destas questões atesta um possível engajamento pelo caráter fluído e não essencialista da música hoje e é neste lugar que também podemos pensar *Baile*: um exercício de potência política e de transmissão de saberes nem sempre visibilizados, presentificados em um mapeamento que diz de um trajeto espacial e sônico da música periférica em BH.

## CONCLUSÕES

Assim, em parte do estatuto artístico do álbum, reside uma espécie de desejo de conexão das mais diversas ordens, que é realizado sem demarcar um *lugar específico*, mas estando em *todos os lugares*. Tal estratégia criativa compõe uma afirmação generalizada de festividade urbana, das mais diversas músicas e seus territórios. Reivindicando o "baile" periferizado também como potência de fabulação - contendo aí um discurso de recusa das disputas que envolvem cenas e gêneros musicais -, o rapper FBC, ao batidão do Miami Bass, se porta como um articulador artístico que encena as múltiplas possibilidades da produção musical contemporânea, acreditando que esta é uma batalha que se realiza, preferencialmente, dançando.

Sob a perspectiva narrativa dramatizada de uma *Ópera Miami*, FBC convoca o ouvinte a uma visita por territorialidades periféricas onde se encontram diversos dos fios (bailes,

personagens, DJs, produtores, dançarinos, espaços de mídia) que se conectam em torno de uma rede de música pop-periférica local. Ao vincular estas conexões a um estilo musical do passado (o Miami Bass), que esteve no centro de debates sobre a potência contestatória da cultura negra e periférica em BH, realiza uma obra que sugere repacuar as possibilidades do rap e funk em um mesmo "baile", acionando suas diferentes expressividades através de um *beatmaker* especialista (VHOOR), *feats* de diversos estilos e temporalidades, conferindo emergência aos enunciamentos de diversos agentes presentes em espaços e corpos periferizados na capital mineira.

Assim, FBC articula de modo espesso a ideia de que a música estabelece com o espaço urbano uma via de mão dupla: por um lado, "[...] bairros e/ou cidades inspiram compositores, diretores e criadores do campo musical; por outro lado, letras de músicas ou mesmo um gênero musical podem ressignificar o imaginário sobre uma cidade" (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019, p. 132). De modo mais amplo e político, *Baile* aponta as festividades periféricas como produções populares constituintes do que *também* significa ser e estar na metrópole; ou como afirmam Fernandes, Trotta e Herschmann (2015, p. 4): "a música tocada nas ruas da cidade e os bailes de comunidade são estudos de caso significativos para se repensar o papel da música na transformação de um espaço cultural e na modelação de territorialidades que alteram a relação dos atores com seu cotidiano neste território".

Nesta direção, sublinhamos que as múltiplas mediações, tanto das ambientações digitais quanto das articulações territoriais das cenas do rap e do funk mineiro, que compõem a noção de música pop-periférica, são pivotais para estas transformações. As alianças feitas através de hibridizações e articulações transversais distintas daquelas que marcaram a origem das duas expressões musicais resultaram em reconfigurações musicais que, como mostra a trajetória de FBC, constantemente revelam um caminho cíclico entre centro e periferia. Um percurso que não pode ser mapeado como estanque, mas sim fluido, sujeito a mudanças ou acréscimos de rotas e realizado tensionando, "[...] quaisquer vinculações óbvias e automáticas entre estética, consumo musical e classe social" (Albuquerque, 2020, p. 52).

Guiado por estas premissas, FBC encontra em seu *Baile*, ainda, uma mediação possível sobre uma *outra música de uma outra cidade*. No fundo, diz de uma BH consciente de suas origens, apropriações e trocas territoriais, encenadas tanto em seus logradouros mais centrais quanto em seus bairros e favelas que se ramificam pela cidade e que estabelecem

contínuo irrigamento criativo entre si. Ainda, por sua construção como estória calcada em reais, evidencia e faz emergir diversos corpos e agências que se encontram tradicionalmente ocultadas nas “grandes narrativas” sobre a produção musical da cidade. Assim, à revelia da invisibilidade de certos gêneros musicais ainda estigmatizados no Brasil - como o rap e o funk eletrônico - apresenta uma cartografia que ilumina de forma intensa estas expressões.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Polén, 2019.

ALBERTO, T. P. *Vida Pop: representações e reconhecimentos da cultura pop em ficções de Nick Hornby*. Curitiba: Appris, 2021.

ALBUQUERQUE, G.; JANOTTI JUNIOR, J. Perspectivas políticas da rede de música pop periférica brasileira e feats internacionais da Kondzilla. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, [s. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3748/2466> Acesso em: 20 jan. 2022.

ALBUQUERQUE, G. *KondZilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Departamento de Comunicação Social, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

BAILE. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. [S. l.]: UFFÉ, 2021.

CHAMPS-ÉLYSÉES. Intérprete: FBC. Compositor: FBC; VHOOR; WRM. In: OUTRO Rolê. Intérprete: FBC & VHOOR. [S. l.]: WRM, 2021. Lado A, faixa 1 (2 minutos e 50 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1BMLOEqVl4>. Acesso em: 5 fev. 2024.

DEFF, R. *Negritude, hip hop e território: BH canta e dança*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

FERNANDES, C. S.; TROTTA, F. C.; HERSCHMANN, M. M. Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. *E-compós*, Brasília, DF, v. 18, n. 2, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1132>. Acesso em: 20 jan. 2022.

FBC - Podpah #279. [S. l.: s. n.], 11 nov. 2021. 1 vídeo (153 min). Publicado pelo canal Podpah. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2iqjc8B6prQ&t=5502s>. Acesso em: 13 jan. 2022.

FBC. #Padrim? 15/11? Conheça o rapper FBC, que mobilizou a internet para falar do disco dele. [S. l.], 14 nov. 2019. Twitter: @mcfbc\_oficial. Disponível em: <https://twitter.com/i/events/1195091295754014720>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FISKE, J. *Understanding popular culture*. 2. ed. London: Routledge, 2010.

HAESBAERT, R. *Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

JANOTTI JUNIOR, J. À procura da batida perfeita: a importância do Gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003. Disponível em: [https://ecopos.emnuvens.com.br/eco\\_pos/article/view/1131/1072](https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/1131/1072)

JANOTTI JUNIOR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Galáxia*, São Paulo, n. 41, p. 128-149, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/39963>. Acesso em fev. 2024.

KALUŽA, J. Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Média, Communication & Film*, [Nagoya], v. 5, n. 2, summer 2018.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIRANDA, A. FBC: uma cria do duelo de MCs. *BHZ*, [Belo Horizonte], 12 nov. 2021. Disponível em: <https://bhaz.com.br/guia-bhaz/fbc-cria-duelo-mcs-bh-lanca-com-vhoor-album-baile/#gref>. Acesso em: 5 mar. 2022. O MAIOR salve da história do PODPAH podcast | FBC no PODPAH | RAP Cortes. [S. l.: s. n.], 11 nov. 2021. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal RAP Cortes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRCvoxcwIQY>. Acesso em: 20 jan. 2022.

PEREIRA DE SÁ, S. *Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Curitiba: Appris, 2021.

PEREIRA DE SÁ, S. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, J.; GOMES, I. M. M. (org.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: Edufba, 2011. p. 147-162.

RAP da UFFÉ. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. In: BAILE. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. [S. l.]: UFFÉ, 2021. Faixa 3.

ROCHA, C. Popular e perseguido, funk se transformou no som que faz o Brasil dançar. *NEXO*, [s. l.], 22 out. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2017/10/22/Popular-e-perseguido-funk-se-transformou-no-som-que-faz-o-Brasil-dan%C3%A7ar>. Acesso em: 18 ago. 2023.

SOARES, T. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 2014.

STRAW, W. Scenes and sensibilities. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 6, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VEM pro baile. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. *In*: BAILE. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. [S. l.]: UFFÉ, 2021. Faixa 1.

XEXÉO, A. O funk, o espelho e o reflexo. O proibido está aí. Machista, homofóbico, promovendo bailes onde traficantes aparecem armados. *O Globo*, [Rio de Janeiro], 5 jun. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-funk-espelho-o-reflexo-19444390>. Acesso em: 18 ago. 2023.

## NOTAS

1. As pesquisas dos autores contam com o financiamento de Pós-Doutorado PDJ-CNPQ 2022 (Processo 150706/2022-7) e Mestrado pela FACEPE.
2. Destacamos aqui outros ganhos em diferentes dimensões do álbum: foi indicado como um dos melhores discos de 2021 no prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, agraciado no Prêmio Nacional Rap TV, destacado como álbum do ano do site Tenho Mais Discos Que Amigos e louvado na plataforma referencial do funk nacional, o portal Kondzilla.
3. Considerado um subgênero do hip hop parido nas comunidades negras de Miami, nos Estados Unidos, o Miami Bass tem como características centrais o ritmo electro, conseguido através da bateria eletrônica Roland TR-808 (o chamado "batidão") que inspira danças mais sincopadas e letras tematizando festas e repletas de conotações sexuais. Conquistou popularidade nos Estados Unidos e na América Latina a partir dos anos 1980 e é um elemento fundante para o consagrado funk carioca, a dimensão brasileira do gênero.
4. Trata-se de um diálogo interno que ajuda a revelar o lugar em que o discurso de FBC se assenta naquele momento, explicitado no conteúdo do disco: não apenas alinhar e reivindicar o rap local às outras cenas musicais que deram fama mundial a Minas Gerais como também se situar em relação a seus pares, posicionando-se como um narrador *ainda mais extremo* de determinadas realidades - a vida de sangue, cocaína e assassinatos, como refere o título do álbum.
5. Em linhas gerais, o gênero surgido no sul dos EUA no final dos anos 2000 sonoramente se escora no uso de *synths* melódicos em comunhão com bumbos rítmicos vindos do simbólico teclado Roland 808, criando tempos irregulares (acelerados ou 'para trás') com texturas sombrias, mas dançáveis. O nome (*trap*) indica localidades perigosas, o que ajuda a situar o universo temático do gênero
6. "[...] the two-fold reality, the cruel reality of living "in a trap" on the one hand and the idealized, dreamy reality full of gold and diamonds on the other hand, is the main allegory of "real" life in latecapitalism" (Kaluža, 2018, p. 2, tradução nossa).
7. A faixa chegou a ocupar o 15º lugar no ranking dos virais mundiais do Spotify.

Recebido em: 13/08/2022

Aceito em: 24/11/2023

## ARRASTÃO DO PAVULAGEM, COMUNICAÇÃO E AFETIVIDADES: SOCIABILIDADES E ENTRETENIMENTO EM TEMPOS PANDÊMICOS

### ARRASTÃO DO PAVULAGEM, COMMUNICATION, SOCIABILITIES AND SENSIBILITIES IN PANDEMIC TIMES

Manuela do Corral Vieira\*

Lucas Gil Corrêa dos Santos†

#### RESUMO:

O presente artigo busca compreender de que forma as práticas de comunicação atravessaram o evento cultural paraense Arrastão do Pavulagem, durante os anos de 2020 e de 2021 (o período de maior intensidade da pandemia de covid-19), e os sujeitos envolvidos em sua preparação e execução, por meio das práticas de sociabilidade que permeiam os cortejos que constituem o evento. O trabalho busca analisar como foi possível, por parte destes sujeitos, estar juntos uns aos outros durante os eventos digitais realizados no ambiente *on-line*, em um momento no qual este ambiente era o único considerado seguro para o estabelecimento das trocas e práticas de comunicação entre sujeitos; e quais os sentimentos e sensações acionados na subjetividade de cada um, a partir das práticas de comunicação. Serão evocadas as contribuições dos postulados de França (2008), sobre práticas de comunicação enquanto interações entre sujeitos; Simmel (1983), quanto a práticas de sociabilidade; Maffesoli (1998, 2016), sobre a vivência e a partilha dos afetos; e Halbwachs (2013), acerca da memória coletiva. Como resultados, pode-se mencionar que os processos de comunicação dos sujeitos envolvidos no Arrastão do Pavulagem sofreram alterações com a retirada dos cortejos das ruas do centro da cidade de Belém: os *sites* de redes sociais, tais como a página do Facebook e a plataforma de vídeos YouTube do Arraial do Pavulagem

\* Doutora em Antropologia e professora na Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordena o Projeto de Pesquisa Cultura Material, Consumo e Práticas de Sociabilidade - versão II e é líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Identidade. E-mail: manuelacorralv@yahoo.com.br

† Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM/UFPA). Membro do Projeto de Pesquisa Cultura Material, Consumo e Práticas de Sociabilidade - versão II e do Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Identidade. E-mail: luc.correa1@gmail.com



tornaram-se palco dos encontros, a partir da ocorrência expressiva de interações e (com) partilhamentos entre os usuários presentes na rede social digital.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arrastão do Pavulagem, redes sociais digitais, entretenimento.

