



v. 20 | n. 34 | 2023
ISSN 1984 -7939



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA



PPGCom
Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Comunicação UEL

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

discursos fotográficos

EXPEDIENTE

Revista do Programa de Pós-Graduação Stricto sensu em Comunicação (Mestrado) da Universidade Estadual de Londrina

Editor | André Azevedo da Fonseca

Editores Adjuntos | Francisco-José García-Ramos; Leandro Brito e Talita Lima Chechin Camacho Arrebola

Revisão de Língua Portuguesa | Bruna Luquez Amaral e os próprios autores

Revisão de Língua Estrangeira e Abstracts | Rosana Vivian Schulze

Normatização | Edileusa Regina de Aguiar - CRB 9/1595

Administração, editoração e distribuição | Mestrado em Comunicação da UEL
Campus Universitário - Caixa Postal 10.011 | Fone 43 3371-4744 | e-mail: mestrado.com@uel.br

Diagramação | Leandro Brito

Arte Final da Capa | Felipe Matsuoka Ortega de Araújo

Indexadores da Revista

Latindex (México)

Sumários de Revistas Brasileiras (Brasil)

Ulrich's Periodicals Directory (Estados Unidos)

BASE (Alemanha)

JournalSeek (Estados Unidos)

Scopus (Holanda)

Directory of OpenAccessJournals - DOAJ (Suécia)

EBSCO (Estados Unidos)

Catlogação na publicação

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Discursos Fotográficos. Universidade Estadual de Londrina.

Mestrado em Comunicação - Londrina-PR, v. 20, n. 34, jan./jun. (2023-)

Semestral

ISSN 1984-7939

1. Fotografia - Periódicos. 2. Comunicação visual - Imagem - Periódicos.
I. Universidade Estadual de Londrina. Mestrado em Comunicação.

CDU: 77(05)

Universidade Estadual de Londrina

Reitor: Marta Regina Gimenez Favaro

Vice-Reitor: Airton José Petris

Centro de Educação Comunicação e Artes

Diretor: Edmilson Lenardão

Comissão Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UEL

Rozinaldo Antonio Miani

Rodolfo Rorato Londero

André Azevedo da Fonseca

Rosane Fonseca de Freitas Martins

Comissão Editorial

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein (betoklein@yahoo.com.br)

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca (azevedodafonseca@gmail.com)

Profa. Dra. Florentina das Neves Souza

Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf (marciabuzalaf@gmail.com)

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (contani@sercomtel.com.br)

Prof. Dr. Paulo César Boni (pcboni@sercorntel.com.br)

Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero (rodolfolondero@bol.com.br)

Profa. Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins (rosane@uel.br)

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (mianirozinaldo@gmail.com)

Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio (silviodemétrio@uel.br)

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Boris Kossoy | Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca | Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa | Universidade Fernando Pessoa - Porto

Profa. Dra. Lúcia Rottava | Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna | Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Profa. Dra. Margarita Ledo Andiñon | Universidade de Santiago de Compostella - Espanha

Profa. Dra. Maria José Baldessar | Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro (Milton Guran) | Universidade Federal Fluminense

- UFF Profa. Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini | Universidade Estadual de Maringá - UEM

Profa. Dra. Simonetta Persichetti | Faculdade Cásper Líbero - Facasper

Profa. Dra. Sandra Fischer | Universidade Tuiuti do Paraná - UTP

Editores de Seção

Dra. Thaise Luciane Nardim | Universidade Federal do Tocantins (UFT), Brasil
Dr. Marcos S Sorrilha Pinheiro | Faculdade de Ciências Sociais (Unesp/Franca), Brasil
Dra. Monica Panis Kaseker | Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil
Dr. Eduardo Yuji Yamamoto | Universidade Estadual do Centro Oeste (UNOESTE)/
Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil
Dr. Thiago Henrique Ramari | Universidade Estadual de Maringá (UEM), Brasil
Dr. Emerson dos Santos Dias | Universidade Estadual de Londrina (UEL)/ Universidade do
Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dra. Cláudia Malheiros Munhoz | Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Revisores

CARVALHO, Anna Letícia Pereira de. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/
METROCAMP)
CARVALHO, Denize Piccolotto. Universidade Federal do Amazonas (UFAM)
FIGUEIREDO, Ana Valéria de. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
GONÇALVES, Fernando. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
HOFF, Rafael Sbeghen. Universidade Federal do Amazonas: Manaus (UFAM)
MARGADONA, Laís Akemi. Universidade Estadual Paulista: Bauru (UNESP)
MICHELON, Francisca Ferreira. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
MODENESI, Thiago Vasconcellos. Faculdade dos Guararapes - Laureate
PAIVA, Anderson dos Santos. Universidade Federal de Roraima (UFRR)
RICKLI, Andressa Deflon. Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)
RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. Universidad Iberoamericana
SOUZA, Maicon Ferreira de. Universidade Estadual do Centro-Oeste: Guarapuava
(UNICENTRO)
VALLE, Flávio Pinto. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
VÁZQUEZ-RODRÍGUEZ, Lucía-Gloria. University College London

SUMÁRIO

Editorial

As dimensões sociais, culturais e políticas da fotografia
André Azevedo da Fonseca.....7

Artigos

Um negro imaginário: representações do negro nas fotografias do concurso da Fundação Joaquim Nabuco
An Imaginary Black: Representations of Black Individuals in the Photographs from the Joaquim Nabuco Foundation Competition
Rosalira dos Santos Oliveira.....8

Pandemias e Fotojornalismo: comparativo entre a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja
Pandemics and photojournalism: comparing coverage of the Spanish flu and the Covid-19 pandemic in Fon-Fon! and Veja magazines
Ingrid Pereira de Assis; Francielly Oliveira Rodrigues da Silva.....33

Envejecer siendo Amanda Gris: un estudio etario de La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)
Growing Old as Amanda Gris: An Age Study of The Flower of My Secret (Pedro Almodóvar, 1995)
Francisco A. Zurian Hernández; Néstor Muñoz Torrecilla.....51

Fotografia e fricções de imaginários sobre a Praia do Futuro
Photography and imagination frictions about praia do futuro
Daniel Macêdo; Elian Machado.....73

Objetos e narrativas simbólicas em filmes sobre o Nordeste
Objects and symbolic narratives in films about the Northeast
Victor Leoni Cardoso Saraiva; Wellington Gomes de Medeiros.....92

O Coringa de Todd Philips: um estranho que nos é familiar
Todd Philips' Joker, a stranger we are familiar with
Roberta Klink Postali; Tarcisio Torres Silva; Eliane Righi de Andrade.....108

Desespero de ser visto: comunicação com as pedagogias midiáticas contemporâneas <i>Desperate to be seen: communication with contemporary media pedagogies</i> Samilo Takara.....	126
Mentir no plural: uma proposta de classificação das <i>fake news</i> <i>Lying in the plural: a proposal for classifying fake news</i> Fábio Alves Silveira.....	139



EDITORIAL

As dimensões sociais, culturais e políticas da fotografia

André Azevedo da Fonseca
Editor

Nos estudos contemporâneos em Comunicação, a fotografia se destaca não apenas como uma expressão estética, mas como um instrumento de construção de narrativas que revelam dimensões sociais, culturais e políticas. Através da imagem, é possível capturar e reinterpretar imaginários, ideologias e identidades. Nesta edição, os artigos apresentados exploram essa complexidade de maneira multifacetada.

A discussão política e histórica se expressa no artigo de Rosalira dos Santos Oliveira, que analisa as representações do negro nas fotografias do concurso da Fundação Joaquim Nabuco; e de Ingrid Pereira de Assis e Francielly Oliveira Rodrigues da Silva, que comparam a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19, nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*. Ainda no campo das investigações políticas e estéticas, Francisco A. Zurian Hernández e Néstor Muñoz Torrecilla efetuam um estudo etário em *A flor do meu Segredo*, filme de Pedro Almodóvar; enquanto Daniel Macêdo e Elian Machado investigam fotografia e imaginários da Praia do Futuro, no Ceará.

Victor Leoni Cardoso Saraiva e Wellington Gomes de Medeiros oferecem uma contribuição teórica sobre objetos e narrativas simbólicas em filmes sobre o Nordeste. Roberta Klink Postali, Tarcisio Torres Silva e Eliane Righi de Andrade examinam o filme *O Coringa*, Todd Philips, ressaltando aspectos do estranho que nos soam familiares. Em *Desespero de ser visto*, Samilo Takara analisa comunicação com as pedagogias midiáticas Contemporâneas. E por fim, Fabio Alves Silveira estabelece uma proposta original de classificação das fake news.

Os artigos desta edição evidenciam como a fotografia transcende sua função documental, atuando como um mediador entre realidade e imaginário. Ao se tornar um espelho das relações sociais, culturais e políticas, ela não apenas reflete o mundo, mas também o transforma, ao construir narrativas que, para o bem ou para o mal, influenciam percepções e comportamentos. Portanto, os estudos aqui reunidos reafirmam a importância da análise crítica das imagens e do imaginário no campo da Comunicação.

Um negro imaginário: representações do negro nas fotografias do concurso da Fundação Joaquim Nabuco

An Imaginary Black: Representations of Black Individuals in the Photographs from the Joaquim Nabuco Foundation Competition

Rosalira dos Santos Oliveira¹

RESUMO

O artigo trata de uma pesquisa realizada na Fundação Joaquim Nabuco com o objetivo de analisar as percepções sobre a população negra, expressas através das fotografias selecionadas para o Concurso de Fotografias, realizado por esta entidade, em 1982, como parte das atividades relativas ao 3º Congresso Afro-Brasileiro. A teoria e a metodologia dos estudos do Imaginário permitiram aprofundar o olhar sobre estas imagens, indo além do explícito e propiciando uma via de acesso às percepções compartilhadas por participantes e organizadores do referido concurso sobre o lugar e o papel do negro na sociedade brasileira. A pesquisa está inserida na perspectiva da Fundação de elaborar releituras do seu acervo documental e imagético a partir de olhares teóricos contemporâneos.

Palavras-chave: Imaginário; Negro; Ideologema; Representações Sociais.

ABSTRACT

The article deals with a research carried out at the Joaquim Nabuco Foundation, with the aim of analyzing perceptions about the black population, expressed through the photographs selected for the Photography Contest, held by this entity in 1982, as part of the activities related to the 3rd Afro-Brazilian Congress. The theory and methodology of the Imaginary Studies allowed a deeper examination of these images, going beyond the explicit content and providing means of accessing the perceptions shared by participants and organizers of the aforementioned contest about the place and role of black people in Brazilian society. The research is part of the Foundation's perspective of elaborating re-readings of its documentary and imagery collection through contemporary theoretical perspectives.

Keywords: Imaginary; Black; Ideologeme; Social Representations.

1. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. Pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco.

1. INTRODUÇÃO: A IMAGEM, O IMAGINÁRIO E A FOTOGRAFIA

Este artigo apresenta parte das conclusões da pesquisa “Um negro imaginário: representações do negro nas fotografias do concurso da Fundação Joaquim Nabuco”, cujo arcabouço teórico está baseado na Teoria Geral do Imaginário, desenvolvida pelo antropólogo Gilbert Durand. De acordo com esta perspectiva teórica, não há (e nem pode haver) uma separação entre imaginário e realidade, uma vez que nossa maneira de apreender o mundo implica sempre em interpretá-lo, ou seja, em estabelecer uma representação do vivido. Neste sentido, não se pode propugnar a existência de uma oposição entre o racional e o simbólico, já que todo pensamento humano é representação e o imaginário, “o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (Durand, 2002, p. 41). Desta maneira, “o imaginário antecede, transcende e ordena todas as atividades do pensamento humano” (Durand, 2002, p. 42).

A possibilidade de se estudar empiricamente o imaginário advém, exatamente, do fato que ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica. No campo dos estudos do imaginário, a imagem simbólica é vista como a maneira da consciência “(re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à experiência” (Coelho, 1997, p. 343). A união desta imagem com um sentido resulta num símbolo, o que significa dizer que o símbolo (e a imagem que o reapresenta) remete, por definição, a algo ausente ou impossível de ser percebido².

É possível, então, relacionar o conceito de símbolo à imagem fotográfica? Afinal, na fotografia encontramos aquilo que chamamos de imagens iconográficas. Estas, a princípio, não poderiam ser consideradas simbólicas, pois podem ser confirmadas pela simples apresentação do objeto que representam. Entretanto, o próprio G. Durand (2002, p. 29) reconhece a potência simbólica das imagens fotográficas, ao afirmar que “a fotografia, mesmo sendo um *analogon* que a imagem constitui, não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivada, o que significa que é sempre símbolo”. De fato, apesar da sua pretensão de fidelidade ao real, a imagem fotográfica é uma imagem construída: através da luz escolhida, do enquadramento, do foco e de outras decisões “técnicas”, o fotógrafo imprime seu olhar sobre o objeto retratado. Foi, portanto, a busca da identificação destas imagens simbólicas, ou seja, imagens que mantêm uma relação de sentido não gratuita com seu significado, que guiou a análise das fotografias pesquisadas.

A metodologia adotada foi baseada nos procedimentos da mitologia do imaginário, em particular da mitocrítica. A mitocrítica é uma técnica de investigação que parte

2. Na perspectiva da Teoria Geral do Imaginário, o símbolo não apresenta um sentido arbitrário, mas, sim, um sentido natural, quase uma emanção do referente. G. Durand define o símbolo como sendo “a representação que faz aparecer um sentido secreto”, “a epifania de um mistério” (Durand, 1988, p. 15).

das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas para depreender os mitos diretores subjacentes a essas produções. De acordo com esta perspectiva, o mito estaria na base das produções humanas e seria, de alguma maneira, o “modelo matricial” de todo discurso, estruturado por padrões e arquétipos fundamentais da nossa psique. Assim, é preciso pesquisar qual – ou quais – mito, mais ou menos explícito (ou latente), anima a expressão de uma “linguagem segunda”, não mítica. E são, exatamente, a redundância e a repetição que nos revelam o substrato mítico subjacente ao conjunto analisado, pois a redundância é a qualidade essencial do mito.

2. O CORPUS DA PESQUISA: AS IMAGENS E SEU CONTEXTO

As imagens analisadas neste artigo são o resultado de um chamado feito, em 1982, pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), quando houve a realização do III Congresso Afro-brasileiro. Como parte das atividades do referido Congresso, a FUNDAJ promoveu um concurso de fotografias intitulado “A Presença do Negro no Brasil”, destinado a fotógrafos amadores e profissionais de todo o país.

De acordo com a própria Fundação, as fotografias apresentadas deveriam “por, em relevo, as características não só étnicas, como também culturais, do homem negro em seu relacionamento com o meio ambiente” (Fundação Joaquim Nabuco, 1982b). A intenção declarada era a de que estas imagens contribuíssem “como elemento de pesquisa social, registrando e facilitando a compreensão do homem negro, sua maneira de ser e atuação efetiva na vida da sociedade” (Fundação Joaquim Nabuco, 1982b). Desta forma, mais do que um objetivo estético ou artístico, o concurso buscava, através das fotografias selecionadas, refletir a realidade do negro e suas contribuições para a sociedade brasileira. Esta intenção é reforçada, ainda, pelo Regulamento Interno, que preconiza como um dos objetivos do concurso “ressaltar, através da fotografia, a importância da presença do negro no Brasil, sob os pontos de vista socioantropológico e cultural” (Fundação Joaquim Nabuco, 1982a).

Foi esta perspectiva, de pôr em relevo a contribuição social e cultural da população negra, que orientou o julgamento e a seleção das fotografias premiadas, o que as converte em um documento que nos permite o acesso às concepções sobre o negro predominantes naquele contexto histórico. Visando compreender melhor este momento, consideramos importante nos debruçarmos sobre o congresso do qual o referido concurso constituiu uma das atividades paralelas.

2.1. O III Congresso Afro-brasileiro: entre o culturalismo e as novas abordagens das relações raciais

Realizado no Recife, no ano de 1982, o III Congresso Afro-brasileiro buscava retomar o protagonismo de Gilberto Freyre³ e da Fundação Joaquim Nabuco, (instituição criada por ele e presidida, na época, pelo seu filho), no debate das questões relativas à população negra no Brasil. Como afirma um de seus organizadores, “o objetivo do evento foi apresentar os rumos da pesquisa e do debate sobre o afro-brasileiro, quase cinco décadas depois da iniciativa pioneira de Gilberto Freyre” (Motta, 2017, p. 21).

O momento político se caracterizava pelo processo de “abertura lenta e gradual”, estratégia adotada pelo Regime Militar para buscar controlar as demandas e a reorganização da sociedade civil. Foi no contexto deste processo que, em 1979, foi criado o Movimento Unificado contra a Discriminação Racial, que, mais tarde, viria a se chamar Movimento Negro Unificado (MNU). Desde então, a luta negra no país se desenvolveu sob uma perspectiva não apenas de reivindicação de direitos, como também de denúncia do racismo estrutural presente na sociedade brasileira.

O ano de 1982 foi também o ano da realização do III Congresso Nacional do MNU. No Programa de Ação resultante deste congresso, o MNU defendia, entre outras reivindicações, a desmistificação da democracia racial brasileira e a luta pela introdução da história da África e do negro no Brasil nos currículos escolares. É, portanto, sob a égide da contestação da ideologia da convivência harmônica entre as raças que se realiza o III Congresso Afro-Brasileiro.

É este contexto – marcado pelo processo de redemocratização do país e também pelos questionamentos do recém-criado movimento negro do lugar tradicionalmente atribuído ao negro na sociedade brasileira – que constitui o pano de fundo dos debates realizados no congresso. A confluência destes fatores trouxe significativas mudanças nos estudos sobre a população afrodescendente, conforme afirma, entre outros, Osmundo Pinho (2007, p. 83):

[...] foi em meio a tal ambiente político que essa reconversão dos estudos sobre relações raciais deslocou, anos após o ciclo da Unesco, a hegemonia dos estudos culturalistas sobre o negro, que dominavam a perspectiva sociológica, com determinada ênfase para os estudos sobre “cultura negra”, tal como esta havia sido definida nos anos 30 pelos estudos afro-brasileiros, de forte inspiração freyreana, ou seja, culturalista e assimilacionista. Foi também nesse ambiente que novas identidades políticas e culturais afrodescendentes começaram a ser forjadas

3. O 1º CAB foi organizado por Gilberto Freyre em 1934, um ano depois do lançamento do livro “Casa Grande & Senzala”.

Esta mudança de interpretação da questão racial no Brasil já se faz presente nos debates realizados durante o evento que, ao lado das interpretações culturalistas, também apresentaram um novo olhar sobre a questão das populações afrodescendentes, como ressalta o próprio presidente da FUNDAJ, em sua apresentação dos anais do congresso.

Confrontando-se com uma realidade nova e significativamente diversa do contexto sociocultural no qual se realizaram os Congressos de 1934 e 1937, puderam os cientistas sociais presentes àquele Encontro discutir as questões que, emergindo das condições sociais do atual momento da vida brasileira e do mundo, dão nova configuração à questão negra (Freyre, 2017, p. 16).

Para Sérgio Sezino e Luiz Cláudio Silva (2017, p. 4), a mudança de perspectiva presente nos debates realizados no III Congresso está diretamente relacionada ao fato de que:

alguns dos atuais expoentes na luta contra a discriminação do negro e da sua cultura estiveram presentes com suas comunicações, deixando entrever que novas perspectivas de análises teórico-metodológicas sobre a condição dos afro-brasileiros se apresentavam às novas gerações de pesquisadores.

Dentre estas novas abordagens, aquela que viria a ter um impacto mais profundo sobre os estudos das relações raciais no Brasil, foi, sem dúvida, a apresentada por Carlos Hasenbalg, que, juntamente com Nelson Pereira do Valle, adotou uma metodologia inovadora, utilizando os dados estatísticos da Pesquisa Nacional por Amostragem Domiciliar – PNAD de 1976. Partindo destes dados, os pesquisadores realizaram uma comparação entre as condições socioeconômicas de brancos e não brancos, desnudando os mecanismos de manutenção das desigualdades raciais na sociedade brasileira.

Este novo *approach* realizou uma verdadeira revolução nos estudos sobre raça e racismo no Brasil. Ao invés do paradigma da mestiçagem e da fluidez do “racismo de marca”⁴, o contraste entre o grupo branco e aquele formado por pretos e pardos forneceu a base empírica para a constatação de uma desigualdade persistente e estrutural e para a medição dos seus efeitos socioeconômicos. Diz Hasenbalg (2017, p. 87):

⁴. Expressão cunhada por Oracy Nogueira (2006, p. 291), para se referir à discriminação baseada no fenótipo (mais ou menos próximo do africano) em contraste com o preconceito racial de origem, modalidade predominante nos Estados Unidos.

Uma outra coisa que resultou também clara do material de 1976, é que os mulatos e mestiços, diferentemente de certo pensamento tradicional, não ocupam uma posição intermediária entre a população branca e a negra. Do ponto de vista estrutural, na colocação e no posicionamento dentro do sistema de estratificação social, pretos e pardos são homogêneos. A grande distância é entre eles e os brancos.

Outra constatação importante trazida pelos dados da PNAD diz respeito à ampla tendência endogâmica da população branca.

O que se constatou é que, no agregado, apenas 2% das pessoas que se identificaram como brancas estavam casadas ou unidas como pessoas autodefinidas como pardas ou pretas. [...] considerando o grupo branco, a endogamia tende a aumentar à medida em que aumenta o status socioeconômico do grupo branco. Quanto mais elevada a posição das pessoas brancas na hierarquia social, maior sua endogamia (Hasenbalg, 2017, p. 88).

O fato é que as discussões realizadas no III Congresso Afro-Brasileiro se constituíram em uma expressão do momento de inflexão vivido pelos estudos das relações raciais no Brasil. Nelas, foi possível observar tanto a presença dos tradicionais estudos centrados na cultura negra e na diferença dos afrodescendentes em relação à sociedade englobante, quanto as novas abordagens voltadas para a análise da estrutura social brasileira e das desigualdades sociais e econômicas existentes entre brancos e negros. Estes últimos iriam redefinir os estudos acadêmicos, negando os pressupostos da democracia racial e desvendando os mecanismos do racismo à brasileira.

No ano de 1982, entretanto, estas reflexões apresentavam um caráter incipiente e estavam muito distantes das percepções predominantes na sociedade brasileira. E são estas percepções que refletem uma visão marcadamente culturalista do negro e da sua presença na sociedade, que podemos apreender a partir das imagens selecionadas no Concurso de Fotografias.

3. EXPLORANDO AS IMAGENS: TEMAS, MITEMAS E NARRATIVA MÍTICA

De acordo com os requisitos dos organizadores, foram aprovadas **87 fotografias**, em preto e branco⁵, de autoria de **32 fotógrafos**⁶. Estas fotografias constituem parte

5. Trata-se de uma exigência do Edital que, no artigo 1-3, declara que “as fotografias deverão ser inéditas e em preto e branco, com as dimensões de 30x40 cm em papel mate, sem moldura ou montagem em chassis, madeira ou papelão” (Fundação Joaquim Nabuco, 1982b).

6. Cada fotógrafo pôde inscrever uma única fotografia ou um conjunto formado por, no máximo, três fotografias, sob a condição, neste último caso, de que o conjunto apresentasse uma unidade temática e de linguagem.

do acervo iconográfico do Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra), da Fundação Joaquim Nabuco. O conjunto composto pelo total de imagens aprovadas pela Comissão Julgadora constituiu o *corpus* da pesquisa.

Para a análise deste conjunto, foram adotados os passos propostos pela mitocrítica, que postula uma aproximação **em três tempos**, visando identificar o relato mítico subjacente à obra. Em um primeiro momento, efetuamos o levantamento das repetições de temas, tratando de identificar os personagens, cenários, situações e combinações de situações. É a repetição de determinadas imagens simbólicas que nos direciona para os significados. No segundo momento, realizamos o levantamento dos mitemas, tendo em conta as redundâncias. A sequência dos mitemas nos informa sobre a intenção (consciente ou inconsciente) da obra. Finalmente, nos interrogamos sobre as lições do mito, ou seja, sobre a relação sincrônica que ele estabelece com outros mitos de uma época.

Seguindo estes passos, iniciamos o trabalho agrupando as imagens em temas e destacando os personagens e os cenários e situações nas quais estes estão representados.

3.1. Os temas recorrentes

Iniciamos o trabalho fazendo um levantamento dos temas presentes no conjunto das imagens. Nesta tarefa obtivemos seis blocos temáticos, assim distribuídos:

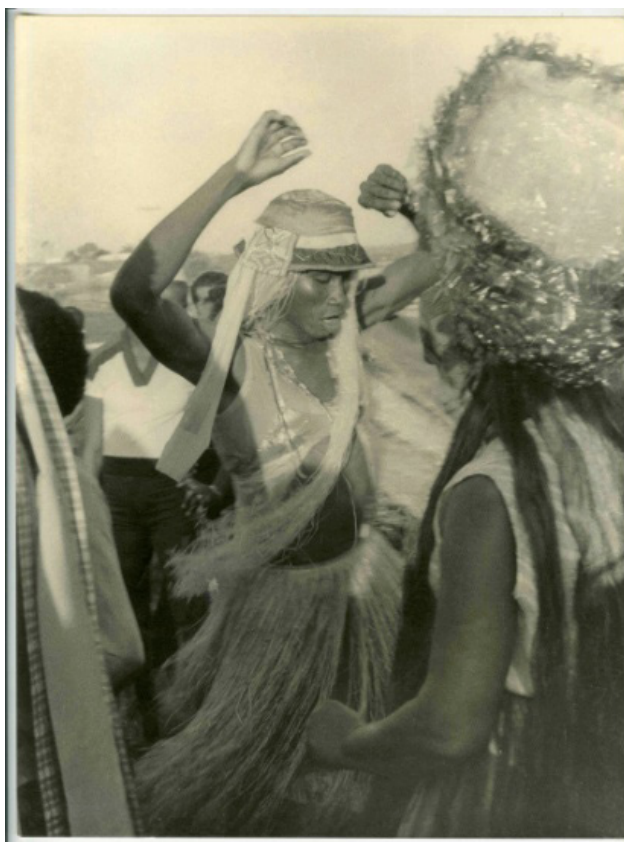
Tabela 1 – Descrição dos temas e fotografias

Tema	Nº de fotografias
Cultura	34
Situação Social	17
Corpo negro	14
Ofícios	10
Religiosidade	07
Escravidão	05

Fonte: dados da pesquisa.

Esta primeira tabela já nos permite iniciar uma aproximação do universo de percepções dos fotógrafos participantes do concurso a respeito do negro e do seu lugar na sociedade. Conforme podemos observar, o tema da **cultura** é, de longe, o mais fortemente representado. A maior parte das fotografias diz respeito às manifestações culturais associadas à chamada cultura popular. Estão representados: o bumba-meu-boi (10 imagens); a capoeira (seis imagens); o carnaval (três imagens); maracatu (seis imagens); a dança “afro” (três imagens) e, por fim, algumas personalidades negras (quatro imagens), onde encontramos jogadores de futebol, escritores e cantores⁷.