#### **ABSTRACT:**

This article seeks to address how communication practices crossed the cultural event Arrastão do Pavulagem, during the years 2020 and 2021 (the period of greatest intensity of the covid-19 pandemic), and the subjects involved in its preparation and execution, through the practices of sociability that permeate the processions that constitute the event. The work seeks to understand how it was possible, on the part of these subjects, to be together during digital events held in the online environment, at a time when this environment was the only one considered safe for the establishment of exchanges and communication practices between subjects; and what feelings and sensations were triggered in the subjectivity of each one, from the communication practices. The contributions of the postulates of França (2008), about communication practices as interactions between subjects; Simmel (1983), about sociability practices; Maffesoli (1998; 2016), about the experience and sharing of affections; and Halbwachs (2013), about collective memory will be evoked. As results, one can mention that the communication processes of the subjects involved in the Arrastão do Pavulagem suffered changes with the removal of the parades from the streets of downtown Belém: social networking sites, such as the Facebook page and the YouTube video platform of the Arraial do Pavulagem became the stage of the encounters, from the expressive occurrence of interactions and sharing among the users present in the digital social network.

**KEYWORDS:** Arrastão do Pavulagem, digital social networks, entertainment.

### **“ABRE OS OLHOS, MORENA. VEM VER MEU BOI” – INTRODUÇÃO**

Uma reunião de artistas ligados à cultura popular<sup>1</sup> do estado do Pará, em sua maioria músicos e compositores que mantinham relações de amizade, tinha como proposta promover apresentações de carimbó, nas ruas da cidade de Belém. O então Pavulagem<sup>2</sup> do Teu Coração, como se chamava o coletivo à época da sua fundação, apresentava-se em um palco improvisado, aos domingos, na Praça da República, na cidade de Belém. Com o passar do tempo, as apresentações gratuitas agregaram um público cada vez maior, que costumava assistir aos shows e participar dos cortejos, durante tardes de domingo. Por conta de tal repercussão, um dos músicos que também fundou o grupo percorreu os interiores do estado, conforme apontam Lima e Gomberg (2012, p. 55):

[...] pesquisando música de raiz, sons, ritmos, confecção de instrumentos próprios de determinados contextos, como, por exemplo, o carimbó. Com o tempo, juntaram-se bailarinos que investigaram as coreografias de ritmos paraenses – carimbó, siriá, lundu, xote marajoara, retumbão, samba do cacete, entre outros.

Como consequência das incursões do membro-fundador do grupo musical pelos interiores do Pará, as apresentações do grupo Pavulagem do Teu Coração passaram a ser mais amplas e plurais, do ponto de vista cultural. A mencionada pluralidade, atesta Blanco (2014), trouxe uma variada gama de elementos e objetos da cultura popular, de modo a não focar unicamente no Boi-Bumbá. Assim, o Pavulagem do Teu Coração se tornou o Arraial<sup>3</sup> do Pavulagem e passou a realizar várias manifestações culturais ao longo do ano, tais como o Cordão do Peixe-Boi (atualmente, não acontece mais), os arrastões/cortejos das quadras junina e nazarena, Rodas de Boi, dentre outras programações. Com o passar do tempo, o público das apresentações cresceu de tal forma que o local e o trajeto percorrido durante o evento não era mais suficiente para receber fazedores e público desta manifestação cultural. Desta forma, o Arrastão<sup>4</sup> do Pavulagem passou a cruzar a Avenida Presidente Vargas, uma das principais vias do centro da cidade de Belém: inicialmente (e durante mais de duas décadas) subindo-a e, do ano de 2019 até o presente momento, descendo-a.

A inversão no trajeto, pontuou o membro fundador em ocasião da pesquisa de campo empreendida, deu-se por conta de situações constrangedoras com os moradores do entorno da Praça da República, relacionadas ao zelo necessário à preservação do local - o que foi sentido pelos membros do grupo musical como uma necessidade de se retirarem do local e partirem rumo à sede do Instituto Arraial do Pavulagem. Tal decisão foi tomada devido aos artistas procurarem evitar conflitos com os moradores, mas buscarem manter posicionamento quanto à manutenção da manifestação cultural.

Os cortejos que compõem a festividade totalizam quatro dias, sempre aos domingos, pela manhã. O quantitativo é relacionado aos quatro santos da igreja católica homenageados no período da quadra junina: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Cada cortejo que compõe o Arrastão do Pavulagem homenageia e pede as bênçãos a cada uma das divindades referenciadas neste parágrafo, respectivamente. Durante quatro semanas, aos domingos, as principais vias do centro da capital paraense são tomadas por uma multidão de sujeitos a se divertir cantando e dançando.

Debaixo do escaldante sol das manhãs dos meses de junho e julho, os integrantes do Batalhão da Estrela, trajando vestes azuis e brancas, com os rostos pintados com maquiagem multicolorida, tocam, ritmadamente, instrumentos de sopro e de percussão e executam ritmos populares, como toadas, carimbós e quadrilhas juninas, equilibram-se em pernas de pau, fazem acrobacias, enquanto entoam canções do grupo Arraial do Pavulagem e de demais artistas paraenses, desde a saída até a chegada dos cortejos, da Praça da República até a Praça dos Estivadores, respectivamente. O Batalhão se constitui de um grupo de brincantes que se apresentam durante cortejos que caracterizam os arrastões. O Batalhão da Estrela conduz os cortejos do Arrastão, ao longo da Avenida Presidente Vargas, por meio das alas que o compõem, e costuma ser rodeado por todos os lados pela multidão de frequentadores que vivencia momentos de diversão, ao cantar e dançar ao som dos ritmos regionais tocados pelos membros que o integram.

As influências oriundas dos interiores do estado do Pará e de cercanias são observadas a partir da junção de diversos elementos trazidos destas regiões, tais como instrumentos musicais e danças, o habitual chapéu com fitas coloridas, o Boi Pavulagem, cavalinhos, “cabeções”, instrumentos de sopro e percussão, bandeirinhas, dentre outros, compõem o que Amaral Filho, Leão e Pelaes (2019) destacam como cultura do mundo rural, a partir das proposições de Loureiro (1995). Amaral Filho e Alves (2017, p. 19) caracterizam os espetáculos como “[...] produtos simbólicos com origem nas manifestações da cultura popular, frutos da experiência tradicional de transmissão oral, representada na ação social de uma comunidade ou grupos sociais”, que estão inseridos em processos de resistência e pós-resistência, ligados à efetivação e ao reconhecimento que caracterizam determinada manifestação cultural.

Em outras palavras, a convivência do ritual que deu origem a manifestação com a sua inclusão no momento atual como um festejo da cidade ligada a economia local, impulsionada pela produção do espetáculo cultural na organização da festa pela comunidade, preparativos, vestuário, enredos, controle da festa, com a prefeitura produzindo o espetáculo para o turismo e com a cobertura midiática na publicização do espetáculo cultural (Amaral Filho; Alves, 2017, p. 4).

Quando a pandemia de covid-19 se espalhou ao redor do mundo, no ano de 2020, as experiências vivenciadas presencialmente, ao longo das ruas do centro da cidade de Belém, ficaram, por tempo indeterminado, inviáveis de serem vivenciadas, devido aos protocolos de segurança sanitária que determinavam distanciamento social como forma de combater a proliferação do vírus. Assim, os cortejos do Arrastão do Pavulagem, uma manifestação cultural que acontece há mais de 30 anos nas ruas do centro da cidade de

Belém até o ano de 2019, foram realocados para o ambiente *on-line* da internet, por conta do isolamento social decorrente da pandemia causada pela covid-19. Os eventos, passaram a acontecer no formato de *lives*<sup>5</sup>, denominados Arraial do Futuro, no ano de 2020, e Arraial Brincante, no ano de 2021 (Figura 1).

Figura 1 – *Printscrean das chamadas referentes à programação digital do Arrastão do Pavulagem, nos anos de 2020 e de 2021*



Fonte: página do Arraial do Pavulagem, no Facebook.

Em ambos os anos, os cortejos e as demais programações referentes a eles foram divulgados, transmitidos e desdobrados nas seguintes plataformas de comunicação do Arraial do Pavulagem: página do Facebook, perfil do Instagram e canal na plataforma de vídeos YouTube. Tal movimento pode ser visualizado a partir do que Castro (2020, p. 188) aponta como uma “tecnologização da vida social [...] que dizem respeito, em síntese, às formas e práticas sociais da comunicação”, segundo o qual trata-se de “um dos efeitos sociais de maior magnitude produzidos pela atual pandemia de Covid-19”, uma vez que experimentou uma ampliação por conta das condições de saúde decorrentes do período pandêmico.

Ressalta-se, aqui, a relevância da comunicação digital, tanto na construção deste trabalho como na vida em sociedade, na qual o contato presencial passa a ser algo incerto, do ponto de vista de uma realidade pandêmica. Deste modo, “a comunicação digital é ainda mais importante pelo aspecto de contínuas inovações tecno-culturais, de valores comportamentais, linguagens mixados (oral, icônico, escrito, sônico) e relações identitárias” (Canevacci, 2016, p. 177). Assim, este estudo passou a buscar a compreensão acerca dos modos que as práticas de comunicação atravessaram o evento Arrastão do Pavulagem, durante os anos de 2020 e de 2021 (o período de maior intensidade da pandemia de covid-19), e os sujeitos envolvidos em sua preparação e execução, por meio das práticas de sociabilidade que permeiam os cortejos que constituem o evento.

Como metodologia foi adotado um cruzamento de três procedimentos metodológicos, a fim de coletar dados quantitativos e qualitativos, com a intenção de possibilitar compreensões diversas acerca do estudo. O primeiro procedimento empregado foi a netnografia na rede social Facebook<sup>6</sup> do Arraial do Pavulagem, complementada com dados coletados via Instagram<sup>7</sup> e YouTube<sup>8</sup> do grupo musical, conforme apontamentos de Kozinets (2014). Foram analisados conteúdos presentes na página do Facebook do grupo Arraial do Pavulagem, no período de 16 de abril a 15 de julho de 2020 e 2 de junho a 18 de julho de 2021 - períodos correspondentes à divulgação dos arrastões digitais, com o objetivo de compreender as interações estabelecidas nas plataformas digitais ao longo do período de análise. O segundo procedimento metodológico adotado consistiu em entrevistas semiestruturadas com cinco dos fazedores responsáveis pelos cortejos *on-line* do Arrastão do Pavulagem nas seguintes funções: direção e roteirização das *lives*, assessoria de comunicação, produção e músicos do grupo Arraial do Pavulagem - um deles membro-fundador do grupo musical e outro é percussionista do grupo. As entrevistas foram feitas no período de agosto a outubro de 2021, por meio de roteiros semiestruturados que foram personalizados de acordo com as funções dos interlocutores no Arrastão do Pavulagem.