Figura 1 - Folclore: o negro na cultura popular



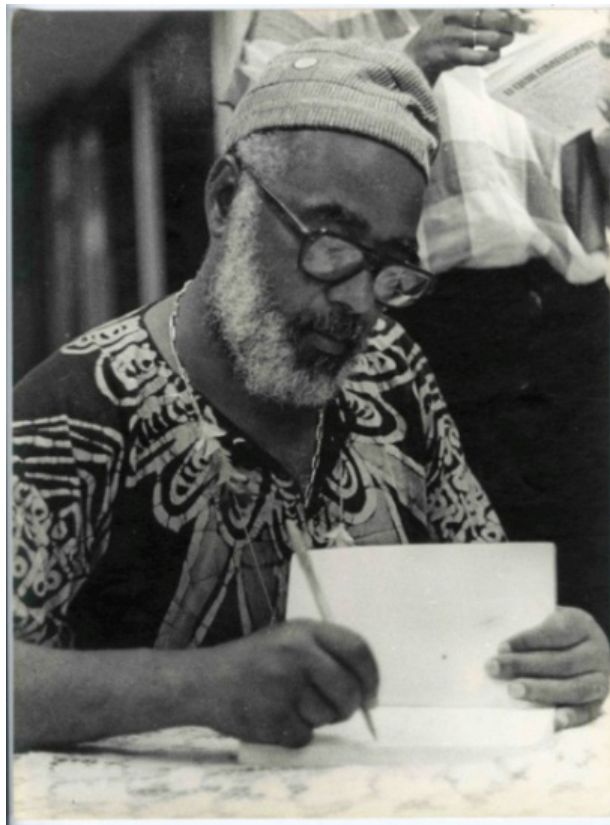
Acervo CEHIBRA. Fotografia: Nazaré da Rocha Penna, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

7. Aqui, creio que vale a pena recordar uma concepção bastante estabelecida na sociedade brasileira, segundo a qual se o negro é rico, deve ser jogador de futebol ou cantor. Profissões que não demandam muitos anos de estudo convencional e, portanto, neste caso, reforçam a ideia da exclusão da população negra das profissões que exigem um maior letramento.

Este primeiro tema também já nos permite observar uma particularidade que se fará presente em todo o conjunto: uma constante ênfase na corporalidade, aliada a uma quase total ausência de imagens relacionando o negro às atividades da chamada cultura erudita. No caso do tema da cultura, a exceção é a fotografia abaixo que mostra o escritor Abdias do Nascimento autografando um livro:

Figura 2 - Onde andam nossos negros (I)



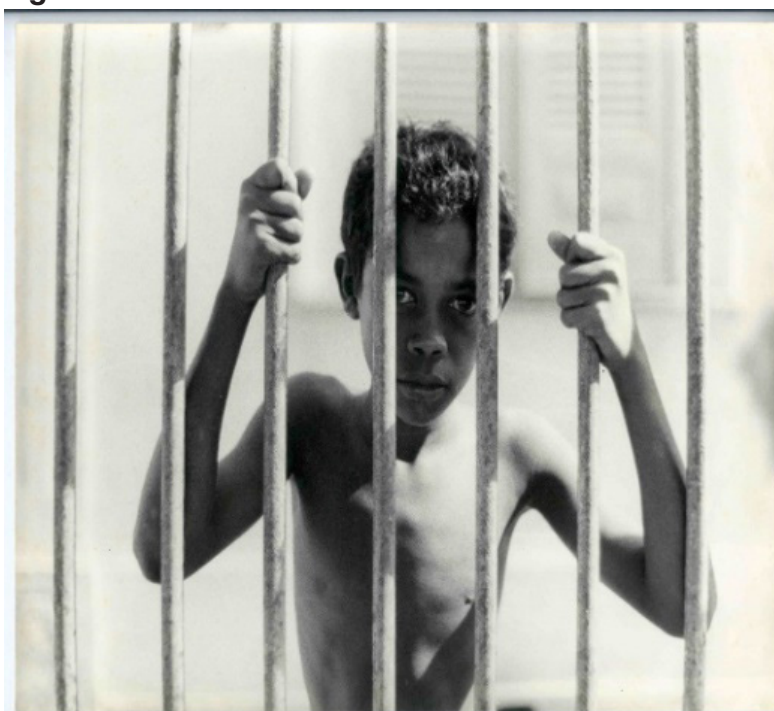
Acervo CEHIBRA. Fotografia: Virgínia Lacerda, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Os **personagens** retratados nestas fotografias são os **participantes** destas manifestações culturais (passistas; baianas, porta-bandeiras e outros brincantes), além dos **instrumentos** utilizados durante as apresentações. Estes personagens aparecem dançando, usando suas fantasias e adereços, sempre envolvidos com a atividade sem estabelecer uma relação direta com o fotógrafo e sua câmera.

O segundo tema mais presente no conjunto, com 17 fotografias, é a **situação social do negro**. Os **personagens** nestas imagens são, principalmente, **crianças e idosos**. Estes são representados geralmente em situações de vulnerabilidade ou no desempenho de trabalhos insalubres. Se somarmos a isto o fato de a **rua** ser o principal **cenário** representado nestas fotografias, podemos captar aqui a presença de uma constelação de imagens que nos remete, simbolicamente, ao mitema do **abandono**, como exemplifica a imagem abaixo, intitulada: “reflexo social – a criança abandonada (carente) como resultado de um processo de colonização”.

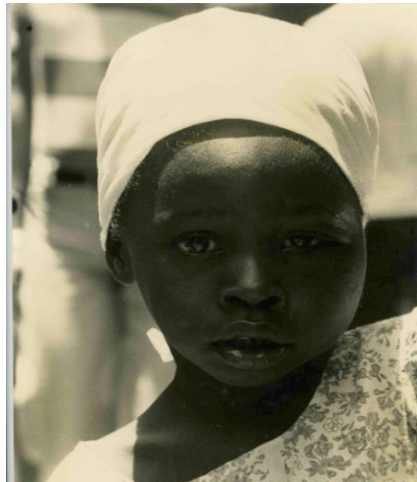
Figura 3 - Reflexo social



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Amaro Roberto Soares Lima, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

O tema seguinte, **o corpo negro** (14 fotografias) pode ser subdividido em dois conjuntos: o primeiro é o grupo dos **retratos** (sete imagens), que apresenta pessoas negras em poses nas quais interagem, de alguma maneira, com a câmera, revelando uma consciência da presença do fotógrafo e seu trabalho. Os **personagens** são **homens, mulheres e crianças**, retratados em primeiro plano, sendo possível perceber uma preocupação em acentuar a expressividade do olhar dos fotografados, como se pode observar nesta imagem:

Figura 4 - Expressão

Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Milo, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

O segundo conjunto dentro deste tema é composto pelas sete fotografias dedicadas à representação do **corpo** propriamente dito. Um destaque, aqui, é o fato de este corpo negro se apresentar, geralmente, de forma partida. A maioria das fotografias tem como “**personagem**” pedaços do corpo de pessoas negras. A intenção parece ser a de por em relevo determinadas características atribuídas, de forma intrínseca, a este corpo, como força muscular ou flexibilidade.

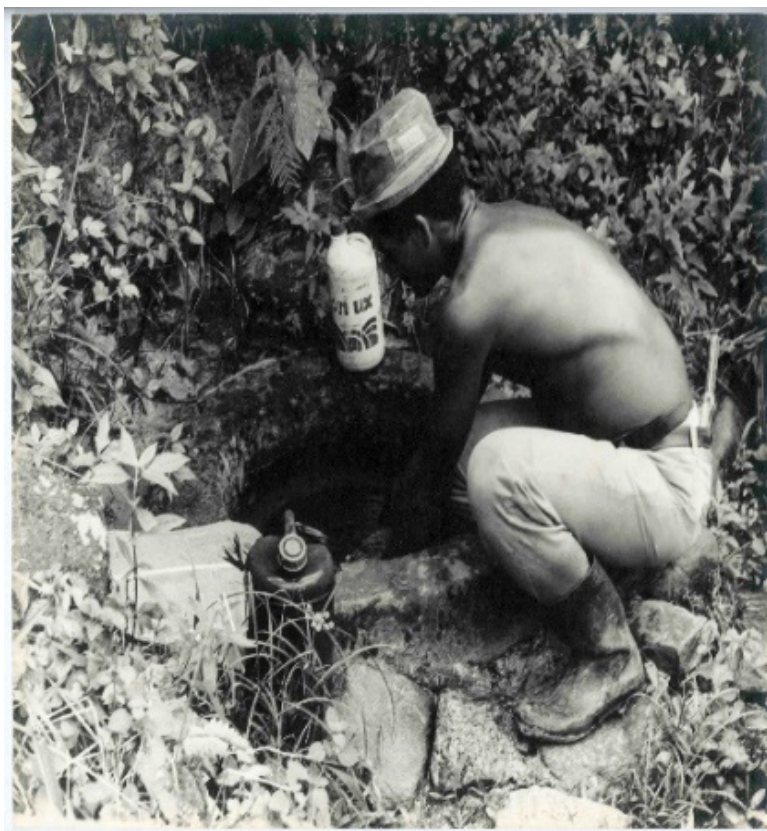
Figura 5 - Mulata, fruto de uma mistura de raças

Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Emerson Rodrigues dos Santos, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

O próximo tema numericamente significativo é aquele que trata dos **ofícios** e apresenta pessoas negras no desempenho de atividades produtivas. Nas 10 fotografias que compõem este grupo, temos, quase que exclusivamente, **personagens masculinos** – vendedores, artesãos, agricultores – que são representados executando suas atividades ou próximos aos seus instrumentos de trabalho. Como **cenários**, temos novamente a rua, e agora também o campo ou, de modo mais específico, a lavoura onde os personagens aparecem trabalhando.

Figura 6 - Onde andam nossos negros (II)



Acervo CEHIBRA. Fotografia: Virgínia Lacerda, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

É importante ressaltar que as ocupações apresentadas nestas imagens são, majoritariamente, trabalhos braçais ou ocupações de prestação de serviço. Novamente, temos presente a associação entre negritude e atividades manuais ou não letradas. Esta constante nos leva a especular sobre a persistência do *ethos* escravista, segundo o qual o negro seria o ideal para o trabalho braçal e o branco para as atividades que demandassem esforço mental.

A **religiosidade** constitui o seguinte tema. Nele, encontramos sete fotografias que retratam, principalmente, atos e momentos relacionados à religião católica na sua vertente popular, como as procissões e a devoção a Padre Cícero. Os **cenários** variam entre a rua (no caso das procissões), os altares domésticos e a Igreja. Já como **personagens** encontramos, de modo quase exclusivo, pessoas idosas, tanto homens quanto mulheres, representados ajoelhados ou conduzindo objetos de culto, como uma cruz e, também, imagens de santos.

Figura 7 - O sonho de um romeiro com o padre Cícero Romão



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Cláudio Maranhão, 1982.

Fonte: dados da pesquisa.

Um aspecto que chama a atenção neste grupo é a presença de uma única fotografia representando adeptos de uma religião de matriz africana. Isto pode ser devido ao fato de que, na época da realização do concurso, a associação entre negritude e herança cultural e religiosa africana era, ainda, algo incipiente na percepção da sociedade englobante.

Figura 8 - Mulheres negras com indumentária afro



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Michael Lee Wanner, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

O último tema que emerge do conjunto de imagens é a escravidão, com cinco fotografias. Trata-se de um ensaio fotográfico que apresenta como personagens mulheres negras. Estas aparecem reproduzindo o trabalho numa moenda de cana, que constitui o cenário do referido ensaio. Vemos, aqui, uma representação idílica da escravidão, acentuada tanto pela postura das modelos quanto pela suavidade da iluminação.

Figura 9 - Fotografias de mulheres negras representando escravas



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo:
Eugenio Maranhão Alves, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Figura 10 - Fotografias de mulheres negras representando escravas



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo:
Eugenio Maranhão Alves, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Por fim, uma imagem em especial neste conjunto merece uma leitura à parte. Trata-se da fotografia abaixo intitulada “Miscigenação: solução para um grave problema social”, que retrata uma mãe negra de pele clara e seu filho, do qual podemos ver os cabelos alourados e crespos. A foto e seu título retomam o velho ideal eugenista do branqueamento, apresentado como a “solução” para os problemas do país.

Figura 11 - Miscigenação: solução para um grave problema social



Acervo CEHIBRA. Fotografia: Fábio José de Melo, 1982.

Fonte: dados da pesquisa.

3.2. Análise mítica: constelações de imagens e mitemas

Como dissemos, a mitocrítica elaborada por Gilbert Durand visa à identificação dos mitemas presentes numa obra ou num conjunto de obras. Um mitema é constituído pela menor unidade do discurso mítico que é redundantemente significativa, ou seja, que visa à repetitividade. É, exatamente, esta repetição de um número limitado de imagens que nos permite perceber que não estamos diante de meras ilustrações, mas, pelo contrário, de “motivos diretores”, que atuam de modo subjacente a uma obra ou representação artística.

No conjunto representado pelas fotografias do concurso, foi possível identificar alguns destes motivos diretores que passamos a apresentar agora. O primeiro mitema identificado por nós é o da **rua**. No conjunto das imagens analisadas, a rua

é apresentada como o *locus* da penúria, da solidão, do abandono e da insegurança. Nesta perspectiva, a rua aparece colocada em oposição à casa, espaço por excelência do acolhimento. De fato, entre a produção do simbólico e a proliferação de signos que apresentam a casa como espaço de proteção, a rua é representada como um espaço infernal – lugar de perigo e violência por excelência. Enquanto a casa/refúgio aponta para um simbolismo de contenção, acolhimento e proteção, a rua nos leva a imagens de violência, desproteção e insegurança.

Figura 12 - Da senzala às calçadas

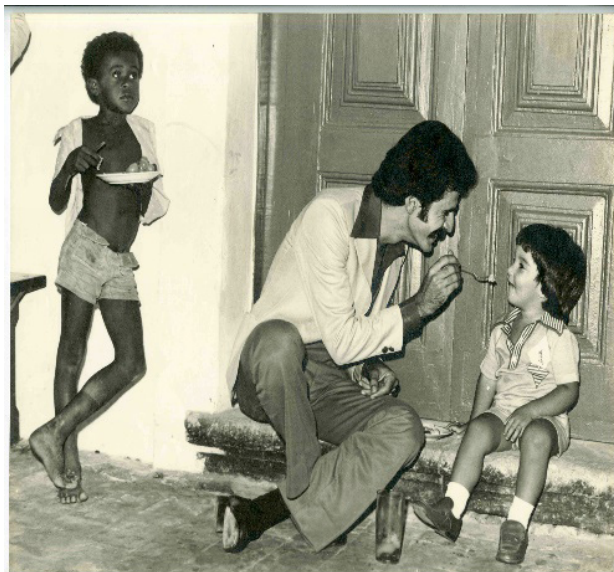


Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Menelik A, 1982.

Fonte: dados da pesquisa.

Na casa, estão estabelecidas as relações baseadas na vinculação e no pertencimento. Já na rua, as relações se fundam na exclusão e na indiferença, como bem ilustra a foto abaixo:

Figura 13 – Contraste

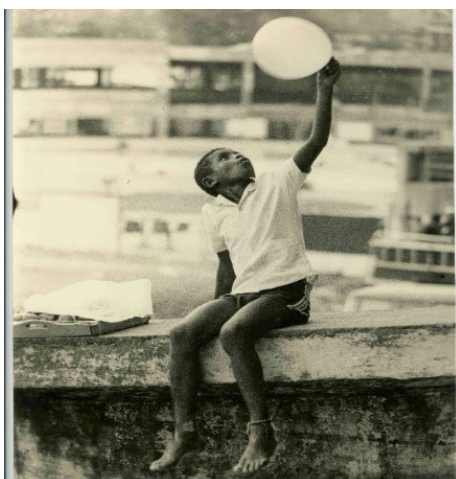


Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Antônio Santos Tenório, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Um aspecto a ser destacado na fotografia acima é que a demarcação entre esses dois espaços está pictoricamente representada pela porta da casa, que estabelece a diferenciação entre as duas crianças: a protegida e a abandonada. A criança é, na verdade, o personagem mais frequentemente retratado neste espaço. Seja trabalhando ou se divertindo, é na rua que a criança negra aparece na maioria das vezes.

Figura 14 - Trabalho e lazer



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Vlademir Barbosa da Costa, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Figura 15 - Vendedor de cavaco

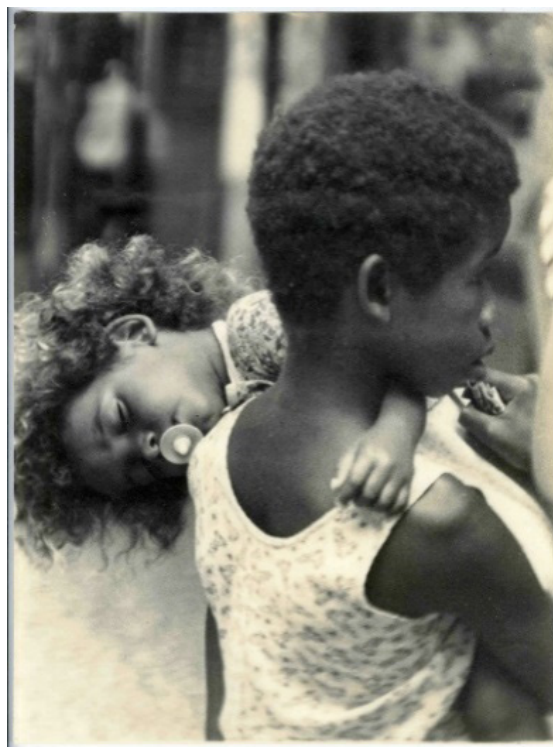


Acervo CEHIBRA. Fotógrafo: Vlademir Barbosa da Costa, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Simbolicamente, a criança é o símbolo da inocência. Representa o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico. Na tradição cristã, os anjos são, muitas vezes, representados como crianças em sinal de inocência e pureza. Neste sentido, a contraposição “criança x rua” funciona como um amplificador que evidencia a força do conjunto simbólico **negro/rua/carência/solidão/abandono** como uma das ideias-matrizes subjacentes às fotografias analisadas.

Figura 16 - Fraternidade



Acervo CEHIBRA. Fotógrafa: Maria do Carmo Rodrigues de Oliveira, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

O segundo núcleo mítico identificado nas imagens analisadas é o do **corpo**. Já chamamos a atenção para uma das características presente neste agrupamento simbólico: o fato de o corpo negro se apresentar, frequentemente, **em partes** (torso, pernas, mãos, etc.). Este corpo fragmentado aparece com um grande destaque para a musculatura como uma expressão da força física dos personagens. Na maior parte delas, encontramos um olhar e um ângulo fotográfico que tende, exatamente, a colocar em destaque este aspecto dos corpos retratados.

Figura 17 - Black Jimmi (II)



Acervo CEHIBRA. Fotografia Reginaldo Galvão Filho, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Outro motivo redundante é o mitema do **movimento**: na dança, no trabalho, no jogo, na procissão. Tem-se a impressão de uma animação contínua, de um corpo sempre agitado, no qual não parece haver espaço para a parada e a reflexão. Quando o movimento se expressa na dança, o corpo negro aparece também como discursivizado a partir da sua capacidade rítmica, encarnada na agilidade dos passos.

Figura 18 - Carnaval, uma cultura negra no asfalto brasileiro



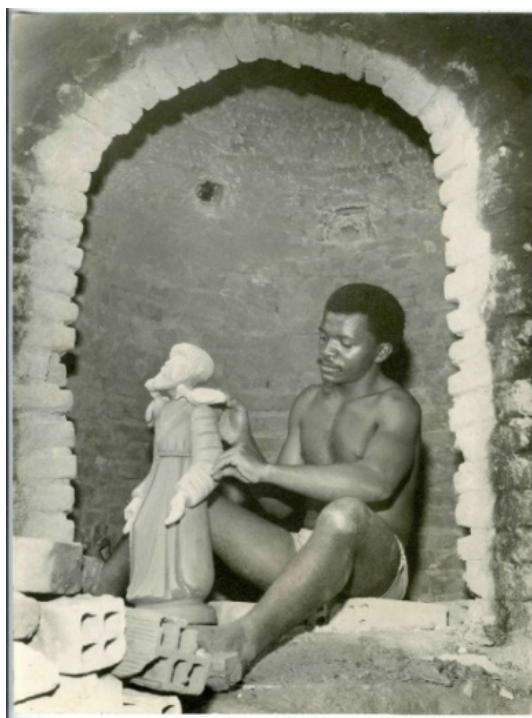
Acervo CEHIBRA. Fotografia: Edvaldo Rodrigues dos Santos, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Por fim, o último dos agrupamentos simbólicos redundantes é aquele que organiza as imagens em torno do mitema da **nudez**. Seja de maneira total ou apenas parcial, seja em atividades lúdicas ou de trabalho, o corpo negro é frequentemente representado despojado de vestimentas, a não ser quando estas são parte do tema retratado (caso das manifestações culturais e religiosas).

Por um lado, esta nudez ou semi-nudez nos remonta à pobreza. Como constata, por exemplo, Edson Gastaldo (2002, p. 172) que, ao analisar as imagens produzidas em torno da presença do Brasil na Copa do Mundo, chama a atenção para o fato de que “frequentemente os negros são representados com roupas surradas ou sem camisa, índices depobreza e de situações sociais subalternas”.

Figura 19 - A ternura e o vigor das mãos franciscanas do negro no Brasil



Acervo CEHIBRA. Fotógrafo:
Marcílio Lins Reinaux, 1982

Fonte: dados da pesquisa.

Por outro lado, há, ainda, na nudez, um simbolismo que remete à animalidade ou a incivilidade. Do ponto de vista simbólico, a roupa constitui, ao mesmo tempo, uma marca da nossa humanidade (já que nenhum animal a usa) e um indicativo da nossa individualidade e do nosso pertencimento social. Já a nudez, ao mesmo tempo em que

nos despoja dos signos deste pertencimento, é percebida, no imaginário ocidental, como a consequência do pecado original, associada à sensualidade, a impudícia e, por conseguinte, ao sexo.

Conjugados, os simbolismos do corpo, do movimento e da nudez reforçam a colocação do negro em um lugar marcado pela potência física. A nudez ou seminudez dos personagens pode, então, ser relacionada à histórica valorização das capacidades físicas – e animais – em detrimento das capacidades intelectuais – e especificamente humanas – do negro. A nudez também aponta para uma dimensão de sexualidade exacerbada que reafirma os estereótipos da hipersexualidade e permanente disponibilidade sexual dos homens e mulheres negras. Neste sentido, a recorrente exposição do corpo negro vem sublinhar a ênfase na materialidade desse corpo, seja como força de trabalho, seja como objeto sexual.

Figura 20 - Dança negra II



Acervo CEHIBRA. Fotógrafa: Teresa Eugênia de Andrade Amorim, 1982.

Fonte: dados da pesquisa.

Figura 21 - Dança negra III



Acervo CEHIBRA. Fotógrafa: Teresa Eugênia de Andrade Amorim, 1982.

Fonte: dados da pesquisa.

As imagens acima fazem parte de um conjunto de três fotografias intitulado “Dança Negra”. Nele, encontramos todos os elementos associados a este agrupamento simbólico: **negro/corpo/nudez/movimento/sexo**. Todos relacionados a uma concepção específica a respeito da negritude e do corpo negro.

4. DO MÍTICO AO IDEOLÓGICO: A EUROCENTRICIDADE COMO IDEOLOGEMA

Até aqui nos foi possível, a partir da abordagem mitocrítica, identificar alguns dos conjuntos simbólicos presentes no conjunto de fotografias analisadas. Na base destas representações sobre o negro e sua contribuição para a sociedade brasileira, encontramos não uma narrativa mítica consolidada, mas, antes, um ideologema, ou seja, uma mistura de ideologia com resquícios míticos, como é comum no imaginário sociocultural.

A noção de ideologema nos é particularmente útil exatamente porque nos permite compreender o vínculo que se estabelece entre o imaginário sociocultural e o imaginário mítico. Trata-se de um conceito operativo “que resulta da interação das facetas arquetípicas (símbolos primários-mitos) e sociocultural (ideologia-utopia) do imaginário” (Carle, 2019, p. 16). Ou, em outras palavras, entre o mito e a ideologia, como explicam Araújo e Azevedo (2018, p. 77), que definem o ideologema como sendo “a unidade significativa mobilizadora de energias semânticas, ao nível do imaginário social, passível de traduzir e de articular as ideias-força (dimensão ideológica) e os traços míticos (dimensão mítica: mitologemas, mitos directores, estruturas míticas da Humanidade)”.

É esta “unidade significativa mobilizadora” que produz as ideias-força que se expressam nas produções de uma determinada sociedade e momento histórico dados. No caso das fotografias analisadas, temos bem presente o ideologema da eurocentricidade, entendido como o pressuposto da supremacia europeia frente aos outros povos em todos os âmbitos da realidade: desde o cultural, ao étnico, ao econômico e ao político. Este ideologema produz uma *lógica de inferiorização*, que funciona da seguinte forma: inicialmente, naturalizam-se as diferenças socialmente produzidas, considerando que estas respondem a fatores genéticos e biológicos e, portanto, são imutáveis. Em seguida, utilizam-se estas diferenças naturalizadas como uma explicação para a situação de desigualdade.

É esta lógica de inferiorização que encontramos subjacente às diferentes imagens apresentadas aqui. Nelas, vemos o negro “alegre e festeiro” das manifestações culturais; o negro “pobre e semidespido” dedicado a ofícios e ocupações manuais; o negro “abandonado” vivendo nas ruas; o negro “atleta ou músico” mostrando o seu talento “nato”, ou ainda, o “negro-corpo”, definido pela força física, a sexualidade e o erotismo acentuado. Na outra linha, encontramos as ausências simbólicas: as situações nas quais o negro não aparece. Neste espectro, estão o negro vestido com roupas que indiquem seu papel na sociedade; o negro em casa ou em família e o negro em atividades intelectuais ou atuando nos espaços da chamada cultura erudita.

Juntas, presenças e ausências se somam para compor uma representação específica do negro e do seu lugar na sociedade. Uma representação que, baseada no

ideologema da eurocentricidade, produz (e reproduz) imagens do negro que tendem a reificar os estereótipos presentes na sociedade englobante. Neste sentido, as fotografias apresentadas no Concurso de Fotografias da Fundação Joaquim Nabuco podem ser lidas como um verdadeiro retrato das concepções presentes entre organizadores e participantes sobre o negro e seu papel na sociedade brasileira na época. E, mais ainda, considerando o aspecto pedagógico do imaginário, principalmente quando se apresenta sob a forma de ideologema, podemos especular sobre o impacto dessas imagens na manutenção dos estereótipos raciais até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe; AZEVEDO, Fernando José. O imaginário educacional na Perspectiva de Gilbert Durand. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 73-95, jan./mar. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/9DxCR8vdwNjkbSFswwFJTFB/?lang=pt>. Acesso em: 18 jan. 2023.

CARLE, Claudio Batista. O imaginário eurocentrado e o racismo institucional: a exclusão de negros, indígenas e quilombolas na pós-graduação de instituições públicas no país. *Revista Educar Mais*, Pelotas, v. 3, n. 1, 2019. Disponível em <https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/educarmais/article/view/1382>. Acesso em: 06 out. 2022.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural- cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, método e aplicações transdisciplinares. *Revista Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 11, n. 1/2, p. 243-273, 1985.

FREYRE, Fernando. Apresentação Presidente da Fundaj. In: CONGRESSO AFRO BRASILEIRO; MOTTA, Roberto (org.). *Os afro-brasileiros: anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2017. (Série Cursos e conferências, 19). ISBN: 9788570190826, 8570190824

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *“A presença do negro no Brasil”*. Recife: FUNDAJ, 1982. Portaria nº 085 de 10 de junho de 1982a. Regulamento Interno. Concurso de Fotografias. Gabinete da Presidência. Mimeografado.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *“A presença do negro no Brasil”*. Recife: FUNDAJ, 1982. Portaria nº 085 de 10 de junho de 1982b. Portaria nº 085 de 10 de junho de 1982. Edital Concurso de Fotografias. Gabinete da Presidência. Mimeografado.

GASTALDO, Édison. *Pátria, chuteiras e propaganda: o brasileiro na publicidade da Copa do Mundo*. São Leopoldo: Annablume: Editora Unisinos, 2002.

HASENBALG, Carlos. Estudos afro-negros no Brasil. *In*: CONGRESSO AFRO BRASILEIRO; MOTTA, Roberto (org.). *Os afro-brasileiros: anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2017. (Série Cursos e conferências, 19). ISBN: 9788570190826, 8570190824

MOTTA, Roberto. Introdução. *In*: CONGRESSO AFRO BRASILEIRO; MOTTA, Roberto (org.). *Os afro-brasileiros: anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2017. (Série Cursos e conferências, 19). ISBN: 9788570190826, 8570190824

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, SP, v. 19, p. 287-308, nov. 2006.