Por fim, como a terceira metodologia, foi empregada amostragem em bola de neve, de acordo com estudos de Bockorni e Gomes (2021), por meio do compartilhamento de um formulário *on-line* entre consumidores do evento. Estes, por sua vez, tinham como público-alvo usuários das redes sociais *on-line* que tivessem algum tipo de contato com o Arraial do Pavulagem - seja como frequentadores dos cortejos presenciais, até o ano de 2019, seja acompanhando as programações digitais, nos anos de 2020 e 2021. O formulário *on-line* contou com 41 perguntas, cujas respostas poderiam ser dadas de forma objetiva e/ou discursiva, com fins de complementar os dados obtidos via análise netnográfica. No referido formulário, as perguntas-filtro utilizadas para determinar se os usuários avançariam para as demais perguntas eram “Você conhece o Arrastão do Pavulagem?” e “Você assistiu aos cortejos digitais do Arrastão, o chamado Arraial do Futuro?”. Ao todo contabilizam-se 104 sujeitos atingidos com o procedimento metodológico empregado, prospectados das plataformas de comunicação do discente, tais como Facebook, Twitter e WhatsApp, assim como por ações de terceiros.

O formulário foi compartilhado via *link*, no período de maio a julho de 2021 - período que compreendeu a expectativa e a vivência, por parte do público consumidor,

da programação digital no referido ano - por meio das seguintes plataformas: os *sites* de redes sociais Facebook e Twitter e o aplicativo de mensagens instantâneas WhatsApp; bem como através do compartilhamento por terceiros, por meio do procedimento metodológico da amostragem em bola de neve. Cabe destacar que as respostas obtidas por meio das entrevistas e do formulário aplicado objetivaram trazer camadas de subjetividade que evoquem memórias profissionais e pessoais dos sujeitos participantes da pesquisa de campo para, assim, complementar os dados coletados via pesquisa netnográfica. Após fazer esta contextualização introdutória sobre a temática da presente pesquisa, ressalta-se que todas as seções que compõem este estudo foram nomeadas de acordo com trechos de músicas de autoria do grupo musical Arraial do Pavulagem que, de algum modo, se conectem com o conteúdo a ser explanado.

## **“OI, MORENA. JÁ FAZ MAIS DE ANO QUE EU NÃO VOLTEI PRA TE ESPIAR” – SOBRE COMUNICAÇÃO E SOCIABILIDADES**

O conceito de comunicação aqui abordado parte da perspectiva de França (2008), que se atenta às interações que nela acontecem no processo comunicacional. França (2008) embasa suas reflexões a partir dos estudos de Mead acerca da matriz conceitual das interações. Tal perspectiva foi adotada em razão de implicar afetação mútua entre os sujeitos, mediada por ações, já que, de acordo com a autora, o processo comunicacional ocorre por meio de ações (ou gestos significantes), que efetuam o papel de mediadora entre os sujeitos. Em outras palavras, pode-se dizer que a comunicação envolve desdobramentos de processos, de experiências sociais. França (2008, p. 84) destaca que a comunicação adquire uma dimensão prática, enquanto ato social, e passa a fazer parte do campo da interação, “onde um e outro estão sempre, e desde o início, implicados” (França, 2008, p. 85), além de ser composto por fases inseparáveis, ao serem analisadas, e marcado pela flexibilidade sobre os efeitos que tais ações trarão aos sujeitos (França, 2008).

Optou-se por utilizar os apontamentos de França (2008) sobre comunicação, uma vez que este estudo analisa as trocas interacionais entre sujeitos inseridos nas redes sociais digitais do Arraial do Pavulagem, por conta das medidas sanitárias advindas com a pandemia da covid-19, a partir de conversações estabelecidas no ciberespaço, nas quais pôde-se verificar, por meio da pesquisa de campo, que os usuários experienciaram uma mútua afetação, que os atingiram de variadas formas. Neste ponto, vale ressaltar que tal fluxo de comunicação na página do Arraial do Pavulagem, no Facebook, juntamente as interações estabelecidas,



já existia desde muito antes deste estudo. Entretanto, com o advento do isolamento social, o fluxo comunicacional e as práticas de interação ganharam nuances outras e questões próprias, a partir das particularidades de quando o Arrastão do Pavulagem se transportou totalmente para o terreno *on-line* e passou a acontecer no ambiente digital, conforme ocorreu nos anos de 2020 e de 2021, a partir da postagem referente ao cancelamento das atividades presenciais do Arraial do Pavulagem, divulgada na página do Facebook do grupo musical, em 16 de abril de 2020, que se vê a seguir (Figura 2).

Figura 2 – *Printscreen* da postagem sobre o cancelamento dos cortejos presenciais do Arrastão do Pavulagem

**Arraial do Pavulagem**  
16 de abril de 2020 · 🌐

Chamou Pavulagem, vaqueirx!

Batalhão da estrela, que saudade! Maio está chegando e neste período os preparativos já começavam para enfeitar o boi azulado e embelezar as ruas de Belém com as fitas coloridas, vibrar com as danças regionais, tocar os instrumentos em uníssono com alegria e união e levar sorrisos e cores com os pernaltas.

Porém, 2020 chegou diferente. Tendo em vista o estado de pandemia declarado pela OMS e as orientações dos órgãos de saúde pública é um momento onde o cuidado, a prudência e o resguardo com a saúde pública devem ser prioridade. Neste sentido, o Instituto Arraial do Pavulagem comunica ao Batalhão da Estrela e a comunidade que neste ano NÃO será possível colocar o boi nas ruas e os tradicionais cortejos que ocorrem nos meses de Junho e Julho, assim como todas as atividades previstas para o primeiro semestre de 2020. Por enquanto todas estão adiadas e sem previsão para retorno.

Não nos esquecer que embora seja um momento para estar fisicamente separados, devemos ficar em sintonia com o que nos une: o amor pela cultura popular. Torcemos para que tudo isso passe logo e respeitemos as orientação dos órgãos competentes. Compreender que a saúde dos amigos e familiares depende da consciência de cada um de nós e que precisamos fazer a nossa parte. Quem puder, fique em casa!

Esperamos anunciar o mais breve possível a data do reencontro e diminuir a saudade que bate no peito! Continuem nos acompanhando nas redes sociais, escutando as músicas nas plataformas digitais e mandando boas energias por que vai passar.

Salve São Cosme, São Damião, Santo Antônio, São João, São Pedro, São Marçal, todos os seres espirituais e Nossa Sra. de Nazaré! Que Nos tragam bençãos, saúde, paz e alegria neste momento tão delicado.

**COMUNICADO**

Chamou Pavulagem, vaqueirx!

Batalhão da estrela, que saudade! Maio está chegando e neste período os preparativos já começavam para enfeitar o boi azulado e embelezar as ruas de Belém com as fitas coloridas, vibrar com as danças regionais, tocar os instrumentos em uníssono com alegria e união e levar sorrisos e cores com os pernaltas.

Porém, 2020 chegou diferente. Tendo em vista o estado de pandemia declarado pela OMS e as orientações dos órgãos de saúde pública é um momento onde o cuidado, a prudência e o resguardo com a saúde pública devem ser prioridade. Neste sentido, o Instituto Arraial do Pavulagem comunica ao Batalhão da Estrela e a comunidade que neste ano NÃO será possível colocar o boi nas ruas e os tradicionais cortejos que ocorrem nos meses de Junho e Julho, assim como todas as atividades previstas para o primeiro semestre de 2020. Por enquanto todas estão adiadas e sem previsão para retorno.

Não nos esquecer que embora seja um momento para estar fisicamente separados, devemos ficar em sintonia com o que nos une: o amor pela cultura popular. Torcemos para que tudo isso passe logo e respeitemos as orientação dos órgãos competentes. Compreender que a saúde dos amigos e familiares depende da consciência de cada um de nós e que precisamos fazer a nossa parte. Quem puder, fique em casa!

Esperamos anunciar o mais breve possível a data do reencontro e diminuir a saudade que bate no peito! Continuem nos acompanhando nas redes sociais, escutando as músicas nas plataformas digitais e mandando boas energias por que vai passar.

Salve São Cosme, São Damião, Santo Antônio, São João, São Pedro, São Marçal, todos os seres espirituais e Nossa Sra. de Nazaré! Que Nos tragam bençãos, saúde, paz e alegria neste momento tão delicado.

**INSTITUTO ARRAIAL DO PAVULAGEM**

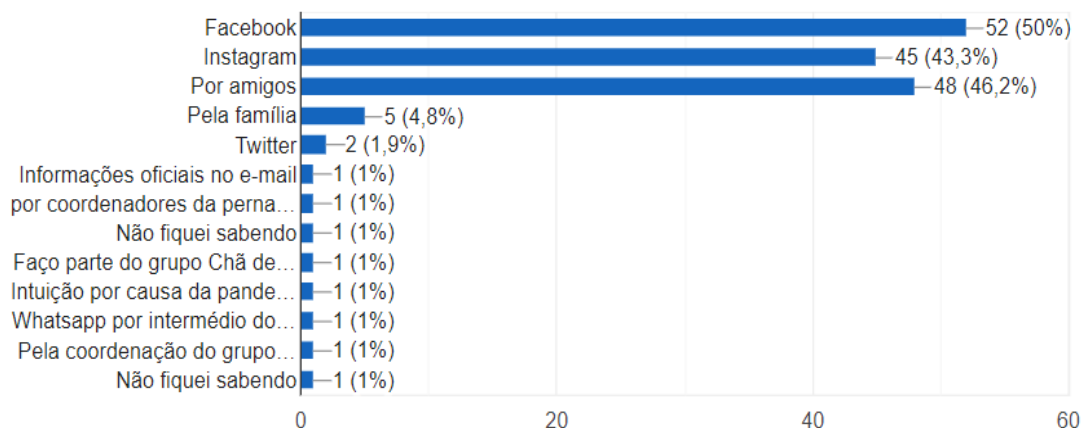
1,1 mil reações · 192 comentários · 548 compartilhamentos

Fonte: página do Arraial do Pavulagem, no Facebook.

Canevacci (2016, p. 176) propõe o conceito de metrópole comunicacional, resultante das “relações *entre* a expansão digital cruzada pelo trio comunicação-cultura-consumo”. Segundo o pesquisador, a comunicação é o elemento determinante na configuração da metrópole comunicacional, uma vez que descentraliza o conceito de sociedade e a compreensão de diversos fenômenos, tais como inovações, conflitos e tensões, e faz com que esta seja algo flutuante e policêntrica (Canevacci, 2016). Ao tomar como referência os dados relacionados à postagem ilustrada na Figura 2, pôde-se notar grande número de ações, tais como os expressivos números de curtidas, comentários e compartilhamentos, que demonstram a dimensão das interações estabelecidas entre os usuários presentes na página do Arraial do Pavulagem, na rede social digital Facebook, tida como a rede social digital de maior alcance do grupo musical por conta de seu caráter popular.

A popularidade verificada no Facebook se deve ao alcance atingido pela página, referente ao número de seguidores e ao engajamento verificado nas publicações, por meio de curtidas, comentários e compartilhamentos, conforme destacou a profissional que integra a equipe de comunicação do Pavulagem ouvida nas entrevistas semiestruturadas. As 1100 reações, 192 comentários e 548 compartilhamentos da postagem citada corroboram a colocação da interlocutora responsável pela assessoria de comunicação e pelo gerenciamento das mídias sociais do Instituto Arraial do Pavulagem, feita em ocasião da pesquisa de campo, na qual a profissional pontuou que o Facebook é considerado a plataforma de comunicação mais popular do grupo musical paraense, da mesma forma como o público do Arraial do Pavulagem e as iniciativas empreendidas por eles também são considerados populares. A popularidade da rede social entre o público do grupo musical também foi percebida por meio da amostragem em bola de neve, adotada em razão deste trabalho: do universo de 104 usuários alcançados, 50% dos entrevistados (equivalente a 52 sujeitos) responderam ter tomado ciência do cancelamento das atividades presenciais feitas pelo Instituto Arraial do Pavulagem, no ano de 2020. Tal dado estatístico, por sua vez, pode ser visualizado por meio do Gráfico 1:

Gráfico 1 – De que forma o público do Arraial do Pavulagem soube do cancelamento das atividades presenciais, no ano de 2020



Fonte: elaborado pelos autores (2021).