PINHO, Osmundo. Lutas culturais: relações raciais, antropologia e política no Brasil. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, GO, v. 10, n. 1, p. 81-94, jan./jun. 2007.

SEZINO, Sérgio e SILVA, Luiz Cláudio. Os congressos afro-brasileiros: novas propostas para os estudos da cultura negra no Brasil. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, MG, v. 14, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 14 jan. 2023.

Pandemias e fotojornalismo: comparativo entre a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja¹

Pandemics and photojournalism: comparing coverage of the Spanish flu and the Covid-19 pandemic in Fon-Fon! and Veja magazines

Ingrid Pereira de Assis²
Francielly Oliveira Rodrigues da Silva³

RESUMO

Este artigo visa construir uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola, em 1918, e a pandemia da Covid-19, em 2020, nas revistas Fon-Fon! e Veja, apoiando-se na perspectiva teórica e metodológica da semiótica de Charles Sanders Peirce sobre os processos de percepção e significação das imagens e tendo, ainda, como suporte, os estudos de Lúcia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento norte-americano. Exploraram-se conceitos sobre a importância das fotografias e do fotojornalismo como agentes narrativos na construção da história. No processo de construção da análise, firmou-se a categorização das imagens, tendo como principal hipótese o apontamento das semelhanças fotográficas entre um período e outro. Comprovou-se a suposição de similaridade entre as fotografias, seja em um plano político-social ou apenas sob um ponto de vista visual.

Palavras-chaves: Fotojornalismo; Semiótica; Gripe Espanhola; Covid-19.

ABSTRACT

This article aims to construct a comparative analysis between photographs taken during the Spanish Flu, in 1918, and the COVID-19 pandemic, in 2020, in Fon-Fon! and Veja magazines. Relying on the theoretical and methodological perspective of Charles Sanders Peirce's

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2. Doutora em Jornalismo, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professora da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

3. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

semiotics, on the processes of images' perception and meaning. Additionally, as support, Lúcia Santaella's studies, one of the main disseminators of semiotics and North American thought. Concepts about the importance of photographs and photojournalism as narrative agents in the construction of history were explored. In the process of constructing the analysis, images were categorized with the main hypothesis being the identification of photographic similarities between the two periods. The assumption of similarity between the photographs was confirmed, whether in a political-social level or merely from a visual perspective.

Keywords: Photojournalism; Semiotics; Spanish flu; Covid-19.

1. INTRODUÇÃO

Também conhecida como a pandemia mais mortal de todos os tempos, pelo menos até o aparecimento da Covid-19, no ano de 2020, a Grande Gripe de 1918 atingiu todos os continentes, deixando, no mínimo, 50 milhões de mortos (Barry, 2020). Apesar de ter sido chamada de “gripe espanhola”, a expressão não é uma referência à origem da doença, mas, sim, ao fato de que a imprensa do país ficou conhecida por ser pioneira na divulgação de notícias sobre o vírus e seus impactos na população (Kolata, 2002). No Brasil, em outubro de 1918, os principais periódicos da época estamparam em suas páginas, pela primeira vez, notícias sobre tal gripe. Ainda que não fossem comuns, esses jornais já traziam fotografias sobre o fato. Maud (2020, p. 6) explica que “[...] ao encapsular a epidemia em notícia, a imprensa, diária e semanal, codificou o caos que se abateu sobre a cidade, definindo personagens, lugares e papéis sociais na narrativa epidêmica, inclusive naturalizando a desigualdade social”.

Cento e um anos depois, outra doença, ainda mais avassaladora do que a do século XX, atingiu a humanidade e teve alcance mundial. A pandemia causada pelo coronavírus, uma infecção respiratória aguda de alta transmissibilidade, cujo primeiro registro foi na China, em dezembro de 2019, abalou as estruturas governamentais, levando o sistema de saúde pública a uma sobrecarga muito rapidamente⁴. Em 12 de março de 2020, o Ministério da Saúde divulgou informações sobre a primeira morte por Covid-19 no Brasil.

Sabe-se que o avanço da industrialização e massificação da produção fotojornalística aumentaram o volume de notícias acompanhadas de imagens. O fotojornalismo vivenciou novas potencialidades no que diz respeito à velocidade e manobrabilidade (Sousa, 2004). Com isso, demarca-se a diferença de recursos e equipamentos entre os dois acontecimentos abordados neste artigo. Porém, além do alcance mundial e do resultado devastador para a humanidade, a pandemia da Covid-19 possui outras fortes conexões com a Gripe Espanhola, entre elas, a cobertura

⁴. Ver mais sobre em: Boletim Observatório Covid-19 (2021, p. 6).

fotográfica. Sendo assim, este artigo traz os resultados de uma pesquisa que teve como objetivo principal construir uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola, em 1918, e a pandemia do Coronavírus, em 2020, nas revistas Fon-Fon! e Veja.

Para isso, a investigação se apoiou na perspectiva teórica e metodológica da semiótica de Charles Sanders Peirce, analisando os processos de significação das imagens. Explorou-se o fotojornalismo como agente narrativo na construção da história. A fotografia aparece, então, como uma extensão dos textos em veículos de comunicação. O processo de construção analítica se firma na categorização das imagens, tendo como principal hipótese o apontamento das semelhanças fotográficas entre um período e outro.

A investigação teve como objeto de estudo cinco edições das revistas Fon-Fon! (Edições n. 0044 – 0048) e Veja (Edições n. 2683, 2684, 2686, 2687, 2689), cujas fotografias, a partir de uma mirada inicial no *corpus*, foram sistematizadas nas seguintes categorias analíticas: retratos da morte, distanciamento *versus* aglomerações e política em pauta.

A escolha da Fon-Fon! ocorreu pela limitação de veículos com imagens sobre a doença que circulavam na época e pela disponibilidade de seu anuário completo *online*, na Fundação Biblioteca Nacional⁵. Já a seleção da Veja se justifica por ser uma das principais revistas impressas ainda em vigor no Brasil e por trazer uma cobertura fotojornalística significativa da Covid-19. O recorte de edições da revista Fon-Fon! se deu justamente pela carência de cobertura fotográfica acerca da gripe espanhola, meses após o início da doença. Por isso, foram selecionadas as edições que veicularam imagens com mais destaque. Escolheu-se, então, cinco edições da Veja, visando estabelecer um recorte exploratório equivalente para a pesquisa. Vale destacar que, para este artigo, apenas algumas imagens coletadas serão comparadas, a título de exemplificação da análise.

Tendo em vista o *corpus* e a metodologia de análise empregada, avalia-se que um artigo como este se adequa à Revista Discursos Fotográficos, que publica semestralmente artigos, resenhas e demais materiais que se voltam a compreender aspectos da fotografia. O fotojornalista é um agente construtor de narrativas históricas e suas produções são fontes de significação (Eckert; Rocha, 2010). Nos processos retratados neste artigo, o desafio era retratar imagetivamente algo invisível aos olhos humanos. Portanto, um artigo que se volte a esmiuçar isso pode ser de interesse para o periódico e seus leitores.

Considerando esses aspectos, organizou-se este artigo em dois tópicos principais, um detalhando a perspectiva semiótica de análise e o outro focado na análise propriamente dita das fotografias, culminando nas considerações finais.

5. Acervo digital (Fundação Biblioteca Nacional). Disponível em: Anuario (bn.br). Acesso em: 11 nov. 2022.

2. SEMIÓTICA ENQUANTO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Passados mais de cem anos, os estudos do filósofo-lógico-matemático norte-americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914), ainda causam grandes discussões entre estudiosos. Sendo a semiótica, por definição, “a ciência que ajuda a ler o mundo” (Brosso; Valente, 1999, p. 11), Peirce buscou desenvolver um método pragmático que pudesse fornecer um método científico para a filosofia. Suas investigações sobre os conceitos de representação e percepção de imagens ofereceram às diferentes áreas do conhecimento ferramentas eficazes para se debater e analisar, de forma científica, os fenômenos imagéticos que nos cercam.

Santaella (2000, p. 9) define a semiótica como algo que ainda está nascendo e vivencia um processo de crescimento. Compreende-se, aqui, que a semiótica é o estudo “que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis”, ou seja, “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo” (Santaella, 2000, p. 2). Para Santaella e Nöth (2021, p. 6-7), a ciência dos signos é a área “dos sistemas e dos processos significados na cultura e na natureza”, processos estes em que os signos desenvolvem todo o seu potencial de significação e interpretação.

Romanini (2016, p. 20) explica que, para Peirce, todas as questões relativas à natureza da realidade e da existência do mundo “não podem ser resolvidas na busca de princípios ou leis absolutas, mas, sim, no processo contínuo de significação”. Tal processo só ocorre quando se estabelece uma conduta indagadora em “num diálogo entre nós e a realidade” (Romanini, 2016, p. 20). Tais diálogos são chamados de vivências.

Sintetizando, para se adequar ao que possibilita um artigo, ainda que se corra o risco de simplificar alguns aspectos da teoria peirciana, signo é tudo aquilo que tem o poder de representar outra coisa considerando, claro, que todo e qualquer fato, constitui-se como e a partir de uma prática de produção de linguagem e sentido (Santaella, 2003). Fidalgo e Gradim esclarecem que a semiótica, na comunicação, coloca ênfase na criação de significados e na construção de mensagens a serem transmitidas. “Para que haja comunicação é preciso criar uma mensagem a partir de signos, mensagem que induzirá o interlocutor a elaborar outra mensagem e assim sucessivamente” (Fidalgo; Gradim, 2005, p. 19).

Segundo Peirce (2003, p. 46), o signo possui uma natureza composta por três elementos, definindo-se como uma relação triádica, que inclui o próprio signo, o objeto (referente) e o interpretante. Logo, se o signo é algo diferente de si mesmo, essa outra coisa é chamada de objeto do signo. Santaella e Noth (2021, p. 12) detalham que objetos de signos não são objetos materiais propriamente. Sendo assim, parte-se para as divisões das relações triádicas elencadas por Peirce (2003, p. 51), para quem os signos são divididos em três tricotomias:

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.

Ou seja, todo e qualquer elemento se enquadrará em três processos que se sucedem: *primeiridade* (os ícones), *secundidade* (os índices) e *terceiridade* (os símbolos)⁶. Tais etapas são realizadas pelo cérebro humano, justamente a partir dos signos que constituem o pensamento e que organizam as linguagens. Pignatari (2004, p. 19) detalha que a “primeiridade implica as noções de possibilidade e de qualidade”, já a secundidade, “as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude”, enquanto a terceiridade se refere “as noções de generalização, norma e lei”. É a partir da compreensão dessas divisões triádicas de Peirce sobre o signo que as teorias de significação, objetivação e interpretação das imagens se organizam. Portanto, o termo signo será usado, neste artigo, para representar um objeto perceptível e a análise se estruturará a partir dos três processos supracitados.

2.1. Semiótica aplicada à análise de fotografia

Neste tópico, aborda-se a semiótica aplicada à análise da fotografia, de modo a conduzir para a explicitação dos caminhos metodológicos que conduziram para as reflexões analíticas a partir do *corpus*. Santaella (2004) afirma que os signos estão crescendo e se desenvolvendo no mundo. Principalmente, após o surgimento da fotografia, “desde a explosão da imprensa e das imagens, seguida pelo advento da revolução eletrônica que trouxe consigo o rádio e a televisão, [...] e hoje com a revolução digital que trouxe consigo o hipertexto e a hipermídia” (Santaella, 2004, p. 13–14), a humanidade vem sendo povoada por milhares de novos signos. Uma análise interessante da autora, em referência aos trabalhos do psicólogo Merlin Donald, é que a expansão semiosférica, isto é, “a expansão dos reinos dos signos” (Santaella, 2004, p. 14), não é apenas um produto decorrente do ambicioso capitalismo, mas, sim, também faz parte do programa de evolução da espécie humana.

6. O ícone se refere aos signos de qualidade ou, se preferível, de semelhança com o seu objeto. Santaella e Noth (2021, p. 14) exemplificam dizendo que “imagens são ícones. As qualidades que elas representam são cores, formas, volumes, texturas”. Já o índice está vinculado às ideias de dualidade, de ação e reação, “ele mantém uma conexão de contiguidade física com o objeto que indica” (Brosso; Valente, 1999, p. 21). Por fim, tem-se o símbolo que se encontra quase que diretamente conectado ao seu objeto. Brosso e Valente (1999, p. 21) apontam que isso acontece por “força da ideia da mente que usa o símbolo, [...] cuja ligação com o objeto é definida por uma convenção geralmente social”. É por meio dele que se encontra a significação.

É a partir dessa concepção, da crescente “proliferação ininterrupta de signos” (Santaella, 2004, p. 14), que a necessidade de estudo sobre o assunto se faz necessária, no caso desta pesquisa, focando no debate acerca da compreensão de como se pode acionar as teorias de Peirce, aplicando-as à análise da linguagem fotográfica, durante os períodos e objetos já apresentados. Segundo Santaella (2004, p. 20), a quase-ciência da semiótica fornece meios para investigar e entender como “apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro ou a formação de nuvens no céu”. Por isso, a estruturação e conceituação sobre como os signos agem, em processo de significação verbal ou não verbal, contribuem para o desenvolvimento metodológico deste trabalho.

Em suas interpretações, Santaella (2004, p. 20-21) coloca que, para Peirce, aquilo que possui o poder de atrair a “sensibilidade humana, em qualquer tempo e espaço” faz parte do “crescimento da razão criativa corporificada no mundo”. Isto é, atravessa pensamentos e sentimentos sobre algo, sejam eles simbólicos ou não. As nomeações da autora para os diferentes ramos da semiótica possibilitam enquadrar e definir esta análise como de tipo “lógica crítica”, que tem como base “as diversas espécies de signos e estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos” (Santaella, 2004, p. 22-23).

Neste trabalho, fez-se, portanto, a observação dos elementos signícos presentes nas imagens e, a partir deles, o levantamento das inferências sobre quais linhas de raciocínio jornalístico foram usadas na seleção das fotos, permitindo, assim, a construção dos argumentos de interpretação e percepção acerca do fotojornalismo, enquanto elemento de construção da história da humanidade.

Como já apresentado, Peirce (2003, p. 51-53) sustenta a teoria de que o signo possui uma natureza triádica, podendo ser analisado, primeiramente, “conforme o signo em si mesmo”; em segundo, de acordo com “a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante”; ou em como seu interpretante pode representá-lo “como um signo de possibilidade”. Simplificando, os signos podem ser explorados tanto no seu poder de significação, quanto na sua referência ao que pode estar sendo representado e, também, nos tipos de interpretação que eles podem vir a estimular nas pessoas. Dessa forma, “a teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados” (Santaella, 2004, p. 24).

A semiótica, a partir desta perspectiva, contribui com a abordagem de análise das fotografias, permitindo compreender seus contextos de representação e comunicação. Usando como exemplo a fotografia, Peirce (2003, p. 65) afirma que “[as imagens] são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam”. O autor ainda explica que “a mera impressão, em si mesma, não veicula informação alguma. Mas o fato de ela ser virtualmente uma secção de raios

projetados a partir de um objeto conhecido sob outra forma, torna-a um Dicissigno” (Peirce, 2003, p. 85).

Entre as principais tricotomias dos signos, Peirce (2003, p. 53) define dicissigno como “um signo que, para seu Interpretante, é um signo de existência real”. embora o signo dicente, além da sua referência ao real, possa propiciar alguma informação, já que “um dicissigno necessariamente, envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado” (Peirce, 2003, p. 53). Para fins de entendimento, um Rema é um signo que, “para o seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível” (Peirce, 2003, p. 53).

É a partir de tais concepções que se parte para o método de análise aplicado às fotografias e as mensagens que elas transmitem para a sociedade. O próximo tópico tem como intenção estabelecer conceitos sobre a semiótica dos signos imagéticos criados pela cobertura fotojornalística, em específico, de pandemias.

2.2. Diálogos sobre significação, objetificação e interpretação

Pode-se classificar as fotografias como um tipo de tradução de ideias que se apresentam codificadas por meio da linguagem visual e partem para a significação, objetificação e interpretação, variando de acordo com o seu interpretante (Santaella, 2004). Mauad (1996, p. 11) detalha que “a fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signica”. Para ela, na análise de materiais fotográficos, deve-se, primeiramente, compreender que “[...] coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade [...] são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas” (Mauad, 1996, p. 11).

Em um segundo passo, seria necessário configurar a fotografia “como resultado de um processo de construção de sentido”, possibilitando, a partir destes dois fatores, as informações necessárias para realizar a análise do que não é visível “ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto” (Mauad, 1996, p. 11). Desse modo, as peculiaridades que ligam a natureza indicial da fotografia podem ser observadas, afinal, uma imagem sozinha não explica nada, apenas mostra ou aponta algo. O caráter indicial, usualmente, só é atribuído após o momento de captura da fotografia. Percebe-se, então, que as discussões acerca das relações entre o fotojornalista e a produção da imagem, a partir de seus códigos sociais, não devem ficar em segundo plano. Isso porque o olhar do repórter fotográfico e a sua decodificação do que está sendo fotografado envolve um processo de formação de sentido, que deve ser debatido. Mauad (1996, p. 11-12) demarca que, para se chegar ao terceiro passo de análise e “ultrapassar o mero *analogon* da realidade”, faz necessário compreender as relações entre signo e imagem.

Normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem — ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento — incorpora funções sógnicas (Mauad, 1996, p. 11-12).

Para a pesquisadora, a estruturação das imagens, enquanto agente simbólico ou como transmissor de mensagens, define-se em uma “dupla referência”. A primeira consiste em uma alusão a si mesma e a segunda se vincula ao “conjunto de escolhas possíveis, não efetuadas, que se acham em relação de equivalência ou oposição com as escolhas efetuadas” (Maud, 1996, p. 12-13). Ou seja, a cobertura fotojornalística, ao mesmo tempo que envolve o público, evocando sentimentos e emoções, oferece informações e contextualizações em um conjunto de escolhas que perpassam as não escolhas.

Vale frisar também que as fotografias são signos imagéticos que combinam mensagens denotativas e conotativas. O ato de fotografar embora possa ser uma atividade individual, seu resultado percebido por uma coletividade, o que acarreta em uma variedade de interpretações. Isso porque a fotografia também desperta associações com outros signos, de outros sistemas, variando segundo a perspectiva sociocultural de fruição. Barthes (2012, p. 35) reforça que toda imagem é polissêmica e “[...] implica, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados”. Já Santaella (2004, p. 11) explica que os efeitos de interpretação que os signos provocam não “precisam ter necessariamente a natureza de um pensamento bem formulado e comunicável, mas podem ser uma simples reação física ou podem ainda ser um mero sentimento”. Esse processo associativo criado na mente, após a visualização do signo, produzirá, para o intérprete, outro signo que vai traduzir o significado do primeiro. Ou seja, o significado de um signo é outro signo (Santaella, 2000). São nestes sequenciais sistemas de significação que os interpretantes sucessivos surgem. Desse modo, o signo, seu objeto e o interpretante formam uma tríade, a partir da qual são entendidos os processos de significação.

Tal qual o signo, o interpretante também possui uma versão triádica. Apesar do intérprete ter uma importância no processo de interpretação, este processo vai além do intérprete. “[...] Pelo menos, três passos para que o percurso da interpretação se realize. Antes de tudo, é preciso considerar que o interpretante não quer dizer intérprete. É algo mais amplo, mais geral” (Santaella, 2004, p. 23-24). Para Peirce (2003), os três tipos de interpretante são denominados como: imediato, dinâmico e final. Elementos lógicos, racionais, emotivos, ativos, reativos, entre outros, atravessam as habilidades mentais e

sensoriais acionadas no processo interpretativo. Santaella (2004) esclarece que todas as tricotomias apresentadas por Peirce estão interligadas, não sendo classificações autossuficientes, mas funcionando de forma coordenada.

Os conceitos teóricos já apresentados serão utilizados como material de apoio para a análise aplicada às fotografias selecionadas nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*. Parte-se do pressuposto que o entendimento das implicações semióticas das imagens se dá pelo processo de compreensão dos meios em que as imagens foram transmitidas e veiculadas, “das características que elas têm em si mesmas, na sua natureza interna, dos tipos de relações que elas estabelecem com o mundo ou objetos nelas representados e dos tipos de recepção que estão aptas a produzir” (Santaella, 2003, p. 162). Ressalta-se que, para a construção de uma interpretação cientificamente relevante, as fotografias precisam de contextualização. A partir daí, a análise se fundamentará na mirada das características existenciais do signo.

Sendo assim, destaca-se que as legendas das fotografias também contribuirão com o desenho deste contexto, conferindo às imagens selecionadas uma particularidade histórica e delimitando as possibilidades interpretativas dos signos não verbais, visto que são demasiadamente polissêmicos, conforme já explicado. Absorveram-se, então, os sinais não verbais inseridos nas imagens para que se tenha uma percepção contemplativa, observacional e apropriada concomitantemente.

Acionaram-se as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade para realizar o gradual processo interpretativo das imagens. Dessa forma, após essa observação generalizada, a investigação seguiu para a tentativa de “extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros que compõem uma classe geral” (Santaella, 2004, p. 32). O que deve ser compreendido, a partir dessa investigação, é que as características similares entre as imagens fazem com que elas funcionem como um signo, isto é, habilitam a representação de algo que já aconteceu e a produção de efeitos em uma mente interpretadora. Feitas essas considerações, pode-se discutir como as relações estabelecidas entre o ícone e o símbolo da imagem podem servir como ferramenta para pesquisa da linguagem imagética. Acerca da significação, Santaella (2003, p. 6) pondera que:

a análise semiótica nos permite explorar o interior das mensagens em seus três aspectos. O primeiro deles diz respeito às qualidades e sensorialidade de suas propriedades internas, como por exemplo, na linguagem visual, as cores, linhas, formas, volumes, movimento, luz etc. O segundo aspecto diz respeito à mensagem na sua particularidade, no seu aqui e agora em um determinado contexto. O terceiro aspecto se refere àquilo que a mensagem tem de geral, convencional, cultural.

Uma vez que estes fundamentos são aplicados e o poder sugestivo, indicativo e representativo dos signos é posto, parte-se, agora, para a categorização das imagens, de forma a sistematizar a comparação entre as publicações selecionadas. Essa divisão se justifica pela necessidade de construção de sentido das fotografias e realização do paralelo, já que “é só na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo” (Santaella, 2004, p. 38). Foram determinadas três categorias, sendo elas: retratos da morte, distanciamento *versus* aglomerações e política em pauta, conforme poderá ser conferido no tópico seguinte.

3. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS FOTOGRAFIAS

Para a análise comparativa, primeiramente, foi realizada uma mirada nas edições das revistas Fon-Fon! e Veja, dos anos de 1918 e 2020, respectivamente. A partir desse olhar inicial, sistematizaram-se as categorias mencionadas acima, tendo como critério a repetição temática, e as fotografias foram organizadas nas categorizações identificadas. Para este artigo, houve a seleção de cinco edições de cada periódico que representassem o grupo de fotografias de cada categoria.

Foram selecionadas as edições nº 0044, 0045, 0046, 0047 e 0048 da revista Fon-Fon!, todas do mês de novembro de 1918, período este em que o veículo mais introduziu fotografias relacionadas à gripe. Vale observar que as edições selecionadas, disponíveis no anuário da Fundação Biblioteca Nacional, não possuíam informações referentes aos nomes dos fotógrafos. Para a revista Veja, foram escolhidas as edições nº 2683, 2684, 2686, 2687 e 2689. Ela é uma das poucas revistas impressas em vigor no país e apresentou uma cobertura fotojornalística significativa da Covid-19, abrindo um espaço comparativo entre as coberturas desses momentos históricos. Frisa-se que história e a memória podem ser e são construídas socialmente por meio de processos de significação e internalização de fatos. Desse modo, os discursos fotojornalísticos se ancoram na memória coletiva, validada na produção e reprodução de fotografias, possibilitando o desenvolvimento de símbolos que sustentam os valores socioculturais.

Neste artigo e na pesquisa completa, o percurso analítico se deu por três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade (Peirce, 2003). Na primeira categoria, realizou-se uma leitura do fundamento do signo, percebendo nas fotografias as propriedades qualitativas, em terminologia semiótica, seus quali-signos. Foram analisados, ainda, seus aspectos singulares e gerais, em busca dos seus sin-signos ou legi-signos. Na secundidade, focou-se no objeto do signo e a relação dele com o objeto, explorando o poder sugestivo, indicativo e representativo das fotografias. Como na primeiridade, aqui, as imagens também podem ser investigadas em três níveis: expondo as suas referencialidades como ícones, índices ou símbolos. Por fim, na terceira fase, acompanha-se os níveis interpretativos do signo, focando nos tipos de efeitos que as fotografias podem produzir em seus receptores. Assim como nas categorias anteriores,

na terceiridade, também existem três potenciais níveis de interpretação, podendo ser estes puramente emocionais, reativos ou lógicos. Segue-se, agora, para as três categorias analíticas.

3.1. Retratos da morte

Com relação aos aspectos semióticos, serão apresentados, além da análise categórica, conforme estipulado no método, os elementos que compõem a relação do signo com ele mesmo, com o objeto e o interpretante. Nas demais fotografias, a análise focará apenas nas três categorias universais. A primeira categorização, “retratos da morte”, agrupa as fotografias que se referem à cobertura fotográfica de ritos fúnebres nas pandemias.

A revista Fon-Fon! tinha o costume de agrupar várias fotografias em uma única página. Nelas, é possível observar covas sendo cavadas. Apoiado na teoria Peirciana, entende-se que, na primeiridade, ocorrem apenas os sentimentos ligados a uma percepção inicial.

Figura 1 - Montagem comparativa entre a Revista Fon-Fon! 1918, ed. 0045⁷ e a Revista Veja, 2020, ed. 2687, p. 8⁸



Legenda: Cemitério em Manaus: calamidade pública em hospitais funcionando além de seus limites.



Legenda: Diversos aspectos do serviço de enterramento no cemitério do Cajú.

Fonte: Revista Fon-Fon! (1918, ed. 0045); Veja (2020, ed. 2687, p. 8).

Já as pessoas retratadas e, mais especificamente, suas vestimentas, trazem um contraste entre as duas fotografias, algumas remetendo ao passado. Aponta-se a similaridade entre os dois quali-signos de ambas as fotografias – o cemitério e as covas

7. O fotógrafo não foi creditado pela publicação.

8. Fotógrafo: Jonne Roriz.

–, que se classificam como propriedades icônicas do signo. Na secundidade, a relação é estabelecida pela reação do interpretante ao que está apresentado. Neste ponto, importam não apenas as imagens, mas também as legendas, que contextualizam e trazem referencial às fotografias. Ou seja, agora, não são apenas cemitérios, mas, sim, os cemitérios de Cajú e Manaus, em diferentes momentos históricos. As legendas complementam e contextualizam as informações sobre o que está exposto imageticamente. Elas conduzem o observador, limitando a polissemia interpretativa das imagens. Ressalta-se que as referências que constam na descrição da revista Fon-Fon, caso fossem expostas sozinhas, seriam insuficientes para apresentação do contexto.

Ao contrário da revista Fon-Fon! a *Veja* apresenta as fotografias acompanhadas de complementos textuais mais aprofundados que uma legenda (ancoradas em reportagens e notícias, por exemplo). É possível perceber, nas fotografias das duas revistas, árvores ao fundo, que indicam que o cenário retratado é um ambiente externo. Ademais, em todas as imagens, pessoas cercam as covas, em uma figuração do limiar entre a vida e a morte: o luto. Já na segunda categoria, elencada por Peirce, o interpretante alcança uma análise mais ampla e de corporificação do signo, por meio dos atributos singulares e, ao mesmo tempo, semelhantes entre as fotografias. A concepção de que as fotografias se referem às referidas doenças e que a consequência delas é a morte é o que fundamenta as dimensões do *sin-signo*.

Na terceiridade, faz-se a conexão interpretativa entre a qualidade e o fato. Trata-se do processo de análise que unifica os outros dois níveis para que o interpretante compreenda o material. Corroborou-se, com a investigação, a hipótese de que características similares presentes em produções fotojornalísticas (tais como enfoque e enquadramento, por exemplo) fazem com elas funcionem como um signo imagético, habilitando as representações das mortes em momentos históricos como pandemias. Aqui, os cemitérios estabelecem uma associação convencional com a assimilação da morte do corpo físico, mostrando-se como um símbolo visual. Tal conceito mental (*legi-signo*), por vezes cultural, sempre fez parte da vida humana e seu valor simbólico se transforma quase em um consenso entre a humanidade. Assim, acaba por produzir tristeza, horror, empatia, luto, indignação, interesse ou, até mesmo, curiosidade na mente interpretadora. Com o processo mental de pós-contextualização, alcança-se a consequência das doenças que permite, inclusive, contextualizá-las como pandemias: a numerosa quantidade de pessoas que vieram a óbito. Neste momento, as transições, imagética e de percepção entre a linguagem visual e verbal ocorrem e se retrolimentam com mais força para o interpretante.

Frisa-se, ainda, que os significados e interpretações construídos a partir das comparações permitem estabelecer uma conexão entre as duas pandemias e possibilitam o desenvolvimento da percepção crítica e apurada sobre o assunto. Isso contribui para a internalização desses símbolos na história de um país.

3.2. Distanciamento *versus* aglomerações

Levando em consideração o aspecto indicial do signo enquanto registro de um fato, as fotografias selecionadas demarcam a movimentação de pessoas em um espaço aberto e público, o que remete às aglomerações, classificadas como quebra dos protocolos de saúde pública, sobretudo, na pandemia da Covid-19. Posteriormente, nota-se que essas aglomerações são registradas, principalmente, em centros comerciais, espaços urbanos de compra e venda de produtos, levando ao seguinte questionamento: por que a escolha da cobertura fotográfica destes locais é tão presente em veículos de comunicação? Uma vez que os veículos de comunicação situados em um sistema capitalista que estimula o funcionamento do comércio a qualquer custo, não é de se estranhar que tais fotografias sigam enquanto valor-notícia o interesse público, a partir do registro do comportamento do setor econômico do país. *Pari passu*, ao considerarmos o aspecto histórico e simbólico das fotografias, observa-se que está registrado, nelas, o desrespeito quanto às regras do isolamento social, que decorreram, em parte, pela duvidosa atuação do poder público em realmente conscientizar e fiscalizar. Especificamente na pandemia do coronavírus, a população teve que lidar com declarações de desdenho quanto às recomendações de cientistas, o descrédito sobre o uso de máscaras, as risadas perante as lágrimas de milhares de famílias⁹, a relativização do número de mortos e o constante discurso de priorização a economia¹⁰. Tudo isso por parte do então presidente do país, Jair Messias Bolsonaro.

Sabe-se que os símbolos não costumam guardar qualquer relação de semelhança com o objeto, pois essa relação é convencional e arbitrária. Por isso, para que se possa entender o símbolo que cerca as fotografias abaixo e as que já foram analisadas, necessita-se do contexto. No Brasil, a cobertura dos veículos jornalísticos sobre a gripe espanhola e seus efeitos não durou muito. Além do atraso em noticiar o início da doença (Kolata, 2002), a imprensa brasileira também falhou na cobertura dos desdobramentos. Alguns meses após o surgimento da variação do vírus da Influenza H1N1, as notícias sobre a gripe não ocupavam mais as principais páginas da revista. Quando muito, era noticiada a sua superação¹¹. A revista Fon-Fon! seguiu esta mesma linha editorial de agrupamento de fotos. Após novembro de 1918, o impresso não veiculou nenhuma outra imagem ou notícia acerca da gripe.

9. YouTube, Canal Jornal O Globo. Disponível: Bolsonaro imita falta de ar por Covid-19 - YouTube. Acesso em: 11 dez. 2022.

10. Disponível em: Coronavírus: o falso dilema da economia x vidas (theintercept.com). Acesso em: 11 dez. 2022.

11. Disponível: A imagem da pandemia – 1918-2020 - ZUM - ZUM (revistazum.com.br). Acesso em: 11 nov. 2022.

Figura 2 - Montagem comparativa entre as fotografias das revistas Fon-Fon! 1918, ed. 0047¹² e Veja, ed. 2683, p. 36¹³ e p. 37¹⁴



Legenda: 1. Um trecho da rua de São Bento, quando a epidemia atingiu o seu auge. — 2. Apesar da epidemia, a chegada da notícia da vitória dos aliados não impediu que a Rua 15 de novembro tivesse algum movimento e bastante embandeiramento.



Legenda: DUAS REALIDADES EM... Florianópolis: o prefeito endureceu o isolamento social e vai testar passageiro no aeroporto



Legenda: ... UM MESMO ESTADO Joinville: pessoas foram às ruas assim que a cidade anunciou a reabertura do comércio.

Fonte: Revista Fon-Fon! (1918, ed. 0047); Veja (2020, ed. 2683, p. 36-37).

12. O fotógrafo não foi creditado pela publicação.

13. Fotógrafo: Cristiano Andujar.

14. Fotógrafa: Claudia Morriesen.

No que se refere aos potenciais interpretantes (imediatos) gerados, pode-se aferir, a partir dos registros fotográficos, que a parte significativa da população desconhece as implicações da contaminação ou deliberadamente decidem ignorar as formas de cuidado, o que sugere uma minimização da gravidade das pandemias ou um conformismo diante dos riscos inerentes a elas.

3.3. Política em pauta

Uma ação política, sobretudo, de pessoas públicas responsáveis pelo gerenciamento da saúde durante uma pandemia, por si só, carrega atributos que justificariam a cobertura jornalística. Ao mesmo tempo, pode-se inferir, a partir das imagens analisadas, que tais registros podem transmitir mensagens contraditórias. Em fase de primeiridade, é possível estabelecer, entre as fotografias abaixo, uma conexão visual de similaridade. Nas duas imagens, estão presentes figuras de poder, mais especificamente, homens, posicionados de forma muito aproximada, em momentos pandêmicos nos quais o distanciamento seria o recomendado. Os brasileiros, no ano de 1918, também foram aconselhados a ficarem em casa, caso estivessem doentes, e a evitarem reuniões, o que, pelas próprias fotografias, é possível perceber que foi uma orientação ignorada pela população.

Figura 3 - Montagem comparativa entre a Revista Fon-Fon! 1918, ed. 0047¹⁵ e a Revista Veja, 2020, ed. 2687, p. 45¹⁶



Legenda: Visita de despedida do Dr. Wenceslão Braz no Supremo Tribunal, vendo-se S. Ex. ao centro da photographia, rodeado de um grupo dos nossos mais notáveis jurisconsultos.



Legenda: Meyer Nigri, em reunião com o presidente Bolsonaro no planalto.

Fonte: Revista Fon-Fon! (1918, ed. 0047), Veja (2020, ed. 2687, p. 45)

15. O fotógrafo não foi creditado pela publicação.

16. Fotógrafo: Marcos Corrêa/PR.

As legendas das duas revistas trazem mais informações, mas não citam diretamente as pandemias, embora este fosse o foco das reuniões retratadas. Nas fotografias da *Veja*, os retratados aparecem sorrindo e apenas um aparece de máscara, o que denota pouca seriedade e até descaso em relação à pandemia e às orientações sanitárias. Percebe-se, com isso, que mais de um elemento nas imagens secundarizam a importância do debate político acerca da saúde pública do país, que vivencia, nos dois momentos históricos, situações drásticas.

Nestas imagens, os efeitos de interpretação podem variar em três níveis, configurando-se de acordo com a complementaridade. Em outras palavras, tais fotografias conseguem transmitir certas informações, o tanto que lhe são possíveis, porém cabe ao texto acrescentar esclarecimentos essenciais, visto que somente o visual não é capaz de transmiti-las.

O registro da ação política é um dos enfoques das pandemias, considerando que tais figuras de poder exercem influência na população, representam e deveriam cuidar do povo. As ações de tais lideranças políticas são como fontes estratégicas de informação, movimentando e engajando visões sobre o que está acontecendo. Desse modo, contribuem com a percepção das pessoas sobre o que está ou será apresentado. A percepção nas imagens selecionadas, ao final, parece dizer para a população que as pandemias não são tão graves e que os cuidados são dispensáveis, o oposto do que se espera com a cobertura de uma reunião em período pandêmico.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo se dedicou a estabelecer uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola e a pandemia do Coronavírus nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*, acionando a perspectiva semiótica de Peirce sobre os processos de significação das imagens enquanto metodologia. Percebeu-se, com a investigação, que o fotojornalismo é um agente narrativo importante na construção da história, visto que a memória pode ser e é construída socialmente através de processos de significação e internalização de fatos. Desse modo, o fotojornalismo auxilia na construção da memória coletiva que, como efeito, valida a produção e reprodução fotográfica. Com isso, são estabelecidos modos de narrar, inclusive, imagetivamente por meio do desenvolvimento de símbolos que sustentam uma sociedade. Esta importância da fotografia para a história já foi destacada por estudiosos, como o Boris Kossoy. Segundo ele, uma imagem fotográfica só alcançará todo o seu potencial informativo “na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica, em seus múltiplos desdobramentos, (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro” (Kossoy, 1999, p. 22).

Metodologicamente, esta pesquisa se amparou nos estudos de Peirce e de autores que desdobram sua perspectiva semiótica, tais como Lúcia Santaella. Sistematizou-se a aplicação da proposta metodológica aos processos de primeiridade, secundidade e terceiridade dos signos. A partir disso, chegou-se aos seguintes resultados: a) o estudo sobre as teorias dos signos possibilitou explicações e interpretações sobre o potencial interpretativo das imagens; b) as propostas para análise de imagens através da semiótica peirceana se mostraram uma ferramenta pertinente para construção do conhecimento acerca das capacidades de significação que as fotografias carregam em si; c) os efeitos de sentido produzidos pela percepção fotográfica perpassam o contexto histórico para que se chegue ao ícone como um símbolo social; d) foi possível estabelecer várias relações de similaridade entre as fotografias, apesar dos momentos históricos distintos.

Portanto, a fotografia fotojornalística se mostrou um componente essencial na construção de percepções sobre pandemias, atuando como um agente ativo e informativo na construção de narrativas históricas, ainda que, por vezes, contraditória com a urgência social. Isto proporciona à sociedade uma ampliação da capacidade de percepção e de sentido. Sabe-se que, embora o aspecto histórico apareça como ponto chave na investigação, consequentemente, neste artigo, não se adentrou as inúmeras mudanças tecnológicas que vivenciadas nos últimos anos, principalmente em relação às mídias, mesmo impressas, e à fotografia. Por isso, a presente pesquisa se mantém em aberto para novos desdobramentos e indagações, sobretudo, as que adentrem os aspectos tecnológicos e se relacionem com a análise de novas categorias ou temáticas fotográficas destes e outros períodos históricos.

REFERÊNCIAS

BARRY, John M. *A grande gripe: a história da gripe espanhola, a pandemia mais mortal de todos os tempos*. Tradução de Alexandre Raposo, Carmelita Dias, Cássia Zanon, Lívia Almeida, Maria de Fátima Oliva Do Coutto e Paula Diniz. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

BOLETIM OBSERVATÓRIO COVID-19. Boletim Extraordinário, Rio de Janeiro, 23 mar. 2021. Disponível em: [https://www.epsjv.fiocruz.br/sites/default/files/files/boletim_extraordinario_2021-marco-23-red-red%20\(1\)\(1\).pdf](https://www.epsjv.fiocruz.br/sites/default/files/files/boletim_extraordinario_2021-marco-23-red-red%20(1)(1).pdf). Acesso em: 11 out. 2022.

BROSSO, Rubens; VALENTE, Nelson. *Elementos da semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual*. São Paulo: Panorama, 1999.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Mergulho na imaginação criadora: antropologia e imagem. *La Escalera-Anuário de la Facultad de Arte*, Buenos Aires, n. 20, p. 175-196, 2010. Disponível em: www.ojs.arte.unicen.edu.ar. Acesso em: 10 nov. 2022.

FIDALGO, Antônio; GRADIM, Anabela. *Manual de semiótica*. Covilhã, Portugal: BOCC UBI, 2005.

KOLATA, Gina. *Gripe: a história da pandemia de 1918*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MAUAD, Ana. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/>. Acesso em: 11 set. 2022.

MAUAD, Ana. Flagrantes da “Hespanhola”: a epidemia de influenza na imprensa ilustrada, Rio de Janeiro, 1918. *Brasílica: Journal for Brazilian Studies*, London, v. 9, n. 1, p. 2-40, 2020. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/119938>. Acesso em: 30 nov. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ROMANINI, Vinicius. A contribuição de Peirce para a teoria da comunicação. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, SP, v. 14, n. 1, p. 13-56, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8082>. Acesso em: 16 nov. 2022.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Paulus Editora, 2021. Disponível em: books.google.com. Acesso em: 11 set. 2022.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

Envejecer siendo Amanda Gris: un estudio etario de *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

Growing Old as Amanda Gris: An Age Study of The Flower of My Secret (Pedro Almodóvar, 1995)

Francisco A. Zurian Hernández¹

Néstor Muñoz Torrecilla²

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo desvelar la forma en la que se representa la edad a través de los personajes en la película *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995). En particular, a través del personaje de Leo Macías —y su alter ego literario, Amanda Gris—, su hermana Rosa y Jacinta, la madre de ambas. Se opta por una metodología basada en el análisis de personajes (CHATMAN, CASETTI Y DI CHIO, PÉREZ RUFÍ, GUARINOS) complementada con la idea del conflicto de Seger, aplicable al personaje de Leo Macías y un marco teórico fundamentado en la Teoría Filmica Feminista (COLAIZZI, 2006), la Teoría Queer (DE LAURETIS, 1994) así como trabajos sobre estudios etarios en el audiovisual (ZURIAN, MENENDÉZ y GARCÍA-RAMOS, 2019). Se demuestra que *La flor de mi secreto* plantea una ruptura con los patrones sociales establecidos con la representación de la vejez en la mujer a través de las expectativas de vida de personajes en los que Almodóvar se autorrepresenta y autorreferencia.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; *La flor de mi secreto*; Vejez; Estudios Etarios

ABSTRACT

The aim of this paper is to unveil how age is represented through characters in the film La flor de mi secreto (PEDRO ALMODÓVAR, 1995). In particular, it examines the character of Leo Macías—and her literary alter ego, Amanda Gris—her sister Rosa, and their mother Jacinta. The methodology is based on character analysis (CHATMAN, CASETTI AND DI CHIO, PÉREZ RUFÍ, GUARINOS) complemented by Seger's idea of conflict, applicable to the character of

1. Doutor. Professor de Comunicação Audiovisual da Universidade Complutense de Madrid.

2. Mestre em Comunicação Audiovisual para a Era Digital, Universidade Complutense de Madrid.

Leo Macías and a theoretical framework based on Feminist Film Theory (COLAIZZI, 2006), Queer Theory (DE LAURETIS, 1994) as well as studies on age studies in the audiovisual (ZURIAN, MENENDÉZ and GARCÍA-RAMOS, 2019). It is shown that La flor de mi secreto proposes a rupture with the established social patterns in the representation of female aging through the life expectations of characters in which Almodóvar self-represents and self-references.

Key words: Pedro Almodóvar; *La flor de mi secreto*; Old age; Aging studies

1. INTRODUCCIÓN

El cuestionamiento cultural a través de una revisión de los estereotipos *edadistas* es una tarea necesaria para la construcción de una sociedad más justa. Las narrativas acerca de la edad influyen a las personas en su visión sobre el envejecimiento y la propia vivencia: las personas son ancianas por la cultura y no por la edad (Gullette, 1997). Bourdieu (1990) en su texto *La juventud no es más que una palabra* afirmaba que el significado de la edad dependía del contexto social en el que se utilizara, pese a estar escondida detrás de imágenes homogéneas asociadas a grupos etarios. En los productos audiovisuales, los grupos etarios más próximos a las últimas etapas de la vida suelen ser representados de manera estereotípica (Goffman, 1963) y siempre asociándolos con la vejez, la enfermedad y la muerte.

Años antes de ser categorizada como una mujer mayor se encuentra Leo Macías [Marisa Paredes], la protagonista de *La flor de mi secreto*, una película escrita y dirigida por Pedro Almodóvar del año 1995. La película narra la historia de una escritora de novela rosa que se ve abocada al borde de su fracaso matrimonial mientras espera desesperadamente que su marido, un militar en una misión de paz de la OTAN en Bosnia, regrese a casa aun sabiendo que el matrimonio no estaba funcionando. La escritora se enfrenta en el metraje no sólo a una crisis matrimonial, sino también a un cambio de vida y de estilo literario y, por consiguiente, un incierto futuro laboral: vida personal y profesional eclosionan para ella a la vez y en una implicación mutua vital. Si bien no es considerada una persona mayor —el personaje que interpreta Marisa Paredes se encuentra entorno a los cincuenta años de edad— se sitúa en un momento en el que la sociedad patriarcal considera a las mujeres amortizadas: ya han traspasado la edad fértil apta para la reproducción y crianza al tiempo que presentan una belleza en decaimiento. En este sentido Leo Macías, además de ser abandonada por el gran amor de su vida, se encuentra en un punto inflexivo de su vida en el que la sociedad, representada en los consejos de su madre, la guiarían de vuelta a su pueblo de origen —como un exilio monacal voluntario— a tener una vida tranquila y alejada de nuevos principios y oportunidades, pero también de nuevos retos, anhelos y amores.

Los estudios culturales se están abriendo al análisis de la representación del envejecimiento y de la edad desde perspectivas no binarias y más interseccionales que

dan cuenta de la diversidad del envejecimiento y de todas sus experiencias (Medina, 2018), pues la noción —propia y ajena— de la edad depende del aprendizaje social y las convenciones sociales y culturales conformadas entorno a la cuestión etaria (Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019). El análisis cinematográfico puede servir para comprender la visión que la sociedad tiene acerca del envejecimiento y de las propias personas mayores. Según Teresa de Lauretis (1989, p. 9), en el cine “la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica”. Las categorías como la edad o el género, entrecruzadas entre sí, tienen la función de operar como un sistema de clasificación que ubica a los individuos socialmente, más todavía si se trata de mujeres.

Al no existir definiciones claras a acerca de la edad y el envejecimiento, la muestra seleccionada no puede ser exclusivamente referente a la edad del personaje —dato que muchas veces no se es ofrecido al espectador— sino que se debe entender como una “edad representada”, es decir, entender la edad como una construcción social (Freixas, 2004; Gullete, 1997, Medina, 2018; Thornton, 2003; Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019) y que en la película está representada a través de una serie de valores comprensibles por el espectador. Así, *La flor de mi secreto* como objeto de estudio supone analizar un filme protagonizado por una mujer madura (rodeada de otras mujeres maduras) ante dilemas y cuestiones que tradicionalmente el cine y otros medios de comunicación han dejado de lado. La falta de estudios hace que no existan marcos cerrados acerca del envejecimiento (Blaakilde, 2015; Pinazo, 2013) ni una definición útil acerca de qué significa ser viejo o de cuándo una persona es vieja. La construcción social y cultural se erige a través de fronteras flotantes (Blaakilde, 2015) haciendo que la sociedad (y cultura) cisheteropatriarcal califique, por ejemplo, a un hombre de 50 años como un adulto “interesante”, mientras que una mujer de esa misma edad ya será vista como “madura.”

Como sugiere Palmore (1999), existe un gran número de personas que tienen una alta dependencia del aspecto externo para mantener su propia identidad, existiendo un culto a la juventud y a la belleza corporal por parte de los medios de comunicación. El cuerpo, una vez envejecido, se vuelve hipervisible y tanto es así que existe una necesidad de ocultarlo (Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019), una paradoja que señaló Woodward, (1999, p. ix-xx) en la que las mujeres son invisibles hasta que su cuerpo, una vez envejecido, resulta demasiado molesto como para mostrarlo. Esta ausencia dentro de la heteronorma invita a incluir la falta de profundidad en la construcción de los personajes envejecidos dentro de los aspectos necesarios de estudio pues, como apunta Caballero Gálvez (2020), esta falta de representación es una forma más de violencia simbólica. La invisibilidad de las personas mayores, o su aparición bajo el empleo de estos estereotipos, ha servido para crear la idea de que las vidas de quienes ya no son jóvenes no importan (Medina, 2018).

La mirada masculina cisheterosexual hegemónica dominante dificulta otras miradas y perspectivas que no sean desde esa tradición (Colaizzi, 2006). En el cine esto potencia que la discriminación y estigma *edadista* sea más acentuada hacia las mujeres. Esto se debe, en parte, al gran porcentaje de hombres cisheterosexuales que ocupan cargos de responsabilidad en las grandes productoras cinematográficas, en la creación de historias y su realización. Según el informe de CIMA del año 2022, las mujeres han representado un 37% del total de profesionales frente a un 63% de los hombres en la industria, siendo un porcentaje aún menor en producción (28%), dirección (24%) y guion (28%). La industria ha representado más frecuentemente y con mayor positivismo el envejecimiento masculino (Chivers, 2011), pudiendo encontrar numerosas películas protagonizadas por hombres maduros desarrollando el rol de héroe o un rol cargado de sexualidad. La discriminación hacia las mujeres mayores se hace más latente en tanto que se centra especialmente en el cuerpo de la mujer visto por los hombres (Woodward, 1999). Cuerpos femeninos que, visiblemente envejecidos, deben ocultarse al dejar de funcionar como objeto de deseo sexual tal y como muestra, por ejemplo, Mankiewicz en *Eva al desnudo* (Mankiewicz, All About Eve, 1950). El interés por el envejecimiento suele florecer en tanto que el director lo vive en primera persona. Algunos directores —como puede ser el caso de Ingmar Bergman, Luchino Visconti o Clint Eastwood— han podido crear películas retratando el envejecimiento gracias a tener una asentada posición en la industria cinematográfica, permitiéndose así poder utilizar su prestigio para llevarlas a cabo, así como funcionar como productores de las mismas.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Este trabajo tiene como objetivo desvelar la forma en la que se representa la edad a través de los personajes en la película *La flor de mi secreto*. En particular, a través del personaje de Leo Macías, su hermana Rosa y Jacinta, la madre de ambas. Se pretende analizar las motivaciones del cineasta a la hora de tratar la edad e identificar las aportaciones de Almodóvar como creador (como director y como guionista de la película) a esta realidad social representada en el cine de manera escasa y frecuentemente estereotipada. Así, la principal pregunta de investigación que se plantea es cómo son los valores, en caso de que existan, y el tratamiento asociado a la edad en el filme en correlación con la propia experiencia vital del director. Algo que se interrelaciona con otros factores socioculturales cuyo estudio se convierte en necesario para entender la investigación, como lo son el género y sexualidad y la clase social representada. A esta pregunta principal se le añade la hipótesis de que Pedro Almodóvar muestra en su película una ruptura con los patrones sociales establecidos con la representación de la vejez en la mujer en el momento de su estreno. Una ruptura que, además, muestra a través de las expectativas de vida de personajes en los que se autorrepresenta o se

autorreferencia y se contraponen a los que representan sus recuerdos familiares o de infancia.

3. METODOLOGÍA

El conjunto de modelos metodológicos que se aplican a este trabajo está marcado por las dificultades del análisis en un campo novedoso como son los estudios etarios. La ausencia de una tradición en el examen de la variante etaria dentro de los estudios culturales conlleva el desarrollo de una metodología que combine diferentes técnicas de estudio y análisis basadas en otras metodologías que hayan funcionado en investigaciones similares a los estudios sobre la edad, como son otros factores propensos a la marginación, estigmatización y estereotipación.

En primer lugar, para el estudio de los personajes se seguirá una metodología de análisis de personajes basada tanto en Pérez Rufí (2016) y Guarinos (2007, 2013, 2015) — que a su vez citan en el desarrollo de sus propuestas a Casetti y Di Chio (2003) y a Chatman (1978) —, como en Seger (2000) y su idea del conflicto, en este caso aplicable al personaje de Leo Macías y sus conflictos. Es decir, los obstáculos a los que se enfrenta con otros personajes.

En cuanto al marco teórico para la interpretación y discusión de los resultados del análisis de personajes, la transversalidad del tema de esta investigación requiere una marcada perspectiva de género que atienda a las diferentes cuestiones socioculturales que se entrelazan entre sí. En este sentido, tanto la Teoría Filmica Feminista como la Teoría Queer ponen de manifiesto la necesidad de realizar un análisis en la construcción dramática que cuestione la ideología subyacente en el discurso respecto a la descripción y la función de los personajes (Pérez Rufí, 2016).

La Teoría Filmica Feminista parte de unos estudios cuya principal aportación ha sido la ruptura de fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental (Zurian; Herrero, 2014) y una apertura de carácter epistemológico, que contribuya a cuestionar las bases del proceso de investigación sobre la imagen (Zurian, 2013). Para Colaizzi (2006), la revisión epistemológica de los presupuestos de la razón occidental ha sido el fin y el resultado de las prácticas feministas de los últimos años.

Por otro lado, el proyecto de “Teoría Queer” parte de Teresa de Lauretis (1994) como la producción de un discurso que diera voz a sujetos históricamente silenciados como los de las personas homosexuales. Las cuestiones que abordan los estudios de género y los estudios LGBTI+ y queer se pueden extrapolar a otros colectivos cuya representación ha estado marcada a lo largo de la historia por una continua marginalización y una recurrente asociación de valores negativos. Los conceptos de identidad personal, desviación sexual y la normatividad social relacionada con el género

son aun enormemente cuestionados (De Lauretis, 2021). Es así que, el paralelismo entre los estudios permite la extrapolación de las pautas metodológicas de estas dos corrientes hacia los estudios etarios. Zurian y Herrero (2014) adoptan la Teoría Fílmica Feminista como referencia para crear nuevos interrogantes y analizar la representación de los mismos en el cine:

Realmente supone una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan o pretenden posibilitar la mejor episteme, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal e individual (Zurian; Herrero, 2014, p. 18).

A tenor de lo expuesto, este trabajo parte de un marco teórico atravesado por una gran variedad de campos de investigación y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan —o pretenden posibilitar— la mejor episteme, la que mejor pueda ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal e individual.

4. RESULTADOS

La flor de mi secreto supone un punto marcado en la evolución en el estilo de Pedro Almodóvar. El estilo melodramático adquiere una nueva dimensión en esta película (Acevedo-Muñoz, 2007) que aborda el dolor y la desolación de una frustrada escritora, que marca la entrada de Almodóvar en el cine de arte y ensayo a través del tratamiento de sus temas clave: sexo, ciudad y literatura (Smith, 2014), además de tratar temas decisivos en su narrativa como la maternidad o la sororidad (Acevedo-Muñoz, 2007). Strauss (1995, p. 171) señaló en sus conversaciones con el director que en la película “nunca hasta ahora había pintado con tanta profundidad a un personaje al que la fragilidad hace permeable a todo tipo de sentimientos humanos”.

Los juegos interpretativos son frecuentes en la filmografía de Pedro Almodóvar. El comienzo de la película no solo crea una metáfora acerca del estado emocional de la protagonista, sino que enseña al espectador a cómo debe leerse el argumento. La secuencia de esta “muerte cerebral”, aunque parece un falso inicio, es análoga al drama que vive Leo Macías. El carácter metaficcional de la película es observable en el juego escénico que propone el director el principio de la narrativa, donde el espectador acude a una metaficción dentro de la diégesis de la película en la que dos médicos tratan de convencer a una madre que acaba de perder a su hijo de que done los órganos

de éste para poder salvar otras vidas. Una metáfora que sirve como alegoría de los sentimientos de Leo en su profunda crisis, y que cuatro años más tarde retomará y extenderá Almodóvar en *Todo sobre mi madre*, 1999³ y, posteriormente, será uno de los temas centrales en *Hable con ella*, 2002⁴.