As *lives*, por sua vez, foram transmitidas pela rede social Facebook, por meio da página do Arraial do Pavulagem; pela televisão, através do Canal TV Cultura<sup>9</sup>; e pela plataforma de vídeos YouTube. Deste modo, devido ao contexto pandêmico repleto de restrições e incertezas, os sujeitos transpuseram as práticas de sociabilidade referentes ao evento majoritariamente para o terreno das redes sociais digitais. Juntamente às práticas de sociabilidade, a capital paraense também foi transposta para o ambiente do ciberespaço, a partir da recriação dos cortejos que compõem o Arrastão do Pavulagem no ambiente digital. Em perspectiva com as considerações de Jeudy (2005), o qual, em seus estudos, aponta que uma “cidade simbólica” se forma para os sujeitos dentro da dimensão física das cidades, reflito que outra Belém foi erguida, do ponto de vista simbólico, não somente dentro da dimensão física da cidade, uma vez que “[...] se oferece e se retrai segundo a maneira como é apreendida” (Jeudy, 2005, p. 81); mas, ao mesmo tempo, também na dimensão digital desta, a partir de vivências experienciadas coletivamente - neste estudo, por sua vez, vivências dentro e fora do ciberespaço, pelos sujeitos que acompanharam e fizeram o evento.

Assim, a “Belém digital”, erguida no terreno das redes sociais digitais, deu não apenas ambiência à festa, mas tornou-se palco dos encontros, de uma história que se conta em momentos (com)partilhados entre sujeitos presentes nas plataformas de comunicação do Arraial do Pavulagem, a partir das interações estabelecidas nos conteúdos divulgados na página do Facebook do grupo musical. As emoções e afetividades que atravessam os usuários presentes na página do Facebook do Arraial do Pavulagem também podem exercer grau de influência nos usos e apropriações das plataformas de comunicação

que geraram as respostas obtidas por meio dos procedimentos metodológicos adotados. A partir das considerações de Illouz (2011) sobre consumo e afetividades, Duarte (2015, p. 2, grifo do autor), observa que

Por meio da apropriação social de aparatos tecnológicos, hoje tornaram-se comuns manifestações afetivas compartilhadas na *Web*. Lugar comum para demonstração de afetos, os sites de redes sociais se efetivam como conexões em que circuitos sentimentais são possíveis, provavelmente, por conta da ilusória ideia de proximidade entre as partes que se relacionam no ambiente digital e transformam as trocas de experiências em fatores em comum.

Deste modo, os usuários que acompanharam os cortejos digitais via Facebook e YouTube podem ter sido movidos pelos sentimentos de fortalecer laços com pessoas queridas, presentes no mesmo ambiente simbólico da internet, ou de acionar memórias relativas a experiências outrora vivenciadas ao lado de pessoas conhecidas durante os eventos em formato presencial, uma vez que, durante o período de análise deste estudo, tais vivências não eram viáveis por conta dos protocolos de segurança sanitária adotados em razão da pandemia de covid-19. Ao passo de que conhecer novos usuários, no ciberespaço, não tinha o mesmo peso afetivo para estes.

A partir dos dados apresentados, voltam-se os olhos para o que Simmel (1983) classificou como sociabilidades e socialidades, sobre o “estar-junto” entre sujeitos em diversos graus de envolvimento emocional: diretamente ligado à relação entre o *eu* e o *tu/outro* e priorizando a importância do *outro*, quando do primeiro caso, e com objetivos em um terceiro elemento quando do segundo caso, no qual o *outro* não assume um papel de primeiro plano. Essas relações fazem parte do processo de socialização, proposto por Simmel (1983). Este processo, no caso do Arrastão do Pavulagem, foi diretamente afetado pelas restrições acarretadas pelas medidas de isolamento social, uma vez que os sujeitos foram privados do contato presencial uns com os outros, como costumava ocorrer durante as oficinas e ensaios para os arrastões e, sobretudo, durante os dias nos quais ocorrem o cortejo, durante as manhãs de junho e julho, como costumava ocorrer até o ano de 2019 e, novamente, durante o ano de 2022.

Tais questões extrapolaram as experiências vivenciadas no formato presencial, ora suspenso, e reverberaram no espaço digital em depoimentos dos usuários presentes nas plataformas de comunicação do grupo Arraial do Pavulagem. Grohmann (2020, p. 8) destaca que, na seara dos estudos culturais, os sentidos a circular “[...] são criados, fixados, reapropriados, desconstruídos ou ressignificados” e ressalta o papel fundamental

do contexto que atravessa os sentidos, as plataformas de comunicação e os sujeitos na compreensão da circulação de sentidos presentes nos processos comunicacionais. Isto posto, percebeu-se que a diversidade das respostas obtidas se deve não somente à pluralidade de usuários presentes na transmissão ao vivo dos cortejos digitais do Arrastão do Pavulagem, mas a diversos outros fatores que atravessam as vivências dos sujeitos, bem como suas relações de uso e apropriação com as plataformas de comunicação digital e com a cultura que é produzida e circula no estado do Pará.

Por meio das análises dos dados coletados, foi possível perceber como estas emoções conectam, comunicam e são fontes de compreender o entretenimento, para além do lazer, e, as emoções, para além do instante. Desta forma, pode-se compreender o entretenimento e o lazer enquanto coisas/instantes continuados, que atravessam variados cenários e intencionalidades (pessoais, coletivas, políticas, culturais, sociais, mercadológicas etc.). Em análise à obra *Ética* (2015), do filósofo holandês Espinosa, Amaral (2021) destaca que este aponta três afetos originários dos quais todos os demais afetos se originam: alegria, tristeza e ódio. A partir das relações estabelecidas entre estas formas de afetos com variáveis, tais como “o tempo [passado, presente, futuro], a certeza ou incerteza, a exterioridade ou interioridade, compõem todos os outros afetos, tais como: amor, ódio, medo, esperança etc.” (Amaral, 2021 p. 68). Pode-se dizer que estes afetos, originados a partir dos três afetos pontuados por Espinosa (2015), permeiam a vida dos sujeitos inseridos em sociedade, independentemente dos recortes e dos contextos que atravessem a existência de tais sujeitos e coexistem simultaneamente na subjetividade de cada um.

Assim, pôde-se relacionar os sentimentos verificados a partir dos comentários presentes nos cortejos digitais do Arraial do Pavulagem, disponíveis na plataforma de vídeos YouTube, aos postulados de Espinosa (2015) acerca dos afetos, publicados pela primeira vez no século XVII, uma vez que as manifestações e os sentimentos externadas pelos usuários podem ser lidos como resultantes de múltiplos atravessamentos, tais como as experiências individuais de cada sujeito, as experiências anteriores com o evento, localização geográfica, a pandemia da covid-19 e as formas as quais os sujeitos vivenciaram o período pandêmico e as mudanças advindas deste. Desta forma, afetos/sentimentos diversos podem ser percebidos ao lançar o olhar para determinado comentário nas *playlists* disponíveis, ainda que haja a prevalência de certo sentimento em relação a outro.

Ao traçar pontes entre os sentimentos acionados pelas vivências pandêmicas do Arrastão do Pavulagem e as contribuições de Espinosa (2015), por meio da leitura de Amaral (2021),



visualiza-se a via de mão dupla que há entre os afetos e o mundo que circunda os sujeitos. Tal relação se dá, de acordo com Espinosa (2015 *apud* Amaral, 2021), na medida em que, ao mesmo tempo, os sujeitos afetam e são afetados pelo mundo ao redor, aumentando ou diminuindo sua potência de ser ou de agir. “Para essas duas maneiras de se relacionar com o mundo - aumento e diminuição de potência -, Espinosa nomeia ‘alegria’ o aumento de potência, e tristeza a sua diminuição” (Amaral, 2021, p. 67). Foi possível observar o aumento e diminuição da potência de afetos dos sujeitos, no caso deste estudo, pela ótica da mudança do sentimento que predominou nas respostas obtidas por meio da amostragem em bola de neve, em relação aos sentimentos e sensações acionados no contexto dos cortejos digitais do Arrastão do Pavulagem, nos anos de 2020 e de 2021. Tal mudança foi percebida haja vista que o contato presencial e os sentimentos acionados a partir dessa vivência haviam dado lugar a outras formas de contato e de sociabilidades, por conta da suspensão das atividades presenciais do evento e do isolamento social advindo da pandemia de covid-19.

No contexto das redes sociais da internet e da sociabilidade via digital, estendem-se pontes ao apontamento de Maffesoli (2016) acerca da era dos afetos, na qual predominam a “pessoal plural”, a valorização do presente e o sentimento, formando o “espírito coletivo da pós-modernidade”. Em análise às obras de Maffesoli, Gioseffi (1997) destaca que o desejo pelo contato físico com o outro e a vontade de integrar grupos constituem o que Maffesoli (2016) aponta como uma “estética do cotidiano” que valoriza “[...] a maneira de sentir e de experimentar em comum”; modo de afirmação da existência no aqui-e-agora” (Gioseffi, 1997, p. 48). No contexto da vivência, enquanto experiência sensível dos sujeitos, o sociólogo francês também destaca que a

[...] ‘duração’ feita de pequenos ‘instantes eternos’ que, de modo fractal, formam o mosaico de uma socialidade que não possui um sentido unívoco que pudesse ser determinado *a priori*, mas cujo conjunto é feito de significações ao mesmo tempo efêmeras dentro do momento, mas não menos perduráveis em sua globalidade (Maffesoli, 1998, p. 176).

Deste modo, a coletividade, por mais plural e heterogênea que seja, partilha de pequenos momentos, a partir das vivências de cada sujeito que, em uníssono, formam um conjunto de significações, como aponta Maffesoli (1998). Tais significações, por sua vez, conforme foi possível visualizar por meio das análises feitas, formam respostas comuns acerca de sentimentos partilhados, ainda que atravessados pela subjetividade de cada sujeito, no período dos cortejos presenciais e, agora, no período dos cortejos digitais, presentes na



memória dos brincantes da festividade. Aqui, evocam-se novamente as contribuições de Halbwachs (2013) quanto à memória coletiva. Em seus estudos, o pesquisador aponta que o processo de formação da memória coletiva é diretamente influenciado (e afetado) pelo que ele denomina “comunidade afetiva”, que é formada a partir da convivência individual e coletiva entre sujeitos. Tal comunidade, conforme destaca Halbwachs (2013), possibilita a presença do componente afetivo na construção da memória coletiva. Este componente afetivo, referente aos cortejos do Arrastão do Pavulagem, passou por mudanças diversas, uma vez que a convivência presencial se encontrava temporariamente suspensa, por conta da gravidade da pandemia da covid-19 - o que implica em mudanças nos afetos que predominaram nos cortejos digitais em relação aos cortejos presenciais.

### **“ADEUS, MORENA” – CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta pesquisa teve como objetivo compreender como foi possível, por parte dos fazedores e consumidores dos cortejos *on-line* do Arrastão do Pavulagem, realizados nos anos de 2020 e de 2021, estar juntos uns aos outros durante os eventos digitais da festividade, em um momento no qual ambiente simbólico da internet era o único considerado seguro para o estabelecimento das trocas e práticas de comunicação entre sujeitos; e quais os sentimentos e sensações acionados na subjetividade de cada um, a partir das práticas de comunicação.

Os processos de comunicação e, por conseguinte, os processos de sociabilidade entre os sujeitos participantes do Arrastão do Pavulagem também sofreram alterações com a retirada dos cortejos do Arrastão das ruas do centro da cidade de Belém: a página do Facebook e a plataforma de vídeos YouTube do Arraial do Pavulagem tornaram-se palco dos encontros, a partir da ocorrência expressiva de interações e (com)partilhamentos entre os usuários presentes na rede social. Neste contexto de usos e apropriações outros de tais plataformas, houve o compartilhamento de sentimentos e de sensações semelhantes, tais como nostalgia e saudades das vivências experienciadas e partilhadas nos eventos presenciais, ainda que os cortejos digitais tenham acionado sentimentos outros, tais como felicidade e orgulho da cultura popular da região. Tais emoções conectam sujeitos e grupos, comunicam em camadas outras além do que foi expresso por meio de palavras e são fontes de compreensão de si próprias, para além do momento experienciado, e do entretenimento pela ótica que se estende para além do lazer.