La construcción del personaje de Leo Macías funciona como una expresión metafórica a través de los componentes que Almodóvar minuciosamente coloca en la película para construir el personaje. Si en la ficción la editorial para la que trabaja Leo le recrimina el carácter oscuro de sus palabras frente a las anteriores novelas de *alter ego*, Amanda Gris, el público y la crítica recriminó a Almodóvar su anterior película que — al igual que la novela de Leo—, tenía un carácter oscuro que impregnaba la irreverente Kika (1993). Almodóvar declara a Strauss (1995) que, si se quiere comparar con Kika, se puede decir que *La flor de mi secreto* es exactamente el filme opuesto. Para Leo y Almodóvar, la expresión artística es trabajo y alivio, una vía de escape medicinal y, a la vez, una fuente de éxito (y realización) profesional. En la película, Leo escribe lo mucho que echa de menos a su ausente marido tras mirar su fotografía, como si estuviera escribiendo su propia novela autoficcional: “a veces te recuerdo como estos botines, me oprimen el corazón hasta impedirme respirar”. Leo no está escribiendo en calidad de profesional, sino en calidad de esposa que echa de menos y añora desgarradamente a su marido. Este retrato dual de artista y profesional remite a la propia visión de Almodóvar sobre la creación artística.

Cabe mencionar que este relato se ambienta en el mismo año del rodaje y estreno, como se puede intuir con la referencia a la guerra en Bosnia en la que Paco [Imanol Arias] participa como miembro de la OTAN así como en la multitudinaria protesta de estudiantes de medicina bajo el lema “6=0”, como las que acontecían ese año contra el gobierno de Felipe González, contra el cuál el propio director ya se había pronunciado en gran desacuerdo. Una datación que se confirma gracias a un discreto calendario colgado en la pared de la cocina de Rosa [Rossy de Palma] que marca el año 1995.

Si bien es cierto que cualquier tipo de evolución lleva implícito el hecho del paso del tiempo, tras diez largometrajes y una carrera de notable éxito y proyección internacional, los días de la Movida Madrileña (Zurian, 2011) quedaban ya en los recuerdos de la década anterior. Pedro Almodóvar, quien fuera el *enfant terrible* del cine español, tenía 46 años en el momento del rodaje de *La flor de mi secreto* y explicaba así a Strauss la influencia de su edad en la concepción de la película:

3. *Todo sobre mi madre* (1999) es una película dirigida por Pedro Almodóvar [...]. Ver más en: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-7868/>

4. *Hable con ella* (2002) es una película dirigida por Pedro Almodóvar [...]. Ver más en: <https://www.filmaffinity.com/es/film780724.html>

Se debe a un elemento que me da vergüenza nombrar. Lo que significa que *La flor de mi secreto* es, en efecto, una película madura, más madura que todas las que he rodado hasta hoy. No puedo evitar la madurez en la que estoy entrando porque tengo ya más de treinta años. Odio tener que decir que es una película madura, pero es verdad y se nota (Strauss, 1995, p. 171).

La primera vez que Leo aparece en pantalla lo hace brevemente y tumbada en la cama, mientras duerme a plena luz del día. La cámara recorre los objetos de su mesilla, principalmente fotografías de ella junto a Paco, antes de descender y mostrar una considerable cantidad de libros apilados. En tan solo unos segundos, Almodóvar logra plasmar los dos motivos principales de la crisis existencial que la película va a reflejar: su fracaso amoroso y su pérdida de creatividad como escritora (pero parece que no como lectora).

Una súbita ráfaga de viendo abre de par en par las puertas de la ventana, que hacen mover las hojas de un libro y por primera vez en la película se escucha la voz de Leo decir “indefensa frente al acecho de la locura”, frase del relato corto *Ella imagina* (1994) de Juan José Millás (Almodóvar, 1995, p. 13) hasta fundirse con la imagen de una flor. Los libros adentran al espectador en la subjetividad del personaje, que está construido a imagen y semejanza de los autores y autoras que lee, al igual que posteriormente enumerará a Ángel [Juan Echanove] otra lista de autoras femeninas que le gustan. En estos planos iniciales se ven libros de Virginia Woolf, Henry James, Julio Cortázar, Janet Frame o James Ellory hasta mostrar sobre una alfombra roja, un cuaderno con una página a medio escribir y el libro *El bosque de la noche* de Djuna Barnes (1936). No sólo Almodóvar ha mostrado su interés en numerosas declaraciones por la literatura (Zurian, 2009b, 2013), sino que su trayectoria creativa ha ido inclinándose cada vez más hacia la misma. Lo que verdaderamente marca el protagonismo de la literatura en el filme es la articulación de la subjetividad del personaje por medio de la escritura (Marínez-Carazo, 2011).

La biografía de la escritora estadounidense Djuna Barnes, que Almodóvar presenta para construir la identidad de Leo, guarda cierta semejanza con Almodóvar en tanto que ella residió en París en pleno apogeo de las corrientes vanguardistas, así como el director años más tarde fue partícipe de la conocida Movida Madrileña, en la que fue la nueva corriente de vanguardia posdictatorial en España. Además, concretamente la novela seleccionada es una de las primeras novelas que retratan la homosexualidad de manera explícita entre dos mujeres, así como las películas del director fueron pioneras en la representación de personajes queer en el cine español. Barnes, cabe mencionar, vivió dos intentos de suicidio, al igual que posteriormente Leo intentará hacerlo también.

Este abandono en diferido provoca en Leo una fragilidad que atraviesa toda la película y la adentra en una nueva fase creativa, donde las novelas que escribía bajo el

seudónimo de Amanda Gris para la editorial Fascinación, repletas de romances y vidas de ensueño, se transforman en historias oscuras sobre los bajos fondos de la naturaleza humana, como el borrador al que titula *Dolor y vida*. Las nuevas temáticas que aborda Leo, así como el continuo retraso de sus entregas, hace que el millonario contrato editorial se incumpla, llevando a la editorial a publicar una Antología mientras intenta convencer a Leo de que vuelva a su estilo literario habitual. La editorial amenaza a Leo con la ruptura del contrato económico y con la publicación de su verdadera identidad si no retoma el tono original de las novelas de Amanda Gris.

El espectador sabe por una conversación entre Leo y Betty [Carme Elías] que la protagonista se ha sometido a tratamientos de belleza rejuvenecedores como inyecciones de colágeno y liposucciones. Sin embargo, pese a esta referencia acerca de los retoques estéticos de Leo, la caracterización de Marisa Paredes para el papel adquiere un tono muy natural tanto en maquillaje como peluquería, por lo que no se crea una imagen de mujer caricaturizada por las operaciones estéticas hasta parecer artificial. Leo es una mujer sexual y elegante que en la película se muestra en varias ocasiones, como cuando se retoca frente al espejo en varias escenas, se comenta que sigue una dieta de adelgazamiento que su madre le reprocha de camino a Almagro, y es palpable el interés que tiene por la moda, como se puede observar en el momento en el que lleva una bolsa de ropa a su hermana Rosa y esta exclama “¡Pero si está todo nuevo!”. Durán Manso (2016) define a Leo como una mujer similar a Karen Stone [Vivien Leigh], la protagonista de *La primavera romana de la señora Stone* (Quintero, *The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961), porque ya no es joven, atraviesa un mal momento profesional y el amor se le ha escapado.

El vestuario de Leo destaca por su aspecto moderno y elegante, el uso de colores primarios y la combinación tonal de los mismos. Pantalones vaqueros y jerséis de punto como ropa informal y lujosos abrigos, zapatos de tacón y trajes de dos piezas cuando tiene algún compromiso social. Muchas de las prendas que viste son de la marca Max Mara, así como su espejo de bolsillo es de Chanel. Para Holguín (2006, p. 284) Leo es “firme representante del mundo burgués, viste ropa sobria y minimalista, sin estridencias”. Entre los colores que utiliza destaca el rojo, color representativo por excelencia del director que lo asocia a lo exagerado, lo extremo, la muerte, la pasión, el fuego, el deseo, los labios de mujer, etc., y defiende que debe ser utilizado por hombres y mujeres con carácter (Almodóvar, 2020).

Cerca al momento más crudo de la película, aparece en la pantalla de la televisión de un bar Chavela Vargas cantando un bolero como si fuera un mensaje directo para Leo: “Vargas, figura maternal o fraternal, parece estar cantándole directamente a Leo, instándole a un pacto compartido de dejar la bebida y un amor destructivo que ya no debe tener el poder de hacerle daño a ninguna de las dos” (Vernon, 2005, p. 172). En gran medida, Leo combate la desesperación y sufrimiento con la bebida: “Ay Betty,

¡excepto beber, qué difícil se me hace todo...!» le explica a su amiga en un bar de la madrileña plaza de Chueca. Las imágenes de Leo bebiendo son recurrentes a lo largo de todo el filme, asociadas a los peores momentos de incertidumbre y desengaño hasta que en un momento cercano al final, el personaje afirma haber dejado prácticamente de beber.

El carácter de Leo, pese a ser una mujer afligida y sumida en una profunda tristeza, es notablemente franca en la forma de hablar acerca del sexo. Si bien la película no es aparentemente transgresora, menos en comparación con otras películas anteriores de Almodóvar, la actitud de Leo acerca del sexo es muy poco convencional y raramente asociada a las mujeres que han dejado de ser consideradas jóvenes. Además de las bromas que hace acerca de que las pastillas para la memoria le ponen “cachonda como una perra” y en dos escenas de la película el deseo sexual se hace protagonista de la acción.

En primer lugar y de manera muy explícita, Leo busca el acto sexual con Paco al poco de su llegada a la casa. Vistiendo un satinado vestido rojo, elegante y sensual, Leo espera de la visita de su marido una tarde de sexo: “Hay novedades que tengo que contarte, pero pueden esperar. Primero te duchas ya que tienes tanto interés y después follamos. Después descansamos. Después volvemos a follar. Y después Dios dirá”. Tras la ducha, Leo ayuda a Paco a secarse con una toalla, arrodillándose frente a él —en un claro guiño visual a *Ricas y Famosas* (Cukor, *Rich and famous*, 1981) — y besándole los genitales a través de la toalla con tanta pasión que acaba mordiéndole y haciéndole daño. Pese a los planes de la escritora de mantener relaciones sexuales, la discusión entre ambos estalla antes y él abandona la casa dejándola completamente desolada.

La otra escena en la que el sexo domina el diálogo se encuentra hacia el final del metraje cuando Antonio [Joaquín Cortés] sube a casa con algunas bolsas enviadas por su madre Blanca [Manuela Vargas] para Leo. En la cocina, Leo tiene un explícito coqueteo con el joven, quien se ofrece a mantener relaciones sexuales con ella en compensación por las cosas que le había robado durante los últimos meses. Leo, lejos de sentirse violentada, flirtea con Antonio mostrando una atracción evidente, pero que no llega a consumirse: “Vete, antes de que pierda los estribos y olvide que soy una señora estupenda”.

El propio director definió el retrato crudo y natural del dolor que realiza en este trabajo como un filme sobre el dolor de proporciones casi épicas (Strauss, 1995). Si bien las referencias a su propia vida y las de su círculo están presentes en todas sus películas a través de la posición de autor (D’lugo; Vernon, 2013; Markuš, 1998; Smith, 2014; Zurian, 2005, 2013); así, esta película competiría con ventaja por el título de la más metaficcional del director manchego. De igual manera, no solo el personaje de Paredes es un *alter ego* de su biografía (Zurian, 2009b, 2011, 2013), sino que su madre Jacinta y su hermana Rosa, interpretadas por Chus Lampreave y de Rossy de Palma

respectivamente, son personajes contruidos a imagen y semejanza de la propia madre y hermana del director, como ya hiciera anteriormente en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*.

La madre de Leo y Rosa es un personaje que remite al espectador español a la reconocida figura de una mujer mayor, viuda y de pueblo. Es un personaje basado, como ya hemos apuntado, en su propia madre. La construcción del personaje de Jacinta, pese a tener un carácter secundario, desempeña la acción fundamental y heroica fundamental en el filme al salvar a Leo del suicidio. La participación de Chus Lampreave en la filmografía de Pedro Almodóvar se ha centrado en personajes secundarios, en su mayoría con un enfoque cómico, tales como porteras, vecinas, madres o amigas, que enmarcan y reinterpretan arquetipos tradicionales en manifestaciones populares de estilo costumbrista. Su comicidad se caracteriza por su tono exagerado y disparatado, aunque sus acciones y diálogos permanecen enraizados en lo cotidiano. (Gil Vázquez; Lomas Martínez, 2021)

La clave cómica que el director construye el personaje de Jacinta revela una celebración de la vida y del paso del tiempo. La desactualización con el mundo moderno del personaje, que no sabe si los *skinheads* son *hippies* o son *yuppies*, es el aporte más cómico a una película esencialmente melodramática; así como ni las pérdidas de memoria, ni los problemas de la vista, ni siquiera su palpable falta de interés y paciencia de Jacinta son elementos dramáticos de la narración. Estos elementos son, por el contrario, una suerte de comicidad y diversión para el espectador entre los dramas amorosos y creativos de la protagonista.

Jacinta es una mujer de costumbres arraigadas: reza por las noches, no le gusta utilizar ropa nueva, y desconfía de la transferencia de los cuidados a personas fuera del vínculo familiar. En un momento de la película, Rosa insinúa que no podría vivir sola en el pueblo y que habría que contratar a una persona para cuidarla, lo que provoca una gran desconfianza en Jacinta, quien también pone en duda —mediante un comentario racista— la capacidad de Blanca [Manuela Vargas], empleada del hogar de Leo, de cocinar. Una de las reivindicaciones más frecuentes entre las personas mayores es la del derecho a mantener su autonomía e independencia sin sentirse solos o como una carga para la familia (Bárcenas et al., 2009). El carácter de Jacinta es comentado en varias ocasiones. Rosa comenta que está deprimida, que no tiene paciencia y que no está bien de la cabeza. Utiliza supositorios de manera diaria para poder ir al baño, pero en cuanto a la salud su principal problema es de visión, lo que hace que lleve en gran parte de la película unas llamativas gafas de sol, incluso en interiores.

El personaje de Chus Lampreave se siente desubicada en Madrid, ciudad a la que, junto con el clima, culpa de estar *regularcilla* y expresa continuamente su deseo de volver al pueblo, al que considera su verdadera casa (otro paralelismo con *¿Qué he hecho yo parta merecer esto!!*). En Almagro se encuentran sus amigas y vecinas, quienes

tras recibirla con júbilo al grito de “¡La Jacinta!, ¡Es la Jacinta!” serán su compañía y las personas con quienes pasará el tiempo entre actividades tradicionales y canciones típicas populares una vez regresa al pueblo al que llegó a dedicar un poema. A lo largo de la historia, las mujeres de las comunidades han establecido instintivamente una red de asistencia para aliviar la soledad y atender las necesidades de cuidado, que son comunes en la vejez (Muñoz Torrecilla, 2022).

Las relaciones de vecindad o amistad constituyen un aspecto central en el proceso de la adaptación a la viudedad (Sánchez Vera et al., 2009) y un principio básico de sororidad puesto que al mismo tiempo que se debilitan las redes familiares —interpretadas de forma instrumental (Ayuso, 2012) — aumentan las redes afectivas con las vecinas y amigas. De hecho, Almodóvar volverá a desarrollar en 2006 este tema en su película *Volver*. En las zonas rurales, las relaciones de vecindad son más fuertes que en las áreas metropolitanas. Concretamente en el caso de las mujeres viudas, separadas o no casadas, las relaciones de vecindad pueden llegar a convertirse en el núcleo principal de la actividad social de las mismas, pues allá donde el hábitat lo permite, las viudas suelen rodearse de un entramado relacional en torno al domicilio, lo cual es transcendental en el curso diario de la vida (López et al., 2014). El personaje de Jacinta no es un personaje lineal y secundario que se englobe fácilmente en un arquetipo cinematográfico, sino que es un personaje con una marcada finalidad en el filme y un claro arco dramático de transformación cuyo punto de inflexión se encuentra en el viaje de regreso a su pueblo. Se presenta pues, mediante el mismo personaje, dos formas de tratar la vejez de personas de origen rural: una en el medio urbano (desubicación) y otra en el medio rural (pertenencia).

Durante esta estancia de madre e hija en el pueblo, Jacinta descubre que los problemas de Leo son consecuencia de su fracaso matrimonial. A través de una expresión manchega que casi da título a *La flor de mi secreto* (1995)⁵: “estar como vaca sin cencerro”, Jacinta ve en la ruptura matrimonial de Leo el momento de realizar un cambio de vida:

JACINTA.— *¡Tan joven y ya estás como vaca sin cencerro! Perdida, sin rumbo, sin orientación, como yo. Yo también estoy como vaca sin cencerro, pero a mi edad es normal. Por eso quiero vivir aquí, en el pueblo. Cuando a las mujeres nos deja el marido porque se ha muerto o se ha ido con otra, que para el caso es igual, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos. Visitar la ermita del Santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar las novenas con ellas, aunque no seas creyente. Porque si no, nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro.*

5. *La Flor de mi secreto* (1995), es una película dirigida por Pedro Almodóvar [...]. Ver Más en: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-13051/>

El personaje de Jacinta constituye lo que socialmente se espera de una mujer al hacerse mayor y enviudar: una especie de retiro en el que las mujeres viudas se deben agrupar. La película muestra cómo en el medio rural español se crean relaciones vecinales que suplen la ausencia del marido y que ocupan su tiempo en tareas en común, pues se dedicarán a hacer ganchillo, comentar dichos populares, repasar las efemérides de sus convecinos y cantar canciones del folclore español rural.

Más parecida a Jacinta es Rosa, la hermana menor de Leo. Rosa es una mujer entre los cuarenta y los cincuenta años de edad, vive en Parla dedicada al cuidado de su madre, al de su marido alcohólico y al de sus hijos. Aunque Rossy de Palma tenía 31 años cuando interpretó a Rosa, la lograda caracterización a través del maquillaje y la peluquería consigue hacer que visualmente parezca que entre las hermanas no hay una gran diferencia de edad, pese a que en el filme Rosa es más joven que Leo. Gracias a esta estética, unida a los gestos y expresiones del personaje, Rosa se perfila como el prototipo de “maruja” a la que Almodóvar ya habría retratado previamente en otros personajes como Gloria [Carmen Maura] y Juani [Kiti Mánver] en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). Si Gloria encontraba una vía de escape a sus problemas en los medicamentos, Rosa consume con una cara de placer absoluta las novelas de Amanda Gris. Dos personajes que con gran pasividad dejan pasar el tiempo y que buscan vías de escape para hacerlo más llevadero.

El tormentoso vínculo entre Rosa y Jacinta es una mezcla entre comedia y drama, pues si bien esos diálogos incluyen algunas de las frases más divertidas de la filmografía de Almodóvar, así como el icónico “¡Cállate, cara de ladilla!” de Jacinta, no deja de reflejar una situación difícil para las dos convivientes que continuamente están discutiendo:

Estoy muy contento de esas escenas. Son un auténtico retrato de familia. Lo que quiero mostrar, al fin y al cabo, que es como mostrar mi propio origen, es cómo a pesar de que Leo pertenece a una clase social distinta, cuando regresa a la casa de su madre y de su hermana, se ve que esas tres mujeres vienen del mismo lugar, que tienen las mismas raíces. Uno ve el modo en que vive esa familia, las dos mujeres con el marido y los niños. La relación que nuestro entre Chus y Rossy es algo muy real en España. Es ese tipo de madre e hija que se pasan la vida peleándose, destruyéndose una a otra durante toda la vida y si se tienen que separar se ponen tristísimas, es un mar de lágrimas. Es divertido, pero es terrible también (Almodóvar *apud* Strauss, 1995, p. 170).

Además de las discusiones entre Rosa y Jacinta, la presencia del personaje de Rosa empuja al espectador hacia una continua comparación entre las dos hermanas, lo que hace que ayude a construir el retrato de familia que Almodóvar trataba de mostrar. Económicamente, Rosa —y su núcleo familiar— atraviesa algunas dificultades ya que

Santiago no tiene trabajo, y se ve obligada a aceptar no sólo la ropa vieja de Leo, sino también recurrentemente ayuda económica de ella. Leo es, como ya se ha descrito anteriormente, una persona que vive en el centro de la ciudad, de un marcado carácter cosmopolita y de cultas inclinaciones, habla perfectamente francés y tiene una vida acomodada, cuyos privilegios le son explícitamente recordados por Alicia a modo de amenaza en la editorial. Por el contrario, Rosa utiliza la ropa vieja de Leo, difícilmente pronuncia la palabra *taper-ware* y su mayor interés cultural son las novelas de Amanda Gris frente a los escritos de Woolf y Cortázar que su hermana lee. Estéticamente las hermanas son muy diferentes en tanto que Rosa aparece con ropa cómoda para estar por casa, y Leo va elegante incluso en las escenas dentro de su propia casa. También sus hogares son muy diferentes: los colores, los objetos decorativos y las dimensiones de ambos pisos. A través de esta estética, se ve a Rosa como una mujer anclada en el pasado, lejos de las modas y la vanguardia, representando la tradición también a través de los elementos visuales y sonoros que la identifican.

Si bien Leo tiene una dependencia afectiva con Paco, la escritora no tiene una especial inclinación entorno a los cuidados. La maternidad no es un problema en su vida ni un tema que la pareja trate en ningún momento. En cuanto a la casa, las tareas domésticas son llevadas a cabo por Blanca, mientras que por el contrario, Rosa cocina en gran cantidad y se encarga de los menesteres del pequeño piso de Parla. Hacia el final del metraje, el espectador descubre que Rosa no sólo se encarga de los cuidados de su madre, su marido y sus hijos, sino que también a través del contacto continuo con Blanca ha ido siguiendo la evolución de su hermana. Rosa se muestra pues, como una figura que corresponde al imaginario de mujer tradicional que se desenvuelve bien en el ámbito de la casa y la familia, de los cuidados y los desvelos; para ella el divorcio no es una opción para ella y se sugiere que en algún momento ella también deberá volver al pueblo y que no lo hace aún por el vínculo familiar con su marido e hijos.

Finalmente, gracias al personaje de Rosa el espectador conoce la figura de la tía Petra, una sombra acerca de la demencia y la locura que parece estar muy presente en la familia. Durante la película, Jacinta continuamente asemeja a su hija Rosa con su hermana Petra, que según comenta tenía problemas de locura. Sin embargo, en una de las discusiones entre madre e hija, Rosa le espeta: “Usted sí que ha salido a su hermana, y a sus tías y a su abuela” que después Leo corta inmediatamente “Por favor, dejad nuestros genes en paz”. Jacinta por el contrario presume del buen estado de su cabeza “¡Ojalá tuviera los remos como la cabeza!”. Cuando Leo y Jacinta hablan en la cama, Leo afirma que se está volviendo loca, a lo que Jacinta afirma rotundamente que no, que esa es Rosa. Este diálogo en contexto remite no sólo al hecho de que Leo se encuentre triste y desolada, sino que Leo tiene una medicación para la memoria. Antonio hace referencia a un periodo “amnésico” de Leo, pero no se detalla esta enfermedad en el desarrollo de la película. Así, aunque Jacinta haya asociado la

sombra de la pérdida de memoria, de la locura y la demencia a Rosa, el personaje deja ver que son Jacinta y Leo las que conviven con esa sombra familiar. Un miedo que, si bien ellas achacan a una condición biológica, refleja un miedo común a la demencia como parte del envejecimiento.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La elección de contar esta historia a través de un personaje maduro — cabe destacar que Marisa Paredes tan solo tiene cuatro años más que Pedro Almodóvar— le sirvió al director para crear uno de sus *alter ego* más trabajados de su filmografía, junto con el director de cine Pablo Quintero [Eusebio Poncela] en *La ley del deseo* (1987) y con el también director Salvador Mallo [Antonio Banderas] en *Dolor y Gloria* (2019), aunque su vivencia personal es palpable a lo largo de todos sus trabajos. Si bien, el personaje de Leo Macías no es uno de sus *alter ego* más evidentes, probablemente debido a que es una mujer y su profesión no está relacionada con el cine es, sin duda, uno de los más cercanos a él mismo. El paralelismo entre los personajes de Leo Macías y Salvador Mallo es muy interesante, en tanto que ambos protagonistas tienen sus orígenes en la España rural, de la que se trasladaron a la Madrid y desarrollaron una vida profesional exitosa dentro del mundo cultural. Leo menciona Extremadura, lugar donde nació el padre de Almodóvar y Salvador menciona La Mancha, donde él nació.

Acercarse en clave etaria a los personajes que componen la familia Macías de esta película es, en cierto modo, acercarse también a la vivencia personal del propio director acerca del envejecimiento y las expectativas vitales contrastadas entre las de su familia manchega y su vida en la capital. Tras el análisis en el que se detalla la posición autoral (D'Lugo; Vernon, 2013; Markuš, 1998; Smith, 2014; Zurian, 2005, 2011, 2013), de Pedro Almodóvar y cómo se ha inspirado en él y su familia para la creación de los personajes de Leo, Jacinta y Rosa, así como el posterior análisis de los personajes con la metodología propuesta, se puede afirmar que existen unos valores y un tratamiento asociado a la edad en correlación con la propia experiencia vital del director.

A través del personaje de Jacinta, la madre, Almodóvar muestra una doble representación de la vejez en la película. Al comienzo de la película, Jacinta es una persona triste, irascible y desubicada en el extrarradio madrileño. Sin embargo, el momento de regresar al pueblo supone para ella una celebración de la vida, cuyo carácter cambia radicalmente y tanto ella como sus vecinas disfrutan de la vejez en compañía, sintiéndose alegres y realizadas. La representación de la persona más mayor de la película parte así de un estereotipo repleto de los valores negativos asociados a la vejez pero que el director transforma después en una persona que, encontrando su sitio, se desprende de esa negatividad. Esta representación es importante en tanto que la visibilidad de una vida plena y feliz en la vejez a través del cine, usado como

recurso interventor, puede ayudar a la mejora de la salud psicosocial de las personas mayores como colectivo y la salud de la propia comunidad (Núñez Domínguez, 2013). Como sociedad, se debería atender al bienestar de las personas teniendo en cuenta las necesidades concretas de los sujetos, lo que incluye la edad (Iacub, 2008), por lo que es importante que “[las películas] se dirijan a los espectadores tanto individualmente como en cuanto miembros de un grupo social, una cultura, una edad o un país determinados, implica que dentro de la película deben constituirse ciertos modelos o posibilidades de identificación” (De Lauretis, 1994, p. 216).

Pedro Almodóvar ofrece en sus películas una ruptura con los patrones sociales establecidos que muestra a través de las expectativas de vida en personajes en los que se autorrepresenta y se contraponen a sus recuerdos de infancia o familia. De esta manera, se puede concluir que la hipótesis de este trabajo queda confirmada. Frente a los personajes basados en su madre y sus hermanas, el rol protagónico que funciona como un *alter ego* del director muestra una manera opuesta de ver la vida a la de sus familiares. Apunta Cohelo (2014) que el régimen heteronormativo corresponde a una construcción ficticia e idealizada, que se estructura y se mantiene por medio de un constante esfuerzo de repetición de acciones, gestos, comportamientos y prácticas que nunca logran alcanzar por completo esas idealizaciones: “Almodóvar demuestra la flexibilidad con la que él construye sus personajes, de modo que la identidad de género adquiere una imagen destituida de estereotipos y modelos convencionales para resultar en nuevos esquemas de representación distintos de la mirada tradicional de la narrativa clásica cinematográfica” (Cohelo, 2014. p. 214).

En la película se muestran dos modelos contrapuestos de mujer a través de Leo y Rosa, en la que la primera rompe los pasos de la madre y la segunda continua su camino. La diferencia entre Leo y Rosa despeja una nueva dimensión del tratamiento etario, pues si bien Leo es la hermana mayor, es Rosa la que tiene una vida mucho más similar a la de la madre de ambas. Los contextos socioculturales de ambas hermanas hacen que sus dispares perfiles se asemejen, en el caso de Leo, con una vida sentimental agitada y pasional —aptitudes tradicionalmente asociadas a la juventud— frente a la vida en el ocaso de Rosa donde, como su madre, la vida transcurre sin entusiasmo ni novedades. Mientras que la vida de Leo se encuentra en un punto de ebullición, la dramática situación de Rosa, cuyo marido es alcohólico, no parece suponer un punto de inflexión en su biografía. Así, Rosa representa la convicción social tradicional que ve a la mujer como esposa y madre abnegada hasta el final de sus días, sufridora y con aguante, frente a la ruptura de esa linealidad vital que Leo representa con su crisis y posterior recuperación. Rosa emana los valores tradicionales que le corresponderían a una mujer de su edad: dedicarse a las tareas del hogar y a los cuidados —de su madre, de su marido y de sus hijos—, mientras que Leo continua con ambición su carrera profesional y creativa, y aunque en un principio se aferra a su muerta relación con Paco, es capaz de rehacer su vida y tomar nuevos caminos.

Explícitamente narrado en la película, el diálogo en el que Jacinta incita a Leo a quedarse en el pueblo con las vecinas y hacer vida común con ellas refleja las expectativas sociales sobre las mujeres que enviudan o se separan. Si bien se muestra un proceso sanador para la protagonista gracias a la vida conjunta con su madre y sus vecinas en Almagro, una vez pasado el duelo, Leo es capaz de volver a su casa en Madrid y rehacer su vida. Más allá de las novelas rosas o negras, los corazones rotos o las vecinas de Almagro, *La flor de mi secreto* muestra una contraposición entre lo que espera la sociedad y cultura patriarcal de una mujer al envejecer frente a otras formas de vivir, dando lugar a una ruptura de la heteronorma y por ello abriendo el paso a nuevas representaciones no estereotípicas de la madurez, el paso del tiempo y el envejecimiento.

En la película analizada, se observa que la edad es en realidad una “edad representada” entendida como una construcción social (Freixas, 2004; Gulleto, 1997; Medina, 2018; Thornton, 2003; Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019), en lo que siguiendo a Butler (2007) se podría afirmar que es una performatividad de los presupuestos sociales implícitos por tradición acerca de la madurez y el envejecimiento y que se rompe en el personaje de Leo frente a Jacinta y Rosa, potenciado por un estatus social diferente (y privilegiado) donde el poder adquisitivo y el capital cultural hacen que la protagonista cree una nueva forma de vida en la madurez opuesta a las de su madre y hermana. Si los cuerpos son un campo abierto y moldeables a través de tratamientos, hormonas y cirugías (Cohelo, 2014), la edad manifestada en ellos también lo es.

El análisis de personajes se ha realizado a través de todos los elementos manifestantes de la edad y la muestra seleccionada para el objeto de estudio ha sido reveladora para las preguntas de investigación propuestas, pues el cine es una de las tecnologías de género que contribuye a la producción de significados no sólo por las representaciones expresas en el texto filmico sino también por su interpretación de las diferencias sexuales y las relaciones establecidas entre ellas (De Lauretis, 1994). Es urgente no sólo incitar a los creadores y creadoras a realizar películas bajo una reflexión acerca de la edad que permita no caer en estereotipos *edadistas*, sino también desde la investigación en las ciencias sociales comenzar a tratar un tema tan transversal que de alguna manera u otra será una experiencia propia para todas las personas.

REFERENCIAS

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.

ALMODÓVAR, Pedro. *La flor de mi secreto*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1995.

ALMODÓVAR, Pedro. *Pedro Almodóvar escribe en exclusiva sobre su relación con el color rojo*. 2020. Disponible en: <http://bit.ly/3kSz8VG>. Acceso en: 21 sept. 2022.

AYUSO, Luis. Las redes personales de apoyo en la viudedad en España. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Madrid, n. 137, p. 3-24, 2012. DOI: 10.5477/cis/reis.137.3

BARNES, Djuna. *El bosque de la noche*. Londres: Faber y Faber, 1936.

BLAAKILDE, Anee Leonora. Where is «Place» in aging in place? Transnational issues for the Danish State and its retirement migrants abroad. *Journal of Housing for the Elderly, London*, v. 29, n. 1/2, p. 146-163, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/02763893.2015.989773>

BOURDIEU, Pierre. Los tres estados del capital cultural. Tradução de M. Landesmann. *Sociologica*, México, MX, v. 2, n. 5, p. 11-17, 1987.

BOURDIEU, Pierre. La “juventud” no es más que una palabra. *En: BOURDIEU, Pierre (ed.). Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990. p. 163-173.

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A. Desde lo invisible. La violencia simbólica dentro del arquetipo de la mujer madura en el cine español contemporáneo. *En: ZURIAN, Francisco; MENÉNDEZ, María Isabel; GARCÍA-RAMOS, Francisco; ZECCHI, Barbara; CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A.; TELLO DÍAZ, Lucía; KERFA, Sonia (ed.). Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos*. Palma, Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2020. p. 43-58.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHIVERS, Sally. *The silvering screen: old age and disability in cinema*. Toronto: Toronto University Press, 2011. ISBN: 1442611049

COHELO, Paloma. Políticas del cuerpo, tecnologías del género y lenguaje cinematográfico: un análisis del cine de Pedro Almodóvar. *En: GARCÍA SANSANO, Javier; GONZÁLEZ GARCÍA, Eduardo; LAGO MORALES, Itziar; RUBIO SÁNCHEZ, Ricardo (coord.). Tiempos oscuros, décadas sin nombres*. Toledo: ACMS, 2014. p. 207 – 222.

COLAIZZI, Giulia. *Género y representación*. Postestructuralismo y crisis de la modernidad. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

COLLE, Raymond. *El análisis de contenido de las comunicaciones*. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2011.

CUENCA SUÁREZ, Sara. *Informe anual CIMA 2022*. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte/ ICAA - Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2023.

D' LUGO, Marvin; VERNON, Kathleen (ed.). *A companion to Pedro Almodóvar*. Malden, MA: Wiley-Blackwell Publishing, 2013.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender*. Essays on theory, film and fiction. Londres: Macmillan Press, 1989.

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*. Feminismo, semiótica y cine. Madrid. Ediciones Cátedra, 1994.

DE LAURETIS, Teresa. Lección inaugural del Máster Universitario en Estudios LGBTIQ+ de la Universidad Complutense de Madrid. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 107-113, 2021.

DURÁN MANSO, Valeriano. Los rasgos melodramáticos de Tennessee Williams en Pedro Almodóvar: estudio de personajes de 'La ley del Deseo', 'Tacones Lejanos' y 'La flor de mi secreto'. *VivatAcademia*, Madrid, v. 138, p. 96-119, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.15178/va.2017.138.96-119>

FREIXAS, Anna. Envejecimiento y perspectiva de género. En: BARBERÁ, Ester; MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (coord.). *Psicología y género. Psicología y género*. Madrid: Pearson Educación, 2004. p. 325-352

GIL VÁZQUEZ, Asier; LOMAS MARTÍNEZ, Santiago. Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 25-35, 2021.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. La identidad deteriorada. Madrid: Biblioteca de Sociología, 1963.

GUARINOS, Virginia. Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría filmica feminista. En: LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad (coord.). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda, 2007. p. 91-112.

GUARINOS, Virginia. Introducción a la nueva masculinidad de ficción audiovisual. *En: GUARINOS, Virginia (ed.). Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV.* Madrid: Fragua, 2013. p. 9-16.

GUARINOS, Virginia. El País de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área Abierta*, Madrid, v. 15, n. 1, p. 3-14, 2015. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47615

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Declining to decline: cultural combat and the politics of the midlife.* Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

IACUB, Ricardo. Estéticas de la existencia: ¿la vida es bella en la vejez? *Revista Perspectivas en Psicología y Ciencias Afines*, Mar Del Prata, Argentina, v. 5, n. 2, p. 10-18, 2008.

MARKUŠ, Saša. *La poética de Pedro Almodóvar.* Barcelona: Litera Books, 1998. ISBN 84-931725-3-7

MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina. La flor de mi secreto (Almodóvar, 1995): La literatura como seducción. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, n. 187, p. 383-390, 2011. ISSN: 0210-1963

MEDINA, Raquel. Vejez, envejecimiento y edadismo. *En: RODRÍGUEZ, María Pilar; AGUADO, Txetxu (ed.). Representaciones artística y sociales del envejecimiento.* Madrid: Dykinson, 2018. p. 27-42.

MUÑOZ TORRECILLA, Nestor. Envejecimiento, viudedad y vecindad en el entorno rural español: un relato de sororidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Estudios LGBTIQ+Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 2, n. 1, p. 129-133, 2022.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad. Cine y envejecimiento activo: la imagen de la actividad física en las películas. *Escritos de Psicología*, Málaga, ES, v. 6, n. 2, p. 20-25, 2013.

PALMORE, Erdman. *Ageism: negative and positive.* New York: Springer, 1999.

PÉREZ RUFÍ, José Patricio. Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y Palabra*, México, v. 20, n. 4, p. 534 - 552, 2016. Disponible en: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>. Acceso en: 21 sept. 2022.

SÁNCHEZ VERA, Pedro (dir.); ALGADO FERRER, Maria Teresa; CENTELLES BOLOS, Felipe; LÓPEZ DOBLAS, Juan; JIMÉNEZ ROGER, Beatriz. *Viudedad y vejez. Estrategias de adaptación a la viudedad de las personas mayores en España*. Valencia: Nau Llibres - Edicions Culturals Valencianes, 2009. (Colección edad y sociedade, n. 10).

SEGER, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós, 2000.

SMITH, Paul Julian. *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso Books, 2014.

STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodovar. Un cine visceral*. Madrid: Ediciones El País, 1995.

THOMPSON, Neil. *Anti-discriminatory practice*. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.

VERNON, Kathleen. Las canciones de Pedro Almodóvar. En: ZURIAN, Francisco; VÁZQUEZ, Carmen (ed.). *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 161-175.

WOODWARD, Kathleen. *Figuring age: women, bodies, generations*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

ZURIAN, Francisco A. Mirada y pasión reflexiones en torno a la obra almodovariana. En: ZURIAN, Francisco A.; VÁZQUEZ, Carmen (ed.). *Pedro Almodóvar, el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 21-42.

ZURIAN, Francisco A. Pepi, Patty and Beyond: cinema and literature in Almodóvar. En: EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina (ed.). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Londres, Reino Unido: University of Minnesota Press, 2009. p. 408-428.

ZURIAN, Francisco A. Los inicios de Pedro Almodóvar: en búsqueda de un autor. En: PALACIO, Manuel (ed.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. p. 46-59.

ZURIAN, Francisco A. Creative beginnings in Almodóvar's work. En: D' LUGO, Marvin; VERNON, Kathleen (ed.). *A companion to the cinema of Pedro Almodóvar*. Malden, MA: Wiley-Blackwell Publishing, 2013. p. 39-58.

ZURIAN, Francisco A.; HERRERO, Beatriz. Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, Madrid, v. 14, n. 3, p. 5-21, 2014. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357. Acceso en: 21 sept. 2022.

ZURIAN, Francisco; MENÉNDEZ, María Isabel; GARCÍA-RAMOS, Francisco. La problemática de la edad y la violencia en el cine. En ZURIAN, Francisco; MENÉNDEZ, María Isabel y GARCÍA-RAMOS, Francisco (ed.). *Edad y violencia en el cine*. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos. Palma: Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2019. p. 7-23.

Fotografia e fricções de imaginários sobre a Praia do Futuro

Photography and imagination frictions about Praia do Futuro

Daniel Macêdo¹

Elian Machado²

RESUMO

Praia do Futuro é uma espacialidade que remonta projetos múltiplos, sobressaltando o comercializado pelo *city marketing* aos turistas e os partilhados pela população que habita a capital cearense. Entendendo que estas perspectivas coexistem, se confrontam e conferem potência diante da produção de imagens como expressão de imaginários, este trabalho se faz em ação de campo orientada em vínculos de proximidade e de afetividade durante os períodos de maio a julho de 2014, de 2016 e de 2019, a fim de refletir sobre as dinâmicas de inscrição com imagens – realizada por nós e por outros sujeitos que conosco praticavam o espaço – constituídas com as entramações ali possíveis para, assim, discutir a tessitura de imaginários a partir das práticas narrativas com fotografias que, em meio aos regimes de temporalidades, disputam rumos para a cidade.

Palavras-chave: fotografia; imaginário; Praia do Futuro; Ceará.

ABSTRACT

Praia do Futuro is a spatiality that brings together multiple projects, highlighting both the commercialized version promoted by city marketing to tourists and the version shared by the residents of the capital of Ceará. Understanding that these perspectives coexist, confront each other and contribute to the power of image production as an expression of imaginaries, this work is based on fieldwork guided by close and affective connections during the periods of May to July 2014, 2016 and 2019 in order to reflect on the dynamics of inscription with images - carried out by us and other individuals who practiced the space with us - formed through the possible entanglements there. In order to discuss the weaving of imaginaries based on narrative practices with photographs that, amidst temporal regimes, vie for the future direction of the city.

Keywords: photography. Imaginary. Future's beach, Ceará.

1. Doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professor na Universidade Federal de Mato Grosso.

2. Doutor em Tecnologia Educacional pela Indiana University Bloomington (EUA, 1985). Docente de Fotojornalismo no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará .

1. INTRODUÇÃO

Tomando o posto de Aquiraz sob demarcações para firmar outro polo de poder econômico advindo das relações portuárias, Fortaleza fez-se nova praça política em 1726 ao tornar-se capital do Ceará. Hoje, a cidade conurbada em dinâmica metropolitana está atravessada por distintos projetos de futuros que conferem tanto o “destino inventado”, discutido pela socióloga Linda Gondim (2007) e que conforma cartão postal para inserir a capital cearense na disputa mundial do mercado do turismo, quanto os desejos por partilhar vivências cotidianas características dos usos e ocupações da população que ali habita.

Distribuídos em territórios que se estendem do litoral às periferias, os povos em Fortaleza constituem, (re)criam e se inserem na produção das urbanidades não somente através da ocupação das zonas públicas, mas produzem, com a fotografia das experiências cotidianas, intensos contrastes com as visualidades versadas nas narrativas dos agentes da economia do turismo. A cidade homogeneizada na composição publicitária se confronta com as distintas proposições imagéticas que urgem nas práticas heterogêneas dos sujeitos que, sob usufrutos diferenciados e, a partir dos objetivos que os motivam, constituem, com registros visuais, importantes artefatos para expressão de imaginários radicados nas vivências cotidianas.

Mobilizar o conceito de imaginário, aqui, se alia à proposição de Recket (1989, p. 11) onde um conjunto de imagens que atribuem sentidos a uma espacialidade projetam noções à experiência porvir. Recket propõe essa leitura ao discutir, diante de dinâmicas urbanas, como determinados signos se firmam com pregnância na imaginação primeira das cidades. No caso de Fortaleza, uma cidade que se fez capital pelos poderes do porto e que se ergue a beira do mar, é possível tatear um conjunto de proposições simbólicas que fundamentam contornos imaginários à cidade – sem, no entanto, totalizá-los e estabilizá-los ante a potência das experiências. Ao passo em que Recket reconhece as tensões indiciárias das imagens, somos mobilizados a, por outro ângulo, refletir sobre as dinâmicas de inscrições que fundamentam proposições imagéticas dos espaços urbanos como afirmações instáveis moduladas por memórias encarnadas de quem as realiza.

Este trabalho é expressão de um percurso de pesquisa que adensa olhares com a Praia do Futuro, um dos territórios em Fortaleza que se faz em fricções diante das idealizações sobre o devir que ali se avizinha. A decisão pelo locus considera a referência em Magnani (2002, p. 14) ao delimitar um terreno micro a fim de possibilitar uma percepção que se faz de perto e de dentro. Desta forma, é possível confrontar-se com os imaginários que pautam aquele lugar como um espaço comum, público, partilhado e um dos potentes pontos de encontro entre aqueles que compõem a cidade; e, integrando-o em experiências de campo com inscrições fotográficas, devir as aporias

e os embates possíveis que permitem emergir sensibilidades particulares que angulam construções de sentido com o lugar.

Partindo das instabilidades urgentes nas relações constituídas com o território para, com ele, inscrever imaginários, tomamos as dinâmicas transitórias na espacialidade como uma prática performática pela qual escrevemos, em imagens, os imaginários que construímos com o lugar, seja nos atos fotográficos realizados, seja na composição de uma construção visual e móvel com o corpo admitindo modos de ser e de estar na praia. Assim, conjugamos em visualidades afirmações que se inserem de modos desarmônicos em um espaço entremeado por tensões de ordem social, econômica, política e estética que atravessam este exercício de pesquisa em campo. Para tatear estas imbricações sensíveis ao embarmos atos fotográficos, retomamos as contribuições teóricas sobre urbanidades expressos por Magnani (2002, p. 25), que defende proximidade com o território para, assim, tomar a fotografia como gesto de inscrição das afetações, como nos propõe Martins (2016) ao legar pistas para práticas de sociologias com as imagens – como sistematiza Macêdo (2023) após estudo bibliográfico da obra de referência deste teórico.

Parte das experiências transitórias com o lugar, as fotografias produzidas em mergulhos na Praia do Futuro em 2014, em 2016 e em 2019 integram ensaio visual ‘Projetar o devir na beira da Praia do Futuro’ (Macêdo, 2022), que expressa, com as inscrições fotográficas, uma angulação possível sobre a espacialidade. Aqui, voltamos a refletir a partir da articulação entre as inscrições imagéticas e os escritos no diário de bordo a fim de (des)dobrar impressões, observações e lições cadentes durante o percurso de pesquisa e que nos mobilizam a pensar sobre a ação fotográfica, tomando-a como textualizações que expressam facetas incompletas e perenes das disputas de sentidos e dos movimentos de significações sobre a espacialidade. Trata-se de localizar as imagens como um testemunho “das tensões e do invisível nas ocultações” que as tornam proposições de interesse antropológico para Martins (2016, p. 61), na medida em que deixam ver as narrações como proposições intencionais sobre um locus – em detrimento da pasteurização que aspectos realistas (re)produzem com afirmações fotográficas.

2. ESCRITAS SOBRE O FUTURO DE UMA PRAIA

O encontro das granulações amareladas e o mar azul de ondas fortes, resultado da ocupação territorial, se tornaram o primeiro locus de moradia, de trabalho e de sociabilidade das famílias de pescadores – até o dia em que o verbo jornalístico a projetou como objeto do desenvolvimento capitalista e a nomeou por ‘Praia do Futuro’, em publicação no Jornal Correio do Ceará, em março de 1949. Araripe (1997, p. 222) confessa que, quando editor do periódico, inaugurou o nome do recanto, mas “queria

dizer é que aquela era a Praia de nosso futuro urbano, e não dar um nome definitivo a ela, sem sentido, aliás, para ser um nome próprio, para ter caráter toponímico”.

Em conjunção, os produtos de comunicação social, ao longo dos anos, empenharam esforços na constituição de um imaginário pacificado sobre o território. Como destaca Maciel (2011, p. 40), os intentos verbais para atribuir sentido ao espaço se articulam com a dinâmica de transformação de Fortaleza: foi “futura praia de banho” e “futura barra da Tijuca” nas décadas de 1950 a 1970 ao apontar promessas da ampliação da infraestrutura em resposta à pressão popular da Aldeota por um ambiente de lazer onde a balneabilidade não estivesse comprometida e, por sua vez, apresentasse condições dignas ao lazer ao fazer-se resultante de planejamento para este fim, até então, não ofertadas pelas praias de Iracema, de Formosa e do Meireles – como destaca o trabalho de Abreu Júnior (2005, p. 51). Julgaram, em 1980, “praia do presente”, “praia do crescimento anárquico” e “praia do caos urbano” ao lidar com os contrastes do aumento residencial em desconformidade com o plano turístico ali projetado; reivindicaram “a praia mais badalada da cidade” no início da década de 90 em discurso proferido pelo empresariado e por gestores públicos como marcador de mudança e de reordenamento territorial.

O Plano de Desenvolvimento Sustentável, lançado em 1995 pelo ‘Governo das Mudanças’ realizado por Tasso Jereissati (PSDB), é marcado por ampla política de reordenamento espacial a fim de demarcar Fortaleza no cenário competitivo na economia do turismo. O documento advoga a premissa de investimentos nas “vocações turísticas natas” (Ceará, 1995, p. 9) a partir de olhar centrado na dinâmica litorânea com ênfase em Fortaleza – apesar de criticar a macrocefalia urbana característica do Estado e que julgara ser resultante da ineficácia de gestores anteriores. Nisto, agregase à Praia do Futuro a assinatura de ‘Miami do Nordeste’; enquanto o Ceará assume a alcunha de ‘Terra da luz’ em campanha de *city marketing* (Harvey, 2004), de ampla projeção a fim de figurar estes lugares como produtos turísticos viáveis ao cenário internacional como situa Linda Gondim (2004).

A constante de palavras utilizadas a fim de tipificar espaços nos aciona a discussão realizada por Depaule e Topalov (2001, p. 19), pois, assim como eles, é justo notar com inquietação o privilégio dado à construção de significados em oposição à pouca atenção conferida ao objeto da narrativa. Como propõem os autores: “as palavras apenas designavam coisas que lá estavam” e que, por outras vias, existiam em desconformidades com os planos mobilizados ao futuro para um lugar. Nisto, os termos atribuídos ao lugar que chamamos por Praia do Futuro tanto demarcam uma projeto porvir, quanto colidem com outras nomeações e significações que emergem nas experiências sociais ao praticar o lugar.

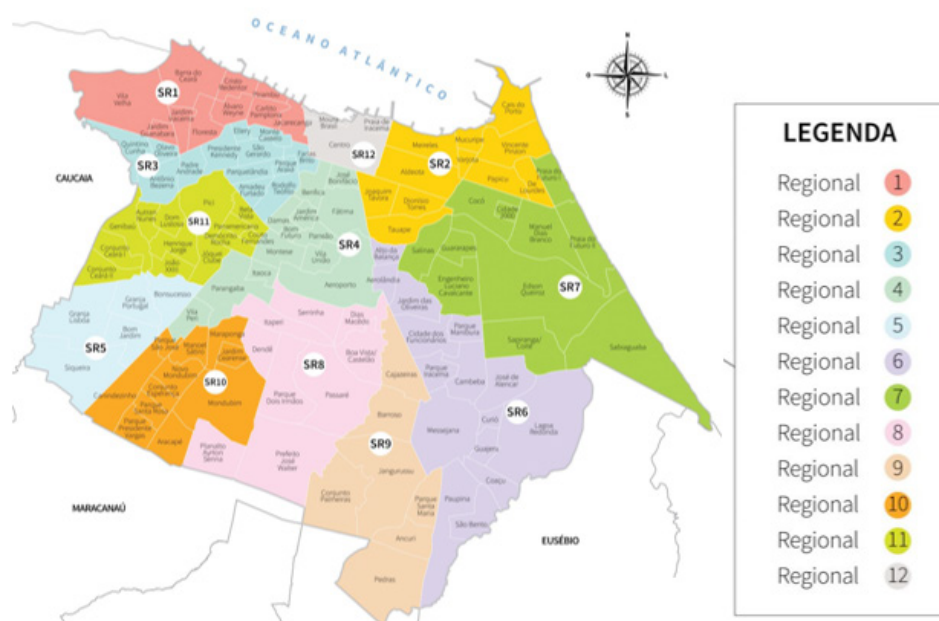
A despeito das intenções de Araripe, o nome ‘Praia do Futuro’ perdura até hoje como identificação do território zoneado em dois bairros de administração pública

caracterizados por 8 km de faixa litorânea, em detrimento das nomeações comunitárias que ali coexistem, que chamam aquele pedaço de chão por Luxou, por 31 de Março, por Cocos, por Embratel, por Caça e Pesca e por Humaitá.

A Praia é parte da Fortaleza. Uma cidade que reúne montante superior a 2,5 milhões de habitantes, produzindo a marca de 7.786,44 hab/km² que a faz figurar com a maior densidade demográfica dentre as capitais brasileiras (IBGE, 2010) e a posiciona entre as doze metrópoles urbanas do país (IBGE, 2018). É um porto margeado em profunda desigualdade exposta nas diferenças observadas no Índice de Desenvolvimento Humano – IDH, onde o bairro Meireles possui 0,953 – superior ao da Noruega (0,944) que ocupa 1º no ranking mundial – e o bairro Praia do Futuro II alcança 0,167 – inferior ao do Níger (0,348), situado como último da lista de países (Fundação Demócrito Rocha, 2021).

Meireles e Praia do Futuro, divididos por 5 km, são dois perfilamentos em beiramar possíveis na diversidade do litoral fortalezense e que escancaram as facetas de nossas contradições. Ambos os bairros pertenciam a Regional II até a última reforma administrativa. Um pedaço de Fortaleza erguido no contato com a faixa litorânea, dividido pelo conjunto de todos os bairros da cidade com marcadores acima de 0,7 no IDH, a exemplo da Aldeota, Cocó, Praia de Iracema e Mucuripe, e das áreas socialmente vulnerabilizadas que, objetos do estudo de Costa (2019), situam territórios de resistência para manter-se morando ali diante da alta taxa de especulação imobiliária, das incessantes pressões políticas e das remoções violentas em nome de um projeto de desenvolvimento que despreza a experiência comunitária e as memórias de famílias que vivem no Vicente Pinzón e na Praia do Futuro.

Antes seis, desde janeiro de 2021, o município passou a ser dividido em doze regiões administrativas a fim de atender os interesses pautados no Plano Diretor (Fortaleza, 2009), no Plano Fortaleza 2040 (Fortaleza, 2016) e nos interesses econômicos dos entes com poder financeiro. A Regional II, uma ficção de gestão pública, já não existe como conhecíamos ao iniciar nossos percursos. Dividida em duas, permanece como Regional II o conjunto de bairros com alto IDH que conformam o ideário da Fortaleza mundializada promovida em *city marketing*; e, do outro lado, nasce a Regional VII, orientada ao avanço de um projeto turístico em curso pautado na exploração socioambiental do litoral leste, abarcando a Praia do Futuro e as reservas ambientais do Cocó, da Sabiaguaba e da Sapiranga – extensões de continuidade litorânea do território em vistas neste estudo.

Figura 1 - Mapa da divisão administrativa de Fortaleza

Fonte: Instituto de Planejamento de Fortaleza (2022).

Os encontros das pessoas com as águas do Atlântico alimentam as relações de sociabilidades possíveis no litoral. Entre as “características naturais” e a gestão de “vocação turística” para promo o de “a o es natas” (Ceará, 1995), as aten o es governamentais e do empresariado demarcam a o de manejo repressivo das popula o es do território costeiro para construir uma representa o imagética homog nea que favoreça a ocupa o de territórios segundo lógica de desenvolvimento capitalista.

A representa o de um espaço surge, aqui, como um operador pensado em conjunto com Moriceau (2020, p. 108), que a visualiza como uma cristaliza o idealizada e pela qual se faz norma diante da lógica moderna para “defesa contra o perigo, contra os devires, contra as inquieta o es, contra os afetos”. “A representa o mant m as distâncias, reitera as hierarquias e as ordens majoritárias” e, com ela, impetra gestos dicot micos que estabelecem pertenc as e exclusão es.   no sentido de ofertar uma representa o da cidade confortável ao mercado mundial que os esforços de diferentes governos pautam “a inser o do Ceará no processo de globaliza o e a transforma o de Fortaleza em ‘cidade mundial’ [e] devem ser compreendidas como parte de um projeto político para o qual a produ o de novas imagens assumem caráter estratégico”, como notara Gondim (2004, p. 17); e, com eles, desdobramentos que estruturam narrativas sobre o ideário paradis ico pautado no consumo de alto padrão para: vender o cartão postal.