As reflexões e análises que compuseram o estudo, assim como os procedimentos metodológicos empregados, também foram entrecruzados e afetados por estudos de áreas

diversas para além da Comunicação e da Cultura, tais como a Antropologia e a Sociologia. Os autores esperam que haja o acionamento de boas recordações em quem pôde vivenciar os arrastões em seus formatos digital e presencial e a quem ainda não disfrutou de tal vivência, que possa haver o despertar do desejo de se sentir parte da festividade e da cidade de Belém, assim como possa haver o desejo de experienciar todas as sensações possíveis advindas dos arrastões.

## REFERÊNCIAS

ABREU, M. Cultura popular: um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, M.; SOIHET, R. (org.). **Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. p. 83-102.

AMARAL, G. A. M. Espinosa e o sistema dos afetos: uma breve introdução ao Livro III da *Ética*. *Pólemos*, Brasília, DF, v. 10, n. 19, p. 60-76, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/33870>. Acesso em: 19 abr. 2022.

AMARAL FILHO, O.; LEÃO, B. C.; PELAES, L. T. S. Surrealidade cotidiana: a teatralização do imaginário amazônico nos espetáculos dos Cordões de Pássaros. *Aturá: revista Pan-Amazônica de Comunicação*, Palmas, v. 3, n. 1, p. 18-26, jan./abr. 2019.

AMARAL FILHO, O.; ALVES, R. F. M. Os Espetáculos Culturais na Amazônia: do boi de Parintins ao Círio de Nazaré. *In*: CASTRO, F. F.; AMARAL FILHO, O.; LIMA, R. L. A. (org.). **Comunicação, cultura e Amazônia**. Belém: PPGCOM/UFPA, 2017. v. 1, p. 16-34.

ARRAIAL DA PAVULAGEM. <https://www.facebook.com/arraigaldopavulagemoficial/photos/a.813669501979271/3154709361208595/>. Acesso em: 07 ago. 2021.

BLANCO, D. R. **Vitrine Facebook: o consumo espetacular em três espetáculos culturais de Belém-PA**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

BOCKORNI, B. R. S.; GOMES, A. F. A amostragem em snowball (bola de neve) em uma pesquisa qualitativa no campo da administração. *Revista de Ciências Empresariais da UNIPAR*, Umuarama, v. 22, n. 1, p. 105-117. jan./jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/empresarial/article/view/8346/4111>. Acesso em: 08 dez. 2021.

CANEVACCI, M. Metrópole comunicacional: arte pública, auto representação, sujeito transurbano. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 173-191, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/5683/4078>.

ASTRO, Fabio Fonseca de. **Impactos da Covid-19 sobre os processos comunicacionais: Primeiras observações sobre dinâmicas, impasses e riscos.** 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/download/8799/6270>. Acesso em: 16 jul. 2022.

DUARTE, G. Afetividade Online: Comunicação e Consumo na *#PuraVerdade*

Compartilhada na Rede. In: COMUNICON 2015. Anais [...]. São Paulo: ESPM, 2015. Disponível em: [http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT6/9\\_GT06\\_ASTOLPHODUARTE.pdf](http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT6/9_GT06_ASTOLPHODUARTE.pdf). Acesso em: 1 jul. 2022.

FRANÇA, V. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. Mead. In: PRIMO, A. *et al.* (org.). **Comunicação e interações:** livro da Compós. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 71-91.

GIOSEFFI, M. C. S. Michel Maffesoli, estilística ... imagens... comunicação e sociedade. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 48-53, 1997. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14582/11045>. Acesso em: 13 ago. 2021.

GROHMANN, R. O que é circulação na comunicação? Dimensões epistemológicas. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 27, p. 1-13, jan./dez. 2020.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

JEUDY, H.-P. **Espelho das cidades.** Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KOZINETS, R. **Netnografia:** realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

LIMA, D. M. B; GOMBERG, E. Cultura, patrimônio imaterial e sedução no Arraial do Pavulagem, Belém (PA), Brasil. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 53-67, nov. 2012.

LOUREIRO, J. de J. P. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário.** Belém: Cejup, 1995.

MAFFESOLI, M. Sociólogo francês Michel Maffesoli prevê a era dos afetos. [Entrevista cedida a] Bruno Alfano. **Extra**, Rio de Janeiro, 24 set. 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/educacao/educacao-360/sociologo-frances-michel-maffesoli-preve-era-dos-afetos-20174105.html>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível.** Tradução Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

SIMMEL, G. In: MORAES FILHO, Evaristo. **Sociologia.** São Paulo: Ática, 1983.

## NOTAS

1. Abreu (2003, p. 1) apresenta duas formas de observar cultura popular: a primeira, a partir de vozes outras, é equivalente ao folclore, “entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região”. A pesquisadora também pontua que cultura pode ser entendida como um instrumento que possibilita a compreensão da realidade social e cultural, em uma dimensão multifacetada, e pontua que “[...] muito mais fácil do que definir cultura popular é localizá-la em países como o Brasil, onde o acesso à chamada modernidade não eliminou práticas e tradições ditas pré-modernas” (Abreu, 2003, p. 2).
2. O neologismo Pavulagem quer dizer “formoso, bonito, e pomposo e que na linguagem popular tem o significado de ‘o que gosta de aparecer’, ou o fanfarrão”, conforme atesta Blanco (2014, p. 33).
3. Referência ao local nos quais ocorrem as festividades em homenagem aos santos da religião católica.
4. Designação para os cortejos de rua realizados pelo grupo musical Arraial do Pavulagem. Advém da expressão popular paraense “Arrastar”, que significa conduzir um expressivo número de pessoas.
5. No vocabulário dos usuários da web, a expressão designa transmissões ao vivo realizadas por meio das redes sociais digitais. Geralmente, não contam limite de tempo de exibição ou de quantidade de espectadores.
6. Link de acesso para a página do Arraial do Pavulagem, no Facebook: <https://www.facebook.com/arraialdopavulagemoficial>.
7. Link de acesso para o perfil do Arraial do Pavulagem, no Instagram: [https://instagram.com/arraialdopavulagem?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/arraialdopavulagem?utm_medium=copy_link).
8. Link de acesso para o canal do Arraial do Pavulagem, no YouTube: <https://www.youtube.com/c/ArraialdoPavulagemOficial>.
9. Rede Cultura do Pará é uma emissora de televisão com sede na cidade de Belém, capital do estado do Pará. É afiliada da TV Cultura e pertence a FUNTELPA (Fundação Paraense de Radiodifusão), órgão público do governo paraense.

## A QUESTÃO FIGURAL COMO ENCLAVE TEÓRICO DO CINEMA POLÍTICO

### THE FIGURAL QUESTION AS A THEORETICAL ENCLAVE OF POLITICAL CINEMA

Dinaldo Filho\*

#### RESUMO:

É comum afirmar que o cinema sempre esteve estreitamente ligado à política, bastando recordar, como disse Wollen, que *A saída dos operários da fábrica*, dos irmãos Lumière, já demonstra que os filmes jamais podem ser abstraídos de seu contexto social, econômico ou político. Contudo, mesmo considerando a tradição teórico-histórica em torno do “cinema político” (de Benjamin nos anos 1930 a Rancière nos dias atuais), esta categoria de análise pode ser reduzida às adjetivações de filmes ou definida de modo amplo, envolvendo angulações diversas como função social, autoria, estética, ideologia, militância, temas ou produção, dentre outras que podem modificar seus sentidos. Este texto revisita algumas teorias-chave do cinema político sem pretender sínteses conceituais (o que, inclusive, acredita-se desnecessário), mas buscando os caminhos para fazer uma fenomenologia da imaginação política focada na compreensão figural do tratamento poético dado aos motivos visuais de natureza política. Esses motivos visuais estão poeticamente relacionados às categorias da experiência política como a justiça, a igualdade, a liberdade, a fraternidade ou a paz. Do ponto de vista metodológico, isso requer ver filmes comparativamente, colocando em diálogo filmografias pertencentes a períodos históricos ou a figuras de estilo tão diversos quanto heterogêneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema político, análise figural, motivos visuais.

#### ABSTRACT:

It is common to say that cinema has always been closely linked to politics, just as Wollen said that the Lumière brothers' *Workers Leaving the Factory* already demonstrates that films can never be abstracted from their social, economic, or political context. However, even considering the theoretical-historical tradition around “political cinema” (from

\* Doutor em Sociologia pelo IESP-UERJ. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: dinaldo.filho@unila.edu.br

Benjamin in the 1930s to Rancière today), this category of analysis can be reduced to film adjectives or defined broadly, involving various angles such as social function, authorship, aesthetics, ideology, activism, themes, or production, among others, that can modify their meanings. This text revisits some key theories of political cinema without aiming at conceptual syntheses (which, in fact, is believed to be unnecessary), but seeking ways to do a phenomenology of political imagination focused on the figural understanding of the poetic treatment given to visual motifs of a political nature. These visual motifs are poetically related to categories of political experience such as justice, equality, freedom, fraternity, or peace. Methodologically, this requires comparing films, putting in dialogue examples belonging to historical periods or stylistic figures as diverse as they are heterogeneous.

**KEYWORDS:** Political cinema, figural analysis, visual motifs.

*A figuração contra a narração, a presença contra  
a representação, a potência contra o poder,  
a sensação contra o sentido  
(Dubois, 2012, p. 105).*

*O importante agora é recuperar nossos sentidos.  
Precisamos aprender a ver mais, a ouvir mais, a  
sentir mais  
(Sontag, 2020, p. 29).*

## UMA FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO POLÍTICA NOS FILMES

A célebre sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho* (1998), de Chris Marker, evoca, como preâmbulo das relações entre o cinema e as grandes utopias revolucionárias das décadas de 1960 e 1970, a imaginação política das vanguardas russas imortalizada no estilo de montagem de *O encouraçado Potemkin* (1925)<sup>1</sup>. A obra foi encomendada a Eisenstein pelo Estado Soviético com o objetivo de comemorar os 20 anos da Revolução de 1905, conhecida como Domingo Sangrento. O evento tematizado no filme, o motim dos marinheiros do navio de guerra pertencente à frota russa do Mar Negro, sublevados por sofrerem maus-tratos e injustiças de seus superiores, simboliza o levante popular ocorrido contra o regime czarista, processo de insurreição considerado um ensaio para a Revolução de 1917. Ao retomar cenas de *O encouraçado Potemkin* como imagens novamente imaginadas dentro de seu filme, Marker demonstra que experimentamos o



elã do cinema político quando voltamos à construção daquilo que é o cinema para o mundo, isto é, a imagem como presença, fenômeno de plasticidade. É no modo como o político nos é dado a ver que se constitui a memória figurativa do político, e a invenção de figuras institui motivos visuais como o do pelotão de fuzilamento que desobedece às ordens dos oficiais para executar os seus irmãos marinheiros, precipitando o motim a bordo do navio (Figura 1).

Figura 1 – O político como memória figurativa instituída pelos filmes



Fonte: fotogramas de *O encouraçado Potemkin* (1925).