Dentre os signos do turismo mundializado promovido por *city marketing*, Dias e Cassar (2005, p. 164) observam que as espacialidades se articulam aos corpos que as ocupam, as experiências que ali são possíveis, constituindo textos a se firmarem na disputa por consumidores “influenciados pela imagem de marca das cidades em que os estereótipos ocupam um grau importante, acompanhado dos estilos de vida e das experiências de outros consumidores”. Ou seja, na construção de uma experiência visual do território, um conjunto de afirmativas vislumbradas com as práticas da população local e com as características de uso e ocupação daquele lugar ganham a cena e tornam-se objetos de tensão para erguer o cartão postal imaginado como uma experiência sensível – e, com isso, rejeitar as imagens que atribuem vida ao lugar.

Assim, a constituição da Praia do Futuro segundo os preceitos do mercado do lazer e do turismo se articula ao conceito de “destinos inventados” proferido por Linda Gondim, (2007) dado que, diferentemente da promoção das “especificidades físicas, ecológicas e culturais da base territorial” (Ceará, 1995, p. 79), o que observamos é a reordenação de um conjunto de fatores sociais e políticos a fim de fabricar uma espacialidade na intenção de atender a demandas de consumo. Nos parece justo pensar, em conjunto com Urry (2001), que a fabricação da Praia do Futuro segundo o ideário turístico está pautada na “fuga do cotidiano”, que nega as experiências comunais dos que ali residem e que se oferece como distopia, como paraíso aos turistas que são convidados a passar pelo Futuro que não os pertence – mas que pode ser adquirido por alguns dias, sob dados valores.

Não por menos, nossas andanças nos mostraram a Praia do Futuro como uma área em constante disputa: seja nas batalhas jurídicas entre moradores e empresários pelo direito de acesso, de uso e de permanência no território, seja nas batalhas simbólicas para composição de imaginários sobre um local e sobre os sujeitos que nele coabitam. Isto porque, em termos de espacialidades, é justo tomá-las como conceituações em movimentos que se voltam contra pretensas homogeneidades, como nos ensina Haesbaert (2014, p. 25), ao propor mirar as intenções como pano de fundo que mobilizam compreensões e gestos; ao admitir a posição subjetiva como um delimitador do universo próprio de quem elenca significações. É, assim, justo pensarmos em termos de uma Praia de Futuros distintos que coexistem, que se confrontam, que coabitam o mesmo lugar e, não por menos, pratica-se sob imaginários múltiplos a depender de quem a focaliza.

As disputas que engendram uma capital em movimento como Fortaleza não se isolam nas instâncias deliberativas do Estado, mas se praticam nas expressões cotidianas que espraiam embates narrativos e que se orientam a um projeto de hegemonia. São nas trocas simbólicas e na constituição de desejos coletivos sobre o local onde vivemos que reside uma importante propulsão das mudanças no território. Afinal, fruto de contradições, como propusera Milton Santos (2006, p. 215), uma cidade

se faz nas interações entre sujeitos e espaços sob mediações movediças nas relações de poder e que a configuram como proposições inconstantes de disputas no campo do imaginário e na projeção de futuros que orientam construções e articulações no xadrez político que (des)ordena sociedades.

3. O MAR MIRADO EM MUITAS CÂMERAS

Residentes em Fortaleza e tendo a Praia do Futuro como um dos espaços orientados ao convívio e à partilha entre perfis de distitos pontos da cidade, é certo que estamos atravessados por afetações e memórias acionadas a cada momento em que nos somamos ao mar de gente. A experiência de viver na metrópole nos dota de propósitos políticos e estéticos que, nos rumos desta pesquisa com testemunhos visuais, toma forma na ação de campo e entranha nossas percepções sobre Fortaleza. Por isso, desde o início, nos amparamos nas lições em antropologia urbana ensinadas por Magnani (2002, p. 25), que propõem relações de aproximação e que admitem o exercício do afeto como termômetro na ação em campo.

Tomamos o afeto, nos termos de Moriceau (2020, p. 64), como um gesto de evasão à neutralidade entendendo que se trata de uma abertura capaz de por em comunicação, de abalar, de tocar e/ou de atingir fundamentos e, assim, movê-los. Afetar-se, logo, é produzir uma experiência. Moriceau (2020, p. 30) é cirúrgico ao advogar a potencialidade das experiências em (des)mantelar as cristalizações das representações. Assim, valorizamos as premissas contidas nos atravessamentos em abandono a uma compreensão monolítica sobre espacialidades ao nos permitirmos abrir o peito à maresia e deixar viver os ensinamentos sensíveis nos mergulhos com o campo e com os sujeitos que, conosco, se permitiram à interação. Logo, nos orientamos em performances que desmontam o lugar de diferença imposto pela alcunha de ‘jornalista’ e de ‘fonte’ ao assumir os locais que nos são próprios enquanto sujeitos transitórios na Fortaleza e tomamos o ato fotográfico como ação comum que compõe a ritualística contemporânea em zonas de consumo. Deste modo, nos pautamos na valia em construir percursos compostos em temporadas de campo ocorridas de maio a julho de 2014, de 2016 e de 2019 na Praia do Futuro, em Fortaleza.

Como nos orienta Magnani (2002, p. 20), olhar ‘de perto e de dentro’ não deve sucumbir em gestos de individualidade. Por isso, como prática de equilíbrio, a atuação no campo se deu em volta às experiências que – dos nossos lugares sociais e epistêmicos – se faziam cotidianas e, nisto, admitiam observações e interações como algo inerente à vida com a espacialidade. Esta demarcação é comum à compreensão compartilhada por Martins (2016, p. 12), onde não há pesquisa em Ciências Humanas sem interação com outros agentes envolvidos por entender as dinâmicas de produção fotográfica como ato compartilhado sob lógicas e finalidades distintas, sendo o registro uma expressão desta relação.

A prática de campo consiste na experiência em trajetos (Magnani, 2002, p. 23) e, com isto, constitui-se em percursos indefinidos no banco de areia, nos espaços públicos e de convívio social que integram o *locus* produzindo inscrições sem fixar-nos em um único ponto e sem tomar a inscrição fotográfica como finalidade. Assim, na medida em que atuávamos com o território, registrávamos os perfis e ambiências que nos despertavam atenção e afetos. Para isso, estivemos em campo sempre munidos de uma Nikon D5100 e duas lentes, sendo: uma AF-S DX NIKKOR 18-140mm f/3.5-5.6G de oscilação de grande angular à telefoto; e uma AF NIKKOR 50mm f/1-1.8D. Aqui, vale a “observação imediata” das cenas urbanas e efêmeras, como nos ensinara Benjamin (1996, p. 103) e, por consequência, ação que confere as imagens como inscrições descontínuas, que conjugam poéticas do encontro.

Tomar parte importante da urbe encarnando experiências fotográficas não é um gesto exclusivo a estes esforços. Trata-se de um capítulo diante do fluxo na cena contemporânea que, em detrimento da larga tradição documental cearense onde “a cidade e a cultura urbana pareciam não existir, não ter vida no mundo das imagens” (Reis Filho, 2017, p. 111), passa a compor foco de projeção na última década. Vale lembrar, sistematizado nos escritos de Gorczewski, Albuquerque e Lima (2021), o expoente de ações em intervenção na cidade de Fortaleza que remodelam a relação com a arte e as dimensões da fotografia urbana e, nisto, compõem capítulos relevantes de iniciativas populares que urgem contra a lógica da cidade inventada por meio de poéticas visuais que permitem devir outras metrópoles.

É na parcialidade das inscrições possíveis ao mover-se com o espaço e com os agentes transitórios que nos propomos a pensar com nossas textualizações na medida em que elas não se pretendem totalizantes ou categóricas. Elas versam sobre as leituras anguladas em nossas experiências diante da heterogeneidade e da multiplicidade das relações que conformam a textualidade da Praia do Futuro e dos imaginários ali tecidos. Tratam-se, portanto, de escritos versados sob um olhar coabitado nas perspectivas do eu-pesquisador que é, ao mesmo tempo, ator social de intervenção no espaço.

Para isso, é fundamental demarcar que nossos percursos não se tratam de leituras onde fotografar consiste na produção de documentos ilustrativos ou em mero instrumento de pesquisa. Como defende José Martins (2016, p. 23) “ela é constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito” na medida em que entende ser prática comum e capaz de pautar discussões, ações e tomadas de decisões que podem reordenar o circuito social e a compreensão da espacialidade. Isto é, a fotografia tanto se firma como depoimento das tensões quanto se posiciona sobre elas dazendo-se uma nova camada de significação que adensa as disputas de compreensão sobre um dado lugar.

Com câmeras em punho, o clique não é um ato efêmero. Denotar atenção à ação fotográfica é tratar com centralidade os marcos de Martins (2016, p. 11), ao advogar que

o fotógrafo se pauta na imaginação para travar composições estéticas como marca da “expressão e momento do ato de conhecer a sociedade com recursos e horizontes próprios e peculiares”. Esta percepção também é compartilhada por Flusser (2017, p. 132) que, de modo sistemático, propõe que a ação fotográfica “precisa primeiro imaginar, depois conceber, para, por fim, poder ‘imaginar tecnicamente’”, sendo o manejo da maquinaria e o produto do processo alguns dos componentes que deixam ver aspectos de uma mecânica imaginária.

Kossoy (2001, p. 42), ao afirmar que “o registro visual documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens”, já nos trazia elementos para ponderarmos as marcas do fotógrafo nas inscrições visuais que por ele se realizam. Não à toa, é justo reconhecer que ela possui significação ideológica – ao enquadrar cenas e delimitar um discurso narrativo através da composição – e função política – na medida em que o discurso assume pregnância e é reconhecido como real. E, nestas dimensões,

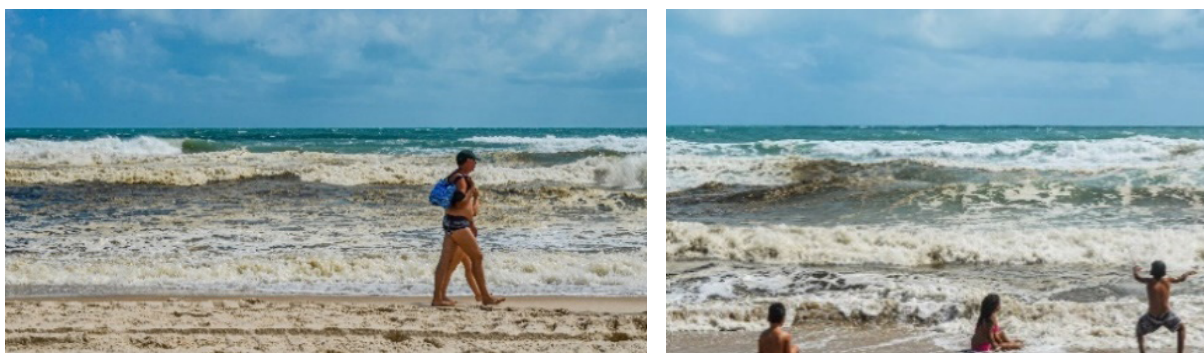
[...] se na fotografia há tensões que empurram imagens para fora dos enquadramentos, propondo sobressignificados ocultos e não intencionais, há também formalizações deformadoras que se expressam em imagens que resultam de relações de poder e modos de dominação social e política (Martins, 2016, p. 152).

Cabe, pois, ler atos fotográficos como gesto de expressão de imaginários que, de modos múltiplos, muito nos podem dizer sobre a tessitura e sobre os movimentos que engendram narrativas e projeções sobre o lugar. Trata-se de evadir da lógica midiacentrada que atesta no produto imagético a totalidade sobre acontecimentos para mirar as nuances contextuais contidas, dentre outras, nas experiências e nos textos resultantes. Estas últimas são, portanto, uma via outra para compreender as tramas que percorremos na Praia do Futuro.

4. TECER IMAGINÁRIOS A BEIRA-MAR

Era domingo e, ainda cedo, despojava meu corpo sob uma canga em um ponto impreciso da Praia do Futuro após algum tempo de caminhada pelo mar de areia. Na minha frente, as águas do Atlântico volviam-se agitadas e embalavam outros sujeitos inquietos que seguiam rumos imprecisos, que faziam destinos imprevisíveis. Optei por ali ficar e, com a vista que me era possível, cenas se (des)montavam num fluxo constante de mutações em razão das passagens de agentes diversos que configuravam imaginários singulares sob meus olhares: imaginava os fluxos erráticos que seguiam até encontrar um lugar que jugassem acolhedor para aqueles corpos; ao tempo em que percebia, com a transitoriedade das cenas, que a Praia do Futuro também mudava.

Figura 2 - Mobilidades de agentes e trânsitos cênicos na Praia do Futuro



Fonte: Daniel Macêdo/Acervo de Pesquisa (2014).

O sol abria e fechava-se com nuvens espaçadas, o vento movia ordas de areia e agitava a maré, as pessoas caminhavam flexões com o lugar que atribuíam vidas distintas ao espaço. Vejo corpos diversos: alguns que passam, outros que cultuam o mar; alguns que seguem juntos, enquanto outros seguem dispersos entre o mar e a areia, configurando teias de relações que não me são perceptíveis à primeira vista. Já não era possível dizer de uma única Praia, coesa e imutável, ao passo que era convocado a imaginar praias transistórias, a escrever com imagens os trânsitos que desestabilizavam as coesões homogêneas sobre aquele lugar de futuro, para, com elas, permitir-me imaginar outros futuros possíveis a serem construídos.

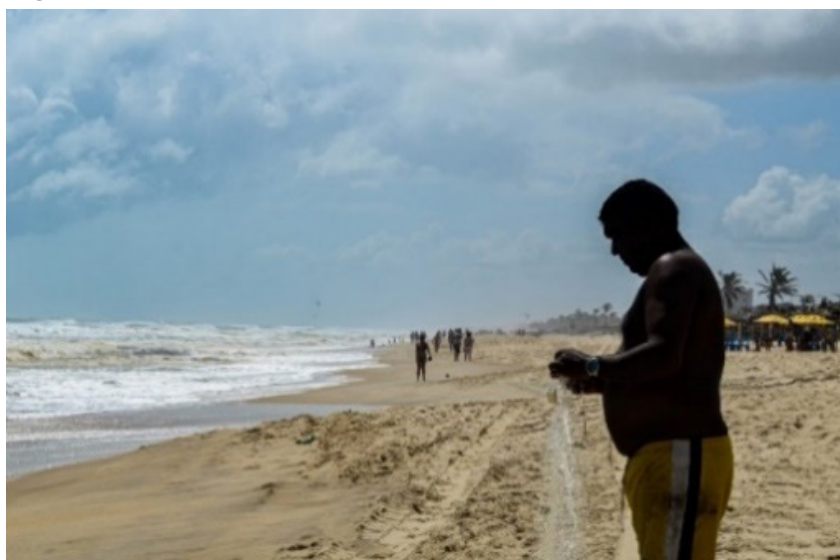
Parados no banco de areia, compreendemos que os registros ali produzidos são ficções mediadas “pelo tempo da fotografia, pelo olhar e pela situação social do próprio fotógrafo, por aquilo que ele socialmente representa e pensa” (Martins, 2016, p. 66) em conexo com outros agentes que configuram conexões instáveis ao cotidiano. Em outras palavras, tomamos notas que o ato fotográfico é incapaz de exprimir a complexidade da Praia do Futuro, mas confirma um ângulo – a mirada de quem a pratica – construído com o espaço, com agentes diversos e pelo qual a experiência nos permite refletir sobre o lugar do fotógrafo ao textualizar experiências e ao friccionar significações da experiência em adesões e em recusas ao que vive ao que vê e ao que sente.

É justo notar que percebíamos outros agentes a fotografar suas vivências na Praia. As imagens que ali se erguem, neste sentido, não são categóricas e tampouco enquadram ou delimitam as possibilidades de textualização, mas nos propõem tatear as tomadas de posição e a ler em via dos afetos os “engajamentos com o lugar” que mobilizam um fotógrafo para, assim, empreender esforços de leitura diante das ocupações, das lutas

e dos imaginários como nos fala Moriceau (2020, p. 32), ao posicionar agências como expressões de um corpo-memória que se faz em experiências transitórias.

Tomar as anotações das flanagens percorridas na Praia, quando se voltam a leituras das nossas e de outras ações em fotografia, não deve ser encarado como um gesto de contenção ou de classificação, dado que dizem muito mais sobre inscrições das afetações com o entorno do que sobre a potencialidade criativa da linguagem e, através da conjunção destes, um convite à discussão em torno de tais atos – o que em muito se difere dos esforços que se voltam a delimitar e a explicar de modo totalizante e homogêneo um dado lugar em razão da imagem que o afirma.

Figura 3 - Pescador na Praia do Futuro



Fonte: Daniel Macêdo/Acervo de Pesquisa (2016).

Ao caminhar molhando os pés na água do mar, avisto um pescador a desatar a rede e prepará-la para novos usos. Rapidamente, retiro a câmera da bolsa, desloco meu corpo com agilidade pelo terreno e posiciono-me diante da cena em adesão ao ângulo que imaginei configurar uma foto interessante. A Barraca Vira Verão é o empreendimento turístico mais próximo. Nunca entrei nela, o preço do cardápio não me é convidativo. O corpo do pescador e o preço dos pescados na barraca conferem um contraste singular entre mundos distintos que coabitam o mesmo lugar.

A figura do pescador confere dualidade entre o avanço da política de turismo para a Praia do Futuro e as dinâmicas dos sujeitos que ocupam o território de forma cotidiana. Trata-se de um encontro que estabelece contraditórios, que põe em “catástrofe” o projeto do *city marketing* se considerarmos as contribuições de Bruno Leal e Itânia Gomes (2020), que atribuem a modulação do olhar e as possibilidades de deslocar o cotidiano sob ângulos outros como um gesto de conferir catástrofes a partir de mundos simbólicos que emergem em acirramentos e em questionamentos às relações pacificadas pelos ornamentos de poder.

O pescador no banco de areia, circundado por empreendimentos turísticos, demarca uma experiência cotidiana ao passo que acirra com o espetáculo ornado com o espaço. Em meio às tensões deste encontro moduladas por nossos olhares, ambos coabitam o mesmo espaço, demarcando familiaridades sobre as formas que praticam o lugar e estranhamentos com os modos outros realizados por agentes diversos. A vida da Praia mobilizada pelo pescador põe em catástrofe as pretensões da Barraca Vira Verão – e vice-versa – conferindo cidades inventadas de qualidades distintas que conferem depoentes constantes das remoções de comunidades de larga trajetória de ocupação e das fricções de imaginários que ali se dão. Ao passo que a lógica turística pode designar o pescador – e um corpo negro e gordo – como uma performance ‘estranha’ para os desígnios de consumo e de luxo esbanjadas pela Praia do Futuro proposta pelo *city marketing*, o inverso também ocorre quando a ampliação dos empreendimentos comerciais afinca estranhezas com os modos tradicionais dos pescadores. As perspectivas singulares que formatam diferentes catástrofes nas relações com os espaços revelam a “multidimensionalidade dos acontecimentos” se, em conjunto com Leal e Macêdo (2023), centrarmos atenções às conexões singulares que cada agente enreda na espacialidade ao mobilizar aspectos macro e micro da vida em sociedade ao “dar fé” a determinados aspectos em cena e, com eles, construir sentidos ao lugar.

Para além do peso simbólico que a figura de um pescador possui neste lugar, nesta cidade, é oportuno refletir as razões que urgiam como ‘interessante’ ao fotografar este encontro, estas fricções. Ao seguirmos fluxos na praia, ao longo da pesquisa, praticamos nossas demarcações em alianças e em rejeições aos diferentes imaginários que nos propõem e, de formas singulares, escrevemos com imagens estabelecendo posições com o que vivemos, com o que projetamos ao futuro. Fotografar a praia a partir da figuração do pescador em meio a um encontro fugaz, é aderir ao convite de Benjamin (1996, p. 225) a volver nossa atuação em aliança aos silenciados pela narrativa oficial do Estado. Interessa-nos, assim, construir perspectivas com os sujeitos que, em nossas experiências de campo, permitiam-se à interação e se postulavam como detentores de saberes elaborados com a força das marés em detrimento das narrativas que se faziam na sombra das barracas.

Poderíamos, por outra via, privilegiar as particularidades sociais calcadas na expressão de um tipo de corpo idealizado, dotado de determinados signos de consumo que expressam padrões estéticos. Estas composições coexistiam no espaço e produziam imagens em *selfie* que reforçavam o *locus* advogado pelo *city marketing*. Os rumos conferidos com o que se opta por fotografar são afirmações políticas e estéticas que dizem tanto das vocações quanto das percepções sobre a cidade que vivemos e que queremos. Isto é, nas concretudes e nas derivas, as diferentes fotografias possíveis com a Praia do Futuro versam ficções imagéticas sobre sujeitos urbanos e sobre a espacialidade – e que muito nos dizem sobre quem as produz.

Esta não é uma percepção inaugural. Ao analisar experiências cearenses, com atenção ao trabalho ‘Gente no Centro’, de Silas de Paula, Osmar Reis Filho (2017, p. 124) exprime que “a fotografia não apenas documenta as transformações ocorridas, mas, ao fazê-lo, forja e enaltece uma determinada imagem de cidade”. Deste modo, a fotografia urbana é imperativa de posicionamento; inclusive, ao considerarmos as razões de natureza “tanto estética, quanto política” em que estes dispositivos “se constituem como veículos propagadores de um imaginário que, ao mesmo tempo, questiona e recria, problematiza e transforma o meio urbano”. A dimensão política da fotografia que narra a metrópole a constitui como de artefatos visuais que “não apenas representam, mas intervêm na cidade, tomando parte nas disputas e dinâmicas políticas pelo uso e pela configuração do espaço urbano” (Reis Filho, 2017, p. 124), assumindo o reconhecimento da importância desta ação ao inscrever produções que proporcionam fricções com o projeto dos lugares inventados.

Figura 4 - Agência do mar na Praia do Futuro



Fonte: Daniel Macêdo/Acervo de Pesquisa (2019)

Vejo uma criança a banhar-se no mar sob a supervisão de uma mulher adulta – que imagino ser a mãe. Como de costume, o mar está agitado. Saco a câmera, realizo três cliques sequenciados mirando o encontro destes corpos com o fluxo das ondas. O mar, o sol e o vento, aqui, também são agentes que tensionam a experiência do banho, a prática do lugar e este exercício fotográfico.

Uma inscrição visual permeia imaginação e tomadas de posição em dimensões políticas e estéticas do fotógrafo e, com ele, é justo ponderar que estes critérios também são praticados pelos agentes em interação como discute Rancière (2016, p. 47). Em convergência, Martins (2016, p. 169) destaca que “a própria realidade fotografada, pessoas ou situações, já é, em si mesma, um cenário teatral e polissêmico” pelo qual diferentes perfis se enredam construindo imagens em fluxo, imaginários partilhados. Tanto os corpos a banhar-se no mar, quanto o fluxo das ondas e a ventania a mover granulações constituem agências que tensionam a composição das imagens e, nisto, são partícipes das fotografias que realizamos. As fotografias, menos que depoimentos egocentros, são afirmações das entramações no micro que enlaçam agências circunscritas sob a tensão de um dado contexto. Tratamos, portanto, do ato fotográfico como um gesto compartilhado para perceber o mundo nos versos que toam imaginários em dimensões instáveis e incontrolláveis, passíveis de negociação a partir das inscrições das imagens e das leituras com elas possíveis.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes escritos e os corpos que os tecem são parte da cidade e, ao experiencarmos as lógicas nela ancoradas, é justo que nos permitam revelar atravessamentos com memórias e sentimentos de toda ordem. Portanto, não couberam neste circuito de pesquisa os preceitos de isenção e de neutralidade. Aliás, é preciso partilhar que, jornalistas de formação, o campo aliado ao amparo das bases teóricas aqui discutidas nos orientou em esforços para despir o lugar trajado no status de ‘jornalista’ ancorado em distâncias para assumir, na relação com os outros, um importante pilar na partilha de produção colaborativa a partir de ritos cotidianos.

Praticar este lugar é nos permitirmos aprender com o campo e, nele, sentir as premissas orientadas por Rancière (2012, p. 84), onde nós, fotógrafos, também somos espectadores da obra; somos sujeitos decisivos e partícipes, protagonistas e coadjuvantes na interação com outros que também assumem esses papéis de modo compartilhado para conjugação coletiva de Fortaleza. A entramação conjunta para friccionar a estabilidade das cidades, por sua vez, é um modo em potência para valorar os ensinamentos de Magnani (2002, p. 17) em que as urbanidades, diferente de um

cenário estático, são tecidos móveis diante das relações entre atores sociais que a constroem.

Olhar de perto e de dentro como propõe Magnani (2002) é um gesto teórico-metodológico que, neste trabalho, mostrou-se expoente para observar uma complexa e rica rede de ações dos sujeitos que expressam imaginários com o lugar. Assim, atos fotográficos praticados sob narratividades múltiplas conferem depoentes dos lugares sociais e epistêmicos dos sujeitos como atores que incidem na manutenção e na disputa dos imaginários sobre a Praia do Futuro – bem como um projeto de cidade a partir das corporeidades que a edificam.

Os espaços públicos, comuns e transitórios, a exemplo da Praia do Futuro, são potências onde a estética encontra a política porque admite a experiência de dissenso nos termos pensados por Rancière (2012, p. 60), onde, “oposta à apartação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais”, permite, com a coexistência das diferenças, uma janela para produzir rumos e obras compartilhadas capazes de reinventar futuros predispostos. Encontramos, em nossas flanagens, Praias de Futuros distintos que, articulados sobre temporalidades de ordens incalculáveis, são partes da complexidade, das tensões, dos imbricamentos e das curvas que fazem daquele pedaço de litoral um campo potente das expressões de Fortaleza. Se é verdade que esses futuros estão em disputa na ordem política e econômica que regulamentam a cidade – portanto, as vidas pessoas –, é também verdade que a potência fluída das experiências muito nos ensina nos contrastes, nas aporias e nas aproximações em que a ocupação do *locus* – como em poucos cantos de Fortaleza – reúne e agremia distintos públicos em partilha da espacialidade.

Abandonar o futuro único advogado pela prerrogativa de progresso moderna do capitalismo global que caracteriza o *city marketing* é permitir que os futuros múltiplos e descontínuos dos sujeitos possam coabitar em leveza e em potência a Praia. Como gesto de respeito à cidade – entendida como um resultado compartilhado, pautada nas relações e nas contradições entre sujeitos e instituições –, este trabalho é uma opção por desenvolver inscrições a partir das interações simbólicas com sujeitos transeuntes que propõem catástrofes à estética comercial do *city marketing* empreendido pelo Governo e pelo empresariado. Queremos, como estes escritos, tecer um gesto para pensar e para dizer sobre futuros outros.

Por fim, vale reiterar que o ato fotográfico constrói um “conjunto narrativo de histórias e não de fragmentos imagéticos, como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e dos distanciamentos” (Martins, 2016, p. 45) e, frente às disputas simbólicas, um “documento da tensão entre ocultação e revelação tão característica da cotidianidade”, como já alertara Martins (2016, p. 36). Fotografar naquela Praia muito nos diz sobre o devir em imaginários incontrolláveis. Posicionar-se ao lado dos que ocupam a praia, interagem com o espaço é tomar o lado da contravenção à norma

econômica ao permitir aflorar testemunhos visuais outros possíveis ao afetar-se com o lugar e, como tal, constituir parte da narrativa que acirra Praias de Futuros.

REFERÊNCIAS

ABREU JÚNIOR, Pedro. *Uso e ocupação do solo: o futuro da Praia do Futuro*. 2005. 238 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

ARARIPE, José C. Alencar. Fortaleza e as cidades que nela coexistem. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, Anno cxi, 1997. Artigos.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CEARÁ. Governo do Estado. Secretaria do Planejamento e Coordenação. *Plano de Desenvolvimento Sustentável do Ceará – 1995-1998*. Fortaleza: SEPLAN, 1995. Governador, 1995-1998 (Tasso Jereissati).