O ponto culminante do filme, a sequência em que o exército czarista massacra manifestantes civis na escadaria de Odessa, na Ucrânia, reúne algumas imagens que Marker cita, analisa e compara, por justaposição na montagem, com as imagens de levantes e de enfrentamentos populares ocorridos, décadas depois da revolução russa, em diferentes contextos nacionais e temporalidades históricas. *O fundo do ar é vermelho* traça analogias visuais entre as sequências de *O encouraçado Potemkin* e as imagens das guerrilhas revolucionárias latino-americanas e os golpes de Estado na região, as lutas pelos direitos civis dos negros nos EUA, o maio de 1968 francês e outros movimentos de protesto, as batalhas de descolonização no terceiro mundo, a guerra do Vietnã e a expansão global do capitalismo de consumo, dentre outros acontecimentos abordados no documentário. A apresentação do título do filme é seguida de imagens notórias da obra de Eisenstein comentadas em *voz over* por Marker:

Eu não sou daqueles que viram *O encouraçado Potemkin* na estreia. Lembro-me do plano da carne cheia de vermes, com certeza. E da pequena tenda na qual puseram o morto e diante da qual para a primeira pessoa. E quando os marinheiros apontavam as armas na ponte do encouraçado. E quando o oficial ordenava fogo, um marinheiro de bigode gritava uma palavra que aparecia em letras garrafais: irmãos! (O fundo [...], 1998, 9 min, 41 s).

Um corte seco nos leva da cartela do filme de Eisenstein, onde se lê a palavra “irmãos”, para um *close up* de mãos que gesticulam com os dedos a letra “V” de vitória ou simbolizam a paz como faziam os *hippies*. O plano introduz a primeira parte do filme, intitulada “As mãos frágeis”, junto com os créditos iniciais. O que se vê são imagens intercaladas de filmes de ficção e de documentário, associadas de modo indistinto. Elas apresentam emoções políticas afloradas em situações de protesto e de enfrentamento em espaços públicos, cenas filmadas em diversos lugares do mundo. Mais do que ver, sentimos pelo ritmo da montagem e pelas formas das imagens as emoções derivadas dos sentimentos de esperança, de dor e de injustiça que levam à ação, isto é, *moção*: mobilizações populares, comoções públicas, cortejos e funerais de líderes e mártires, marchas, piquetes, protestos, discursos inflamados, palavras de ordem e manifestantes de braços erguidos e punhos cerrados. As imagens agem e reagem umas às outras, ficção e documentário se equalizam junto com as ideias e as emoções políticas nos momentos de confrontos reprimidos pelas forças estatais. Os motivos visuais do político também são construídos com as visões de gestos e das vestes das tropas de choque, da tensão dada na proximidade corporal e na troca de olhares intimidatórios entre manifestantes e policiais, dos embates físicos, das correrias nas ruas em meio às balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo, dos corpos de vítimas caídos pelo chão, dos rostos ensanguentados, das pessoas desfalecidas e carregadas nos braços por algum irmão:

Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (Didi-Huberman, 2016, p. 26).

A sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho* auxilia a reconhecer a íntima ligação entre as emoções e os motivos visuais no cinema, assim como essa relação potencializa o pensamento teórico interessado em abordar a imaginação política nos filmes. Enquanto Didi-Huberman percebe e reconhece a emoção figurada como movimento, gestualidade das imagens, Balló e Bergala (2016, tradução nossa) recordam que a “[...] palavra ‘motivo’, etimologicamente, procede do verbo latino ‘movere’, mover. Significa: ‘que tem a propriedade de mover, que produz movimento’. ‘Motivo e motor’”<sup>2</sup>. Para os autores, o motivo visual no cinema não é algo definido conceitualmente, deve antes ser compreendido fenomenologicamente a partir de imagens concretas, considerando o tratamento poético singular dado por um diretor a um recorte ou fragmento do mundo. Os exemplos são diversos e potencialmente infinitos, como as mãos, o mar, as janelas, os automóveis, a nuca feminina, a multidão, o duelo, o beijo, a deambulação, a saída da fábrica ou a pena de morte, que é um motivo visual político. Balló e Bergala (2016) tratam os motivos visuais como obsessões de cineastas que se tornam parte consubstancial de suas poéticas. Mais do que isso, para eles esses motivos migram de filme a filme, repetem-se, circulam e transmutam entre diferentes diretores e períodos históricos, criando uma tradição imaginativa construída em visualidades de forte teor emocional, capazes de fazer estremecer. O tratamento poético dos motivos visuais coloca as capacidades figurativas do cinema (pictóricas e sonoras) no centro do debate, quer dizer, a questão figural definida por Dubois como aquilo que na imagem nos “fulgura”, e marca a nossa consciência perceptiva pela força singular do acontecimento de imagem. É algo da ordem da comoção e que conflui para a ativação da memória figurativa:

É por efeito de presença e não de representação, de figuração e não de narração, que se inscrevem em nós os traços de passagem das imagens fílmicas. [...] O acontecimento figural, quando ele advém, fulgura ou sidera o espectador, o qual se encontra então, ao mesmo tempo, tomado (de estupor) e destomado (de seus hábitos de percepção ou de compreensão), desprovido, sem voz, boquiaberto. *Nada a dizer e tudo a ver* (Dubois, 2012, p. 100-110).

É isso o que se experimenta na sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho*, organizada em torno de motivos visuais de natureza política (Figura 2). Com efeito, nos termos elaborados por Balló e Bergala (2016) e Didi-Huberman (2016), as relações entre as emoções políticas e os motivos visuais colocam o cinema político como uma

questão figural a ser estudada em perspectiva comparada. De um lado, é um problema relativo à plasticidade das formas, das cores, dos movimentos e da luz, e por isso requer a investigação da matéria sensível modulada imaginativamente pela força das emoções inerentes aos conflitos por liberdade, igualdade, justiça e paz. Do outro, as emoções políticas dispostas em motivos visuais permitem a criação de sistemas comparativos construídos com uma diversidade de gestualidades afins, ampliando a capacidade do pensamento teórico e histórico de fazer leituras mais transversais do cinema político. Essa articulação entre as análises figurais e as metodologias comparadas (Coutinho; Carvalho, 1994) pode flexibilizar os contextos históricos e elaborar pontes visuais que aproximam, fenomenologicamente, filmes que antes não pareciam se dispor a um diálogo, mas que abordam motivos visuais comuns associados às formas políticas que perduram em termos de estilo ou servem de lastro poético para imaginar tratamentos inovadores do político.

Figura 2 – As emoções e os motivos visuais políticos como questão figural



Fonte: fotogramas de *O fundo do ar é vermelho* (1998).



A sequência de abertura de *O fundo do ar é vermelho* trabalha gestualidades de protestos de tal modo que as imagens de *O encouraçado Potemkin* servem a cada uma delas. Essas imagens são montadas por associações dos gestos políticos e pela similaridade formal que as emoções assumem, independentemente dos contextos sociais e dos tempos históricos das situações filmadas. Didi-Huberman (2016, p. 34) afirma que “[...] as imagens são como cristais que concentram esses gestos muito antigos, essas expressões de emoções coletivas que atravessam a história”. Observando-se a linha de argumentação do autor, isso significa que, do ponto de vista fenomenológico, a história do cinema político pode ser revista e interpretada como teoria das emoções figuradas, na qual os filmes transmitem e transformam os gestos emotivos mais imemoriais. Ao retomar as figuras de estilo das vanguardas soviéticas em diálogo com imagens ficcionais e documentais de conflitos políticos ocorridos em outras épocas e lugares do mundo, a montagem de Marker corrobora o entendimento de Didi-Huberman (2016, p. 38, grifo do autor): “as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam”. O autor também argumenta que, “[...] inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmo se transformem em pensamentos e ações” (Didi-Huberman, 2016, p. 38). *O fundo do ar é vermelho* indica na carne de suas imagens o caminho para se fazer uma fenomenologia da imaginação política no cinema, demonstrando que a emoção disposta em motivo visual é uma chave teórica potencial:

Tudo isso pode ser bem observado - e esse será meu último exemplo - numa sequência do célebre filme de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, em que a tristeza do luto (as mulheres choram e se reúnem diante do cadáver do marinheiro assassinado) se transforma em cólera surda (as mãos enlutadas se tornam punhos fechados), a cólera surda, por sua vez, se transforma em discurso político e em cantos revolucionários, os cantos se transformam em cólera exaltada, a exaltação se transforma em ato revolucionário. Como se o *povo em lágrimas* se tornasse, sob nossos olhos, um *povo em armas* (Didi-Huberman, 2016, p. 38, grifos do autor).

Didi-Huberman escolhe como exemplo o mesmo filme que Marker utiliza como preâmbulo de *O fundo do ar é vermelho* para examinar as relações entre emoção e política no campo das figurações fílmicas. O princípio da abordagem fenomenológica é justamente aquele que admite as associações entre *O encouraçado Potemkin* e os motivos visuais de filmes ficcionais e documentais produzidos em contextos sociais e períodos históricos distintos. Isso demonstra a existência de afinidades imaginativas e, também, as transmissões e as transformações de figuras de estilo que transcendem a historicidade linear dos conflitos políticos e das situações morais que formam, nas imagens de cinema,

as emoções figuradas ligadas às lutas políticas. Essas descrições colocam perguntas relevantes para a teoria do cinema político. Em que medida ele pode ser estudado do ponto de vista de uma fenomenologia da imaginação política? Quais são os diálogos figurais entre essa imaginação e os pensamentos políticos à esquerda ou à direita a respeito de assuntos da filosofia moderna como a justiça, a igualdade, a democracia, o liberalismo, o socialismo, os direitos humanos e os crimes contra a humanidade? Quais são esses pensamentos e essas imagens? O que os aproximam ou os distinguem? O que motiva as figuras do político nos filmes? Como os cinemas moderno e contemporâneo elaboram as emoções políticas configuradas em motivos visuais? Estudar o cinema político ou o político nos filmes significa estar diante de um mesmo objeto?

## O CINEMA POLÍTICO NA TRADIÇÃO TEÓRICA E A QUESTÃO FIGURAL

As perguntas elaboram o cinema político como um problema de plasticidade da matéria e das formas, elas incidem menos sobre as operações narrativas e mais sobre as “sensações plásticas” (Dubois, 2012, p. 100-105) criadas visualmente em torno da presença fenomenal dos assuntos políticos. Responder aquelas interrogações exige recuar nas abordagens culturais baseadas na noção de representação, tendencialmente mais vinculadas aos discursos extra-fílmicos (emanados, por exemplo, de contextos políticos, sociais e históricos ligados à produção e às temáticas das obras), e abrir espaço para examinar a experiência do cinema político enquanto uma problemática do figural. Essa posição certamente pode trazer perdas e ganhos na fatura das análises fílmicas, quando se almeja priorizar e valorizar as qualidades intrínsecas aos filmes políticos nos termos das suas imaginações poéticas.

Guimarães e Veras (2016) realizam uma crítica das análises fílmicas fundadas na noção de representação dos estudos culturais. Inspirados pela perspicácia das análises figurais de Brenez (1998), descendentes de teorias seminais como as de Epstein e de Faure, os autores se alinham aos argumentos dela de que os filmes têm prioridade sobre o seu contexto. Eles trazem para o centro do debate a experiência figurativa consumada com a plasticidade das imagens-sonorizadas em movimento, interessados, sobretudo, em uma abordagem teórico-metodológica que auxilie a “[...] extrair da potência de invenção figurativa presente em um filme - ou na obra de um cineasta - um pensamento singular” (Guimarães; Veras, 2016, p. 15). Desta perspectiva, fazem uma distinção entre



os estudos culturais e a análise figural dos filmes, relevante para teorizar e fazer uma fenomenologia da imaginação política focada na compreensão figurativa do tratamento poético dado aos motivos visuais de natureza política.

Para os autores, cogitar uma obra mobilizando a noção de representação dos estudos culturais, dominante nas últimas décadas, leva o olhar a buscar nas imagens os reflexos das realidades fenomênicas ou históricas externas a elas (por exemplo, os liames políticos). As premissas das análises contextualistas demandam que os filmes se vinculem direta ou indiretamente à sociedade e aos seus processos históricos, e assim “[...] o interesse do cinema é situado fora dele - nomeadamente, nas lutas dos grupos minoritários” (Guimarães; Veras, 2016, p. 22). Esta abordagem, mais focalizada no campo temático, tende a recuar na investigação da plasticidade fílmica para acercar-se da cultura como um campo de disputas políticas. As obras são armas simbólicas em um combate por representações justas. Os contextos têm prioridade sobre os filmes. A análise figural, por outro lado, privilegia o tratamento poético dado aos motivos visuais no cinema. Esse pressuposto dos autores instrui o olhar a perquirir na matéria sensível das obras como elas especulam e intervêm nos modos como as categorias da experiência são percebidas, dentre as quais incluímos aqui as políticas. A questão figural requer a investigação do figurativo como potência teórica inscrita nos filmes, o cinema como forma pensante e emocional. O movimento analítico inclina-se para as capacidades do filme de interrogar fragmentos do mundo e assuntos de natureza filosófica por meio de figurações singulares. Com efeito, importa pensar a potência teórica inscrita nos filmes, em tratamentos poéticos reveladores de variações formais e estilísticas, cujos princípios transmutam a percepção dos fenômenos do mundo. A figuratividade é fator intrínseco às obras e não está submetida à noção de representação, uma vez que “[...] as potências singulares dos filmes estão além - ou, mais precisamente, *aquém* - de uma remissão a seu contexto” (Guimarães; Veras, 2016, p. 25, grifo dos autores).

A posição dos autores abre um caminho para examinar o lugar e o valor da análise figural na tradição teórica do cinema político. Esta categoria de análise possui uma grande amplitude de sentidos. Ela pode ser reduzida às adjetivações de filmes ou ganhar valores alternativos, envolvendo angulações diversificadas como função social, autoria, estética, ideologia, militância, identidade, temática, tecnologia ou modos de produção, dentre outras que podem modificar seus vieses interpretativos. Por isso, é interessante revisitar aspectos de teorias do cinema político sem qualquer pretensão de elaborar sínteses,

consideradas aqui desnecessárias. Cabe buscar algumas linhas de confrontação e de diálogo com a vertente da teoria do figural em perspectiva política, sabendo-se de o risco deste movimento ser, ainda, incipiente mas com um bom potencial de desenvolvimento de ideias futuras a respeito das relações entre a tradição teórica, a análise figural e a proposta de fazer uma fenomenologia da imaginação política. Nesse sentido, Wollen (1998, 1998, p. 85) é um dos teóricos que oferece definições explícitas e sistematizadas do que pensa ser o cinema político:

Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos. Mais modestamente, há aqueles que simplesmente nos pedem para que olhemos para acontecimentos de maneiras novas e inesperadas. É por essa razão que o cinema político se relaciona com a forma assim como com o conteúdo, com os meios assim como os fins. É não convencional no sentido literal de que quebra as convenções.

Quando se olha retrospectivamente para a longa tradição teórica do cinema político, percebe-se, naturalmente, a tendência geral e necessária de relacionar os filmes de ficção ou os documentários com os campos de poder e os conflitos do mundo histórico. Como poderia ser diferente? É impossível negar tais vinculações, seria uma grande ingenuidade porque, como afirma Wollen (1998, p. 71), elas são obviamente constatadas desde *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), levando-se em conta tudo o que o filme virtualmente significa. Todavia, quando se examina os liames do cinema com o político em seus múltiplos domínios de realização - o produtivo, o artístico, o econômico, o tecnológico e o esportivo -, a ênfase recai, majoritariamente, em como eles são perpassados por interesses revolucionários, ideológicos, identitários, nacionais, de classe social, de raça ou de gênero. Com efeito, permanecem retraídas as abordagens que focalizam os diálogos plásticos entre os filmes porque examinam as figurações do político como *materialização da imaginação poética*, o que prioriza os métodos comparados de analisar as imagens e desloca o interesse em contextos sociais e históricos para os limiares das análises.

São notórios os estudos do cinema político instruídos pela busca dos vínculos com a sociedade ou pela compreensão da eficácia simbólica exercida sobre as mentalidades. Essas teorias se afastam ou se aproximam em graus diversos da questão figural, mas, seja como for, ainda preservam suas extensões discursivas que tendem às múltiplas direções capazes de ligar os filmes aos quadros mais amplos do mundo social e das representações

culturais. Sem desconsiderar, jamais, os benefícios de todas essas abordagens, inclusive políticos, como é o caso das lutas democráticas, é possível verificar no lastro das teorias uma tendência analítica que é uma disposição duradoura, um consenso teórico tão perene quanto a fidelidade à convenção mimética do realismo cinematográfico.

Eisenstein (1983) teoriza a “montagem das atrações” e o “cinema intelectual” ainda nos anos 1920. A aplicação do método de justaposição e conflito entre imagens, inspirado na dialética histórica, pretende gerar ideias socialmente úteis para superar o capitalismo a partir de suas próprias contradições. Por isso, pensar a forma significa projetar a identificação dos espectadores associando-a ao efeito social do conteúdo da obra. Nos anos 1930, uma outra conhecida chave de leitura dos liames entre cinema e política é proposta por Benjamin (2012). Interessado no potencial revolucionário da reprodutibilidade técnica da arte, e igualmente inspirado nos prognósticos marxistas de superação do capitalismo pelas suas contradições, ele elabora a tese da “perda da aura” e da “autenticidade da obra de arte”. A tecnologia substitui a existência única da obra pela sua existência serial, emancipando-a da função ritual para adquirir uma função política junto aos movimentos de massa. Assim, o filme estaria mais aberto à reflexão dos indivíduos sobre as suas próprias condições de vida, sem perder de vista que a face reacionária da reprodutibilidade técnica seria o fascismo (a estetização da política). Na década de 1940, Kracauer (1988) elabora a famosa história psicológica do cinema alemão que antecedeu a ascensão de Hitler ao poder, na qual defende a ideia de que os filmes refletem a mentalidade da nação porque não são produto de um indivíduo, mas de um coletivo de profissionais que os criam nas indústrias. Ao mesmo tempo, essas realizações se destinam à satisfação das massas anônimas e, por isso, seus desejos prescrevem a natureza dessas mesmas obras. Desta perspectiva, os filmes são dispositivos psicológicos reveladores das aspirações autoritárias nazistas espalhadas, politicamente, na sociedade alemã de 1918 a 1933.

Para Bazin (2014), a presença do real nas obras fílmicas é resultante de três dimensões indissociáveis: a natureza tecnológica da câmera e sua relação imediata com a imagem do mundo retida na película; a histórica, cujas formas sociais, morais e econômicas da Liberação no pós-guerra se inscrevem na produção cinematográfica; e a estilística, configurada pelo uso do plano-sequência, da profundidade de campo e da “montagem proibida” na preservação da duração do acontecimento. Para ele, isso é demonstrado pelo neorealismo italiano: o realismo, enquanto produção de imagens, corresponderia

à vocação do cinema para a descrição social e a renovação espiritual do humanismo. Nos anos 1960, os cineastas de esquerda transpuseram as técnicas do teatro brechtiano para os filmes, aplicando “efeitos de estranhamento” (Brecht, 1978) com os recursos plásticos do cinema em benefício da criação de um espectador ativo. Caberia dirigir o espectador a uma compreensão de si e do mundo histórico em que vive, não para contemplar a realidade, mas modificá-la nas lutas políticas. O uso de técnicas reflexivas reveladoras da construção da obra enquanto representação é inseparável da práxis, do ato político consciente.

No período de 1960 a 1980, merecem destaque as teorias do espetáculo de Alea (1983) e Debord (2007). A primeira delas, ligada à internacional situacionista, desenvolve a “prática desviacionista”, cujo objetivo é promover a apropriação de filmes da cultura de massas como os de kung-fu ou de propaganda, recriando seus diálogos com textos revolucionários para despertar o espectador de seu sono perceptivo nos espetáculos do consumo. A segunda teoriza o lugar ocupado pelos filmes na cultura revolucionária cubana e vê o espetáculo cinematográfico (o ato de ir ao cinema) como um momento duplo, de diversão e de abstração do conhecimento: o cinema deve ser popular, um híbrido de ficção e de documentário, capaz de gerar identificação e também o retorno do espectador politizado à vivência cotidiana. Nos anos 1990, Xavier (2003) realizou a crítica das possibilidades e dos limites da aplicação das matrizes de gênero, em especial o melodrama, no tratamento de assuntos políticos como as memórias das ditaduras latino-americanas. Para o autor, de um lado o cinema de gênero amplia o alcance de comunicação com o público, mas, do outro, empobrece o debate político provocado pelos filmes. Nos anos 2000, Ruiz (2000) elabora uma crítica contundente da teoria do conflito central na escrita dos roteiros. Ele argumenta que este modo narrativo e dramático nasceu em Hollywood e globalizou o sistema de normas e de valores morais dos norte-americanos, assentado em competições e disputas entre os indivíduos. A teoria estaria tão enraizada nas culturas fílmicas de outros países que histórias sem conflito central deixam de ser imaginadas. O resultado é o sincronismo entre uma teoria artística e o sistema político-cultural de uma nação dominante que se espalhou pelo planeta.

São ricas, criativas e diversas as teorias interpretativas do cinema político. Poderiam ser citados Comolli (2010) e os embates do cinema direto com o poder das indústrias, bell hooks (2019) e o olhar opositor na espectadorialidade negra, Corrigan (2015) e as interações entre o eu e o domínio público nos filmes-ensaio, ou Rancière (2009) e a partilha do

sensível nas relações entre estética e política que dão forma a uma comunidade, dentre outros teóricos. Mas pretendeu-se tão somente traçar alguns padrões de vinculação dos filmes a contextos sociais e históricos, dando ver a questão figural como um enclave na tradição teórica do cinema político.

## A IMAGINAÇÃO POLÍTICA NOS FILMES COMO DESAFIO FIGURAL

Este texto não tem o objetivo de exaurir as teorias do cinema político, nem almeja debater, em profundidade, os lampejos de exemplos citados. Trata-se de rascunhar um esboço, de visitar antigas teorias para lembrar suas heranças e repercussões. Ao mesmo tempo, espera-se começar a caminhar na direção de constelações teóricas mais atuais para examinar suas inflexões a respeito do cinema político. Este estudo inicial permitirá fazer sistematizações mais refinadas a respeito de como perseverou, nas diferentes teorias do cinema político, um conjunto de abordagens nas quais a invenção figurativa se mantém, em menor ou maior grau, indexada a parâmetros de vinculação da obra à sociedade, aos quais a questão figural se submete. Por analogia com o campo estético, esta postura teórica recorda o consenso do realismo cinematográfico em torno da fidelidade mimética. Por isso, a importância de visitar a teoria e a história do cinema político de um ponto de vista figural. Mesmo reconhecendo que existem perdas relativas aos contextos, é oportuno olhar o cinema político inspirando-se nos “devaneios poéticos” (Bachelard, 2009, p. 11), observando a imagem deflagradora, isto é, a própria imaginação que mobiliza plasticamente as emoções e os motivos visuais nas figurações do político.

Nesse sentido, fazer uma fenomenologia da imaginação política no cinema (Filho, 2022, p. 4-5), alimentada pelo estudo comparado das emoções e dos motivos visuais, requer partir do pressuposto de que os filmes são ferramentas para analisar outros filmes e, mais do que isso, ter a postura de experimentar antes de interpretar a obra (Brenez, 1998, 2014). Existe um potencial contido na inversão de sentido daquela tendência. Ao invés de colocar o cinema político em diálogo com a sociedade, pode-se buscar a livre circulação dos motivos visuais nos filmes, olhar os tratamentos poéticos atribuídos às categorias da experiência política como a justiça, a igualdade, a liberdade, a fraternidade ou a paz. Isso significa afrouxar as vinculações dos filmes a contextos sociais e históricos para atribuir a essas categorias políticas valores fenomenológicos e emotivos: descarregar suas definições conceituais e conservar o necessário para deixá-las mais moduláveis às figurações, às elaborações poéticas. Priorizar, portanto, como o cinema

devaneia poeticamente o político em suas formas plásticas pensantes, como faz *O fundo do ar é vermelho*. Sontag (2020, p. 27) parece sintetizar os grandes desafios colocados pelo cinema político à análise figural:

O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte. Se a ênfase excessiva no conteúdo gera arrogância interpretativa, as descrições mais extensas e completas da forma se calam. O necessário é um vocabulário - descritivo, não prescritivo - de formas. A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma.

## REFERÊNCIAS

ALEA, T. G. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BALLÓ, J.; BERGALA, A. (ed.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016. *E-book*.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRENEZ, N. *Da figura em geral e do corpo em particular: a invenção figurativa no cinema*. Destinatário: Moysés Vellinho. Paris, 17 de jul. 1998. 1 carta. Publicada por Culture Injection em 2018. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2018/04/24/da-figura-em-geral-e-do-corpo-em-particular-a-invencao-figurativa-no-cinema-carta-a-tag-gallagher-pornicoles-brenez-17-07-1998/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BRENEZ, N. Cada filme é um laboratório. [Entrevista cedida a] Raul Arthuso e Victor Guimarães. *Cinética*, [s. l.], 10 fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

COMOLLI, J.-L. Desvio pelo direto. *In: FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 14.*, Catálogo do forum.doc (). 2010. Belo Horizonte: 2010.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus, 2015.



COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DUBOIS, P. Plasticidade e cinema: a questão do figural. *In*: HUCHET, S. (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: EdUSP, 2012. p. 97-118.

EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. *In*: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 187-198.

FILHO, D. A dignidade como figura de justiça em *Filhos de Hiroshima* (1952) e *A batalha de Argel* (1966). **Revista FAMECOS**, v. 29, n. 1, p. 1-18, jan./dez. 2022. e43010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/43010/27771>. Acesso em: 04 abr. 2023.

GUIMARÃES, V.; VERAS, P. Invenção figurativa e pensamento fílmico. *In*: PENAFRIA, M. *et al.*(ed.). **Propostas para a teoria do cinema**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016. p. 15-37. (Teorias dos cineastas, v. 2).

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh. Interpretes: Aleksandr Pavlovich Antonov, Grigori Aleksandrov, Serguei Eisenstein, Vladimir Barsky *et al.* Roteiro: Nina Agadjanova e Serguei Eisenstein. Moscou: Mosfilm, 1925.

O FUNDO do ar é vermelho. Direção: Chris Marker. Produção: Inger Servolin, Aline Baldinger, Claude Veuille. Roteiro: Chris Marker França : [s. n.], 1998.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RUIZ, R. **Poética del cine**. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

SONTAG, S. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WOLLEN, P. Cinema e política. *In*: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 71-85.

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

## NOTAS

1. Este artigo apresenta resultados do projeto de pesquisa “Figurações da justiça: imaginação política e formas morais no cinema moderno (1945-1991)”, cujo objetivo é investigar o cinema político e a sua tradição teórica em perspectiva figural e fenomenológica, enfatizando a circulação dos motivos visuais de natureza política nos termos dos seus tratamentos poéticos.
2. “[...] la palabra ‘motivo’, etmológicamente, procede del verbo latino *movere*, mover. Significa: ‘que tiene la propiedad de mover, que produce movimiento. ‘Motivo’ y ‘motor’” [...].

Recebido em: 22/04/2023

Aceito em: 21/11/2023

## PACTO NARCÍSICO DA BRANQUITUDE: O PRIVILÉGIO DA PERMANÊNCIA DO SILÊNCIO

Lucilene Guimarães Athaide\*

Ligia Isis Pinto Bernar†

BENTO, C. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Maria Aparecida Bento ou Cida Bento é uma mulher negra brasileira, nascida no bairro da Casa Verde, Zona Norte de São Paulo, autora da obra *O Pacto da Branquitude*. Foi a primeira pessoa de seu grupo familiar a ter ensino superior e a fazer mestrado e doutorado, pelos quais aprofundou os estudos sobre o processo de seleção de pessoas negras e brancas em oportunidades de emprego ofertadas por organizações da sociedade civil, empresas públicas e privadas.

Foi uma das fundadoras do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (Ceert), nos anos de 1990, em São Paulo. O centro reúne pesquisa, consultoria, formações e intervenções em prol da equidade racial nos espaços de trabalho, no sentido de “propiciar a realização de diagnósticos da equidade dentro das instituições públicas e privadas, e a partir dele elaborar conjuntamente planos de ação para incidir no ambiente de trabalho, tornando-o mais equânime” (Bento, 2022, p. 99).

Em 2015, a autora foi eleita pela revista britânica *The Economist* uma das cinquenta pessoas mais influentes do mundo no campo da diversidade, e em 2022 lançou o livro *O Pacto da Branquitude*, no qual se aprofunda sobre a permanência e a manutenção do que conceituou como “pacto narcísico da branquitude” por meio de sua tese de doutorado, intitulada *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações*

\* Doutoranda em Ciências da Comunicação, com área de concentração em Processos Midiáticos na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos-RS). Mestre em Ciências Sociais (2021), com área de concentração em políticas e práticas sociais também pela Unisinos. Membro do Grupo de Pesquisa Sibitxi: Gênero, Justiça e Saúde em contextos africanos e latino-americanos, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos-RS e do Grupo do Laboratório de Circulação, Imagem e Miatização (LACIM), do PPG em Ciências da Comunicação, também da Unisinos-RS. E-mail: lucileneguimaraes@hotmail.com

† Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia pela Universidade Federal do Pará (2024). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Amazônia (COMPOA - UFPA) e integrante do Projeto de Pesquisa Ecoaras - Comunicação, Democracia e Modos de (R) Existências de Mulheres na Amazônia. E-mail: bernarligia@gmail.com

*empresariais e no poder público*, defendida na Universidade de São Paulo (USP), em 2002. Ou seja, depois de 20 anos, as problemáticas da tese seguem atuais e relevantes, merecendo a publicação em formato de livro.

Nas últimas décadas, a pesquisadora se dedicou a estudar a branquitude, as relações raciais, de gênero e suas consequências, que resultam nas desigualdades sociais e raciais presentes no Brasil. Para Bento, o pacto narcísico da branquitude é mais uma forma, sutil e organizada pelo silêncio, de reproduzir o racismo, mais especificamente o racismo institucional:

Sempre entendi como acordos tácitos, como pactos não verbalizados, não formalizados. Pactos feitos para manter em situação de privilégio, higienizados de usurpação que os constituiu. E que se estruturam nas relações de dominação que podem ser de classe, de gênero, de raça e etnia e de identidade de gênero, dentre outras (Bento, 2022, p. 120).

Para a autora, a manutenção do pacto narcísico da branquitude está atrelada à compreensão, por parte das pessoas brancas, de que o racismo seja um problema restrito aos negros. Cida Bento mostra aos seus leitores que este entendimento é equivocado. As pessoas brancas também têm responsabilidade sobre o racismo, afinal foi o grupo racial branco que teria inventado e implantado os termos “raça” e “racismo” no Brasil.

Assim, a autora argumenta que vivemos em uma sociedade racializada, marcada pela compreensão de que o branco é uma categoria universal e que os negros seriam “os outros”. A dificuldade que as pessoas brancas possuem em reconhecer que fazem parte de um grupo racial, que é dominante, considerado como “[...] padrão, ou seja, pessoas brancas se vendo como referência de humanidade” (Schucman, 2012 *apud* Bento, 2022, p. 65) coincide com a visão de universalidade e neutralidade dos sujeitos brancos herdada pela colonização europeia que “inaugurou um sistema mundial capitalista que ligou raça, terra e divisão do trabalho, conferindo substância à relação de dominação que se constituiu” (Bento, 2022, p. 36).

A ferida colonial (Cal; Brito, 2020; Kilomba, 2019) ainda não superada até os dias de hoje se perpetua em diversos espaços da sociedade brasileira. Entre estes está o campo do ambiente de trabalho em instituições públicas e privadas, investigados esmiuçadamente por Cida Bento, os quais reproduzem uma divisão entre sujeitos negros e brancos a partir da “estrutura de nossas organizações, os elementos que fomentam a supremacia e a história que gerou ônus para uns e bônus para outros” (Bento, 2022, p. 129).

Nesse sentido, a obra escrita por Bento obedece a uma lógica metodológica, consequência de três décadas dedicadas à pesquisa. Os cinco primeiros capítulos são voltados para contextualizar, de forma didática, a literatura da formação social e racial da história do Brasil para as leitoras e os leitores que não estejam familiarizados com o tema, evidentes nos capítulos 2 - “Branquitude e colonização europeia” e 3 - “Capitalismo Racial”. Os referenciais teóricos do campo de estudos sobre raça, branquitude, gênero e racismo aparecem nos capítulos 1 - “O pacto narcísico”, 4 - “Personalidade autoritária, masculinidade branca e nacionalismo” e 5 - “O campo de estudos sobre branquitude”.

Nos capítulos 6 - “Racismo Institucional” e 7 - “O caso das mulheres”, Bento traz os conceitos de gênero e raça à luz da perspectiva da psicologia organizacional. Nesse sentido, ela busca compreender “como as desigualdades de raça e gênero são engendradas no interior das instituições públicas e privadas” (Bento, 2022, p. 69).

A partir das entrevistas com mulheres - ora responsáveis pela contratação em processos seletivos de vagas de emprego, ora candidatas às oportunidades de postos de trabalho -, os casos revelam situações de discriminação e injustiça raciais quando do outro lado da mesa estavam mulheres negras; e de manutenção dos privilégios e vantagens sociais da branquitude quando mulheres brancas estavam com o poder de decidir as contratações.

Os capítulos 8 - “Enfrentando os desafios: Ceert” e 9 - “Projetos de transformação” abordam o surgimento do Ceert, que tem Bento como uma das fundadoras e atualmente conselheira. Há relatos sobre os desafios enfrentados em determinadas empresas, quando Bento estava à frente de palestras e funcionários brancos ficavam desconfortáveis com medo de perder seus cargos para pessoas negras.

No último capítulo, 10 - “O momento presente”, a psicóloga Cida Bento relembra o assassinato brutal do congolês Möise Kabagambe, no Rio de Janeiro, em 2022, e faz um retrospecto da conjuntura política brasileira, pois no momento da produção da obra *O Pacto da Branquitude*, Jair Bolsonaro ainda cumpria seu mandato enquanto presidente do Brasil. O trabalho precarizado estava em alta no país, consequência do desmonte das políticas públicas educacionais, da saúde pública e da pandemia. Marcas de um governo que desprezou as populações socialmente marginalizadas.

Para Bento, o debate sobre as desigualdades tem avançado e chegado em quem, historicamente, não se envolvia ativamente. E para se opor ao chamado “bolsonarismo supremacista branco”, uma parte da população branca tem se posicionado mais e perguntado:

“O que podemos fazer para destruir esse sistema tão desigual e perverso? Qual é o nosso lugar de brancos e brancas antirracistas?” (Bento, 2022, p. 122). As respostas precisam vir das pessoas brancas, a partir de uma agência antirracista e diária efetivas a fim de quebrar o pacto narcísico, até então, (in)violável da branquitude.

## REFERÊNCIAS

CAL, D.; BRITO, R. S. Desatando o nó de uma ferida colonial. *In*: CAL, D. G. R.; BRITO, R. S. (org.). **Comunicação, gênero e trabalho doméstico: das reiteraões coloniais à invenção de outros possíveis**. Curitiba: CRV, 2020. p. 13-18.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MELO, D. O bolsonarismo como fascismo do século XXI. *In*: REBUÁ, E. *et al.* (org.). **(Neo) fascismos e educação: reflexões críticas sobre o avanço conservador no Brasil**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. p. 12-46.

SCHUCMAN, L. V. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. São Paulo: Veneta, 2020.

RODRIGUES, M.; MARTINS, M. A. Um ano após morte de Moïse, família diz que quiosque ‘dá problema’, lamenta demora no julgamento e espera deixar o país. **G1**, Rio de Janeiro, 22 jan. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/01/22/um-ano-apos-morte-de-moise-familia-diz-que-quiisque-da-problema-lamenta-demora-no-julgamento-e-espera-deixar-o-pais.ghtml>. Acesso em: 7 abr. 2023.

Recebido em: 05/07/2023

Aceito em: 22/11/2023