COSTA, Ana Livia. O setor leste da orla marítima de Fortaleza/CE: ameaças e resistências. *In: SIMPÓSIO DE GEOGRAFIA URBANA - SIMPURB*, 16., 2019, Vitória, ES. *Anais [...]*. Vitória: SIMPURB, 2019. v. 1, p. 3242-3261.

DEPAULE, Jean-Charles; TOPOLOV, Christian. “A cidade através de suas palavras”. *In: BRESCIANI, Maria (org.)*. *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001. p. 17-40.

DIAS, Reinaldo; CASSAR, Maurício. *Fundamentos do marketing turístico*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2005.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FORTALEZA. Governo do Estado. *Plano Fortaleza 2040*. Fortaleza, CE: FCPC/UFC, 2016.

FORTALEZA. Prefeitura Municipal. *Plano Diretor Participativo de Fortaleza*. Fortaleza, CE: PDDFOR, 2009.

FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA - FDR. *Anuário do Ceará 2020-2021*. Fortaleza: O Povo, 2021.

GONDIM, Linda. Imagens da cidade, políticas culturais e desenvolvimento urbano: a produção imaginária de Fortaleza como 'cidade global'. In: FUNDAÇÃO KONRAD ADENAUER. *Reforma do Estado e outros estudos*. Fortaleza: Fundação Konrad Adenauer, 2004. p. 13-32.

GONDIM, Linda. *O dragão do mar e a fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

GORCZEWSKI, Deisimer; ALBUQUERQUE, Aline; LIMA, João Miguel. Artes de intervenção, inventar cidades. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 22, n. 56, p. 23-53, jun. 2021.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

IBGE. As Redes Urbanas. *Regiões de influência das cidades*. Rio de Janeiro: IBGE, 2018.

IBGE. Cidades. *Ceará: censo demográfico 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEAL, Bruno; GOMES, Itânia. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo. In: MAIA, Jussara; BERTOL, Rachel; VALLE, Flávio; MANNA, Nuno (org.). *Catástrofes do tempo: historicidades dos processos comunicacionais*. Belo Horizonte: FAFICH/Selo PPGCom UFMG, 2020. v.1, p. 31-53.

LEAL, Bruno; MACÊDO, Daniel. "Dar fé" à catástrofe cotidiana: a multidimensionalidade dos acontecimentos. *E-Compôs*, Brasília, DF, 2023. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.2680>

MACÊDO, Daniel. Projetar o devir na beira da Praia do Futuro. *Simbiótica*. Revista Eletrônica, Vitória, ES, v. 9, n. 2, p. 269-278, 2022.

MACÊDO, Daniel. Sociologias das imagens em perspectivas: miradas epistêmicas a partir das contribuições de Sílvia Rivera-Cusicanqui e de José de Souza Martins. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 17, n. 3, p. 38-54, 2023.

MACIEL, Welington. *Tempos e espaços da Praia do Futuro: usos e classificações de uma zona liminar*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

MAGNANI, José. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, SP, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MARTINS, José. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2016.

MORICEAU, Jean-Luc. *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte: FAFICH/Selo PPGCom UFMG, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins, 2012.

RECKET, Stephen. *Imaginário da cidade*. Lisboa: Fund Calouste Gulbenkian, 1989.

REIS FILHO, Osmar. Imagens insurgentes: notas sobre a fotografia urbana no Ceará. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 13, n. 22, p. 107-127, jan./jul. 2017.

SANTOS, Milton. *A natureza do tempo: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2006.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Nobel, 2001.

Objetos e narrativas simbólicas em filmes sobre o Nordeste

Objects and symbolic narratives in films about the Northeast

Victor Leoni Cardoso Saraiva¹
Wellington Gomes de Medeiros²

RESUMO

O artigo descreve a pesquisa acerca da representação identitária do Nordeste por meio dos objetos presentes nas cenas de três obras fílmicas do século XXI. O estudo parte da hipótese de que as cenas dos filmes contribuem tanto para perpetuar quanto para desconstruir estereótipos associados à região e ao nordestino. O objetivo da investigação é caracterizar os possíveis valores simbólicos e associações sobre o Nordeste por meio dos objetos cênicos. O método é de caráter explicativo, com análise exploratória, de abordagem qualitativa e documental, de premissa socioconstrutivista e estratégia narrativa. Concluiu-se que os participantes foram capazes de atribuir sentidos por meio de imagens e que suas associações demonstraram que a produção de sentidos é resultante da interação entre os diferentes elementos da cena, não dependendo apenas do objeto.

Palavras-chave: Estereótipo; Nordeste; Cinema; Objeto Simbólico.

ABSTRACT

The article describes research on the identity representation of the Northeast through the objects present in the scenes of three 21st-century films. The study starts from the hypothesis that the film scenes contribute both to perpetuating and deconstructing stereotypes associated with the region and its people. The objective of the investigation is to characterize the possible symbolic values and associations regarding the Northeast through scenic objects. The method is explanatory, with exploratory analysis, qualitative and documentary approach, a socio-constructivist premise and a narrative strategy. It was concluded that participants were able to attribute meanings through images, and their associations demonstrated that meaning production results from the interaction between the different elements of the scene, not relying solely on the object.

Keywords: *Stereotype; North East; Cinema; Symbolic Object.*

1. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Design - PPG DESIGN, na Universidade Federal de Campina Grande, PB.

2. Doutor em Design (Arte e Design), Staffordshire University: Stoke-on-Trent, Staffordshire, GB. Professor e pesquisador (Design), Universidade Federal de Campina Grande: Campina Grande, PB.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a pesquisa sobre o valor simbólico dos objetos na constituição de narrativas sobre o Nordeste em filmes produzidos na região. Assim como acontece com outras regiões e lugares, são comumente associadas ao Nordeste do Brasil narrativas que, muitas vezes, constituem repertórios de indivíduos que sequer o visitaram. Em boa medida, isso se explica porque o brasileiro já se habituou a identificar os personagens tipicamente nordestinos por meio dos canais audiovisuais de massa (Sousa; Sousa, 2017) que, na maioria das vezes, caracterizam as pessoas do Nordeste como sujeitos de sotaque típico e caricatural ou fervorosos religiosos de aspecto sofrido em decorrência da seca e da pobreza ou, ainda, como uma sociedade arcaica e eminentemente rural. Entretanto, esse tipo de representação é relativamente recente, uma vez que a identificação do Nordeste folclórico começou nas primeiras décadas do século XX por meio de uma série de discursos políticos estratégicos (Albuquerque Júnior, 1999). Entende-se que “o estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as diferenças e as multiplicidades do grupo são apagadas, em nome de semelhanças individuais”. (Albuquerque Júnior, 1999, p. 30). Desse modo, há cerca de cem anos, o olhar forasteiro frequentemente lançado sobre o Nordeste se reduz ao rural e ao subdesenvolvido, um local resistente à modernização e assolado por desastres naturais. Hoje, na era da comunicação instantânea, um dos responsáveis pela visibilidade e dizibilidade do nordestino e seus habitantes no Centro-Sul do Brasil ainda podem ser atribuídos aos diversos veículos de comunicação que, no decorrer dos anos, delimitaram a identidade dos nove estados da região, ignorando particularidades culturais e identitárias.

Diogo e Soares (2020) argumentam que os produtos culturais e de entretenimento têm a função de transmitir conteúdos carregados de signos que, inevitavelmente, influenciam como os espectadores/audiência enxergam o mundo e a si. Tal manobra sustenta códigos que reforçam determinadas percepções e reações perante o desconhecido. Por meio de associações frequentemente repetidas e, muitas vezes, deturpadas, as mídias dominantes constroem representações de um ambiente ou grupo social, o que acarreta na perpetuação de estereótipos. Neste sentido, Nycolas Albuquerque (2014) afirma que “a visibilidade dada às produções fora do país institucionalizou o Nordeste como região selvagem, satisfazendo o olhar estrangeiro sobre as sociedades subdesenvolvidas”.

Albuquerque Júnior (1999) diz que faz parte da cultura brasileira a valorização de um determinado produto apenas quando este é reconhecido internacionalmente, como uma espécie de validação. Silva Roseno e Brichta (2022) concordam e estabelecem que os realizadores cinemanovistas utilizavam estratégias de engajamento, pois estes cineastas acreditavam que a conquista das plateias nacionais seria uma consequência da conquista do público externo por meio de festivais realizados na Europa. Desse

modo, as obras tendiam a corresponder aos estereótipos estrangeiros acerca do suposto exotismo nacional e do que seria a legítima realidade brasileira enquanto denominador comum, elaborando e conferindo um tom local ao retratar a situação dos povos colonizados, sejam eles os sujeitos mais pobres dos espaços urbanos ou os trabalhadores rurais nordestinos.

Desde o Cinema Novo, cujo período de influência no Brasil iniciou em 1960, que os filmes produzidos com maior repercussão nacional e internacional têm utilizado municípios interioranos como cenários em detrimento dos centros urbanos, fomentando uma imagem social e estética arcaica e pitoresca. Bolshaw Gomes e Ramalho Martins (2022) afirmam que tais imagens de Nordeste passaram a se tornar referência, sendo reproduzidas, modificadas e adaptadas, desde então, nas mais diversas formas de expressão artística. Essa percepção que não reflete a realidade é recorrente, uma vez que a identidade do nordestino nos produtos audiovisuais, desde meados do século XX, em grande medida, é originária dos arcabouços sociais construídos no passado. Desde o Cinema Novo, os personagens nordestinos já eram representados como indivíduos alegóricos, exóticos e estereotipados, se estendendo e se estabelecendo no imaginário coletivo também na teledramaturgia (Lima *et al.*, 2018).

É comum, em um filme, o objeto físico ocupar um papel importante na construção da mensagem a ser transmitida, na medida que potencializa significados e interpretações. Uma cena de violência está geralmente associada a um objeto capaz de machucar, como um revólver ou uma faca. O revólver, por exemplo, é um objeto inanimado, um signo não verbal que, auxiliado por signos linguísticos, como o diálogo em uma cena, gera múltiplos significados na mente do destinatário espectador. Desse modo, esta pesquisa identifica o objeto como gerador de significados que, no caso específico das cenas de filmes, são determinantes para a narrativa e para a constituição de estereótipos regionais.

Este tema é relevante para a área do *design* na medida em que serão exploradas as possibilidades comunicacionais do objeto enquanto símbolo. Mais especificamente, o estudo examina o artefato na representação identitária do Nordeste em três filmes regionais contemporâneos como objetos de estudo, são eles: O Céu de Suely (2006), Ambiente Familiar (2018) e Bacurau (2019). Assim, considera-se que o objetivo do estudo é apresentar a caracterização simbólica do Nordeste por meio dos objetos industriais, artesanais e ornamentais utilizados em algumas cenas nas produções cinematográficas nordestinas do século XXI a partir da possibilidade da representação por estereótipo. A questão que se pretende responder com esta pesquisa é: quais os significados que o objeto instaura na representação simbólica do Nordeste em cenas de filmes com temáticas nordestinas dirigidas por cineastas da região?

2. DESENVOLVIMENTO

Esta pesquisa é de natureza indutiva, uma vez que os resultados partem de casos particulares para a compreensão de um contexto geral. Prodanov e Freitas (2013) explicam que a indução parte de um fenômeno específico para chegar a uma lei ou conclusão geral. Gil (2008) afirma que, no raciocínio indutivo, a generalização deve ser constatada a partir de um número de casos concretos suficientemente confirmadores da hipótese inicial. Seguindo esta perspectiva, os resultados obtidos na análise dos objetos presentes em cenas selecionadas dos três filmes conduziram ao questionamento de possíveis generalizações que se referem a se, por meio da relação cênica de certos objetos com os demais elementos, os três filmes nordestinos tendem a reproduzir ou a desconstruir estereótipos sobre o Nordeste. Assim, os dados particulares é que levarão à generalização, e não o contrário. Considera-se que a premissa inicial do estudo é neutra, ou seja, não nega ou afirma inicialmente que os três filmes escolhidos não acolhem nem reforçam estereótipos. A observação e a análise final de um número determinado previamente de cenas e das sensações e interpretações que elas instigam junto ao espectador é que conduziram à compreensão de se as três películas reiteram estereótipos ou o contrário.

Quanto à sua natureza, a pesquisa é básica, pois tem o objetivo de gerar conhecimentos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista (Prodanov; Freitas, 2013). Do ponto de vista da forma de abordagem do problema, ela é qualitativa/fenomenológica, pois tomará como objeto de análise a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados. Conforme Prodanov e Freitas (2013) atestam, a pesquisa qualitativa é basicamente descritiva, na qual o pesquisador tende a analisar os dados de modo indutivo, sendo o processo e seus significados os focos principais. A pesquisa qualitativa apresenta o pesquisador como instrumento principal e os dados coletados são predominantemente descritivos, com descrições de pessoas, situações e acontecimentos (Ludke; André, 2011). Do ponto de vista fenomenológico, Gil (2008) afirma que a realidade é o entendido, o interpretado, o comunicado. Na pesquisa qualitativa, as técnicas de análise são as seguintes: análise de conteúdo; construção de teoria e análise de discurso.

As pesquisas explicativas têm como preocupação primordial identificar os fatores que determinam e contribuem para a ocorrência de fenômenos (Gil, 2008). Desse modo, do ponto de vista de seus objetivos, trata-se de uma pesquisa explicativa, pois, irá investigar e explicar um fenômeno na contemporaneidade por meio de sua descrição analítica e das interpretações propiciadas ao que se vê no filme. A pesquisa visa identificar quais objetos, quando situados em um determinado contexto, são determinantes para a percepção pelo observador de um Nordeste arcaico ou progressista. Gil (2008) também afirma que as pesquisas exploratórias têm como

principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias. Desse modo, esta pesquisa também é exploratória, na medida em que busca dar visibilidade e familiaridade sobre o tema investigado, formulando hipóteses visando descobrir um novo tipo de enfoque para a temática, neste caso, os estereótipos de Nordeste em filmes regionais por meio dos objetos.

Quanto aos procedimentos técnicos gerais de uma pesquisa, considera-se que existem dois grupos de delineamento, são eles: 1) os que se valem das chamadas fontes de papel (revisão bibliográfica sistemática e pesquisa documental); e 2) aqueles nos quais os dados são fornecidos por pessoas (experimental, *ex-post facto*, o levantamento, o estudo de caso, a pesquisa-ação e a pesquisa participante) (Prodanov; Freitas, 2013). Antônio Carlos Gil (2008) identifica semelhanças significativas entre as pesquisas bibliográficas e documentais. Na bibliográfica, o estudo é desenvolvido a partir de material já elaborado, principalmente daqueles provenientes de livros e artigos científicos. O autor esclarece que, apesar das fontes bibliográficas serem uma exigência de quase todos os estudos, há aquelas desenvolvidas exclusivamente a partir de tais fontes.

Já as pesquisas documentais se diferenciam das bibliográficas justamente pela natureza das fontes. A pesquisa documental se vale de materiais que não receberam tratamento analítico ou que ainda podem ser reelaborados conforme os objetivos da pesquisa. Entre os documentos de primeira mão, que não receberam tratamento analítico, o autor destaca os seguintes: os documentos oficiais, as cartas, as reportagens de jornal, os diários, as fotografias, os filmes, entre outros (Gil, 2008). Desse modo, esta dissertação descreve estudo definido como pesquisa documental, levando em consideração que ele não depende exclusivamente de materiais bibliográficos e que filmes são considerados tipos de documentos.

Assim, foram identificados objetos nos filmes que subvertem seu propósito utilitário, literal ou simbólico, em função do protagonismo narrativo nas cenas, fazendo com que o espectador estabeleça associações com estereótipos frequentemente difundidos sobre o Nordeste. Ou seja, foram valorizadas cenas nas quais objetos são protagonistas ou antagonistas, conforme a mensagem que se deseja passar ao espectador, podendo assim, direta ou indiretamente, reforçar ou desconstruir discursos associados à região Nordeste. A seguir, são descritas as análises preliminares das cinco (5) cenas por parte do pesquisador que posteriormente foram utilizadas durante a coleta de dados por meio de questionário:

1ª Cena: Em *O Céu de Suely*, a protagonista volta para sua cidade, no interior do Ceará, e queixa-se constantemente do calor da região, chegando a afirmar que o seu bebê de colo não consegue conter o choro por não ter se acostumado com o calor demasiado do local. Em dado momento da projeção (00h57min41s), ela e sua amiga

aparecem refrescando-se com a geladeira aberta enquanto passam gelo pelo corpo (Figura 1). Na cena, o objeto geladeira deixa de ser apenas um eletrodoméstico para conservar alimentos e manter a temperatura dos mantimentos fria e assume a função de um aparelho que faz aliviar o calor excessivo, sendo essa uma das características mais associadas ao Nordeste.

Figura 1 - A geladeira remete ao calor do sertão.



Fonte: Still de cena do filme 'O Céu de Suely'.

2ª Cena: Em *Ambiente Familiar*, no meio de uma conversa entre mãe e filho, a panela de alumínio é prontamente posicionada no chão (01h25min34s) de uma sala para conter as goteiras no momento em que começa a chover (Figura 2). O utensílio, geralmente utilizado para o cozimento de alimentos, tem seu propósito ressignificado para o contexto da cena. Mesmo sem aparecer no ecrã, o espectador pode compreender que se trata de uma casa de telha, o que pode remeter, entre outras coisas, à condição rural da residência. Entretanto, aqui também há uma quebra de expectativas, uma vez que chuvas no sertão são vistas como raras pela ótica comumente exposta nos filmes.

Figura 2 - A panela indiretamente remete à pobreza da casa sertaneja.



Fonte: Still de cena do filme 'Ambiente Familiar'.

3ª e 4ª Cenas: As primeiras aparições do personagem Lunga no filme são precedidas por grande expectativa por parte dos demais personagens, o que acaba por suscitar expectativas também no espectador. Lunga é descrito como uma figura simultaneamente ameaçadora e heroica para a população de Bacurau e um contraventor que há muito se encontra foragido, remetendo ao líder do cangaço do século XX Lampião. “O homem (Lunga) vale mais pelo mal do que pelo bem que pode fazer”, diz um intérprete em determinado momento da projeção. Entretanto, nos dois momentos da aparição de Lunga (01h09min09s e 01h14min43s), a associação ao cangaceiro típico é subvertida. Lunga é afeminado, de gênero indefinido e utiliza extravagantes adereços unissexuados e até femininos (Figura 3). Tais características não impedem que ele seja um sujeito temido pelos seus adversários e respeitado pelos seus conterrâneos. Nossa expectativa enquanto plateia pode ser rompida e contrariada.

Figura 3 - Lunga exhibe acessórios e adereços extravagantes, afastando-se da imagem estereotipada estabelecida para um cangaceiro típico.



Fonte: Still e captura de tela do filme ‘Bacurau’.

5ª Cena: *Em Bacurau*, o professor de uma escola pública infantil local visualiza um avião sobrevoando o município em direção à cidade de São Paulo e tenta instruir e sanar as dúvidas de seus pupilos utilizando um aparelho tecnológico, o *tablet*, acerca da distância existente entre Bacurau e São Paulo (00h24min15s). Ao perceber que o mapa digital é incapaz de localizar a cidadezinha, ele acaba por recorrer ao mapa cartográfico (Figura 4). Simbolicamente, esta cena na película representa o apagamento de um local lido como subdesenvolvido segundo o olhar externo ‘civilizado’ daqueles provenientes de países de primeiro mundo e regiões mais desenvolvidas do Brasil. Aqui,

o instrumento moderno se mostra falho e é substituído pelo antiquado, que se revela eficaz.

Figura 4 – O tablet é substituído pelo mapa cartográfico.



Fonte: Capturas de tela do filme 'Bacurau'.

Com as cenas acima selecionadas pelo pesquisador, foram idealizados três tipos distintos de questionários para serem aplicados depois disso, durante o processo de coleta de dados. Ressalta-se que, apesar de possuir características similares, há enfoques diferenciados para cada tipo de questionário. Explica-se: o questionário do Tipo A menciona na questão tanto o objeto na cena quanto a região Nordeste, enquanto o tipo B menciona apenas o objeto e, por fim, o tipo C faz alusão apenas ao Nordeste.

Os experimentos foram realizados nas dependências da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), centro universitário localizado no interior do estado da Paraíba. Foram priorizados ambientes silenciosos e sem claridade excessiva, de forma que as cenas pudessem ser bem visualizadas e seus diálogos bem ouvidos. Ao todo, 58 respondentes voluntários, de faixa etária que variou entre 18 anos até acima dos 60, foram abordados entre os meses de novembro e dezembro de 2022.

Os questionários tinham por objetivo traçar aproximações, padrões e contradições entre as respostas dos voluntários de acordo com suas observações dos objetos de cena e as suas noções acerca da identidade nordestina. Cada cena foi apresentada de

maneira individual, sem contextualização prévia que conduzisse o participante sobre a ação narrativa da película como todo. Dentre os abundantes atributos e caracterizações obtidas por meio das respostas, destacaram-se memórias dos participantes de tempos passados, suas relações pessoais e utilitárias com os objetos que aparecem nas cenas e com as ambientações, internas e externas, mostradas nas imagens.

Assim, os resultados gerais obtidos na aplicação dos três questionários junto aos 58 respondentes voluntários da pesquisa, relacionando as respostas dos participantes acerca de suas concepções dos objetos nas cenas e suas correlações com a região Nordeste, apresentam noções que sugerem repetições ou rupturas de estereótipos. Ou seja, entendeu-se que as diversas atribuições de sentidos e memória obtidas por meio das respostas permitiram ao pesquisador identificar significados que serão discutidos de forma geral, a fim de verificar os objetivos gerais e específicos do trabalho.

Examinando os *feedbacks* dos 42 participantes no questionário A, observou-se que a maioria conectou a geladeira no contexto da cena, principalmente, ao calor (46%). Além disso, houve outras reflexões menos literais que identificaram o objeto como um apaziguador de emoções (16%), adequando-se a outros propósitos e necessidades das personagens, além de simplesmente resfriar o ambiente. Houve também aqueles que atentaram para o interior da geladeira para associá-la à escassez de alimentos e pobreza (14%). Sobre a relação pessoal dos pesquisados com a geladeira em seus respectivos cotidianos, pôde-se constatar que a cena em *O Céu de Suely* amplificou uma ideia largamente difundida acerca do calor demasiado no Sertão nordestino e utilizou o objeto geladeira como recurso cênico para reforçar este aspecto, na medida em que a maioria dos respondentes (88%) afirmou não utilizar o eletrodoméstico da mesma maneira como aparece na cena.

Além disso, foi identificada uma contradição, apontada por alguns participantes: a das personagens, desprovidas de poder aquisitivo, em recorrer ao uso da geladeira em detrimento de aparelhos menos custosos como ventilador ou ar condicionado. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) argumenta que a dizibilidade e a visibilidade sobre a temperatura elevada no Nordeste é um dos estereótipos mais cristalizados na construção da identidade nordestina junto ao consciente coletivo do brasileiro. Já havia falado isso no começo. Os estigmas a respeito dos supostos fatores que impediram o crescimento da região e seu povo são atribuídos, também, às condições climáticas adversas que, há muito, atuam como uma verdade generalizante. Neste sentido, compreende-se que a temperatura quente vem carregada de outros estigmas nocivos que correlacionam o sujeito nordestino ao indivíduo inerte, improdutivo e preguiçoso.

Tal discurso, verbalizado em outras partes do filme, no qual a protagonista queixa-se do calor de uma cidadezinha no interior do Ceará - capaz até de fazer seu bebê de colo chorar em demasia -, acaba por desconsiderar as diferenças existentes entre os espaços da região Nordeste e suas variações estacionais e climáticas, além de colocar

as condições meteorológicas de Iguatu (CE) em oposição à de São Paulo (SP). Na película, Iguatu se apresenta inquietantemente quente na perspectiva da personagem e de seu bebê quando posto em comparação com São Paulo, de onde retornam. Ou seja, o desassossego climático nordestino está em oposição ao Sudeste. Sobre a correlação da cena com o Nordeste, observou-se, mais uma vez, que parte dos respondentes entendem o Nordeste como a região de condições climáticas homogêneas, onde o calor excessivo é predominante (48%).

Apesar disto, verificou-se, também, que a palavra 'Nordeste' potencializou esta correlação, na medida em que respondentes alegaram não associar a cena diretamente à região, mas reconheceram que há uma crença que concebe o Nordeste como o local mais quente do Brasil, ao ponto de causar o desconforto térmico tal como é exibido pelas personagens na cena. Alguns participantes indicaram ter consciência deste estereótipo, embora não acreditem totalmente nele. Em contrapartida, há respondentes que pareceram compactuar com a ideia arraigada nas mídias de comunicação do nordestino enquanto pobre coitado financeiramente e, por consequência, emocionalmente. Este mecanismo discursivo indica que, mesmo vivenciando as heterogeneidades nordestinas, parte dos moradores da região se colocam no lugar de vítima, sem demonstrar distanciamento dessa discriminação externa. Isso indica, também, que os próprios nordestinos desconhecem a origem dos enunciados clichês que os inventaram pelo viés estereotipado imagético.

Acerca da cena da panela de alumínio em *Ambiente Familiar*, a associação mais óbvia foi do objeto enquanto gambiarra para atender a um novo propósito: de aparar as goteiras da chuva (44%). Ou seja, a função primordial da panela foi repensada para servir a uma finalidade diversa. Em consequência, tal ação, em meio a um cenário simples, também remeteu à pobreza do ambiente e à escassez de alimento para 27% dos respondentes, pois a panela se encontra vazia. Sobre a utilização deste objeto por parte dos participantes tal qual ocorre na cena, quase metade afirmou nunca o ter feito (49%). Outra parte (17%) expôs já ter utilizado um balde de banheiro ao invés de uma panela de cozinha, justificando a última como anti-higiênica para servir a tal propósito. Mais uma vez, isto indica que a cena no filme ampliou uma mensagem que não se mostrou tão realista no cotidiano dos respondentes, uma vez que uma minoria declarou já tê-lo feito em algum momento de sua vida. O fato de a personagem ter buscado uma panela de sua cozinha para posicionar no chão ao invés de um balde de banheiro se mostrou atípico e incomum para a maioria.

A cena da panela de alumínio foi mais relacionada ao Nordeste enquanto uma característica de pobreza (32%). Novamente, entende-se que a realidade nordestina, conforme a perspectiva dos respondentes, está pautada em cima do conceito de subdesenvolvimento e atraso. A simplicidade e a pobreza dos cenários foram cristalizadas como a identidade quase absoluta do Nordeste. Uma identidade que não

é natural, uma vez que desconsidera o poder aquisitivo da região, principalmente no litoral, onde as metrópoles se mostram tão desenvolvidas quanto no Sul ou Sudeste, que são amplamente vistos enquanto sinônimos do progresso e industrialização.

Esta ideia está de acordo com o que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) discorre em toda sua obra, que o Sudeste (principalmente São Paulo) foi concebido como a riqueza e o presente, enquanto o Nordeste é a pobreza e o passado. Junto à pobreza, os respondentes também correlacionaram a cena ao Nordeste com o fato de a residência apresentar problemas estruturais e com uma decoração típica. Ou seja, para os participantes da pesquisa, existe uma certa familiaridade de coisas e objetos decorativos que remetem diretamente ao Nordeste. Em certo sentido, isso vai conforme o que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) explana ao citar as pinturas de Cícero Dias, no qual predominam o azul e o vermelho, as cores berrantes e folclóricas por excelência, de gosto popular.

Em *Bacurau*, os acessórios e adereços de Lunga são primordialmente associados a símbolos de ‘poder e liderança’ (22%); seguido de ‘objetos para diferenciar o personagem dos demais’ (12%); símbolo de ‘ vaidade’ (9%) e ‘homossexualidade’ (9%). A pesquisa revelou, também, que os mesmos acessórios e adereços podem significar coisas adversas, a depender do contexto da cena. Já quando o termo “Nordeste” é citado na pergunta, as respostas se mostraram diferenciadas. ‘Machismo’, ‘pobreza’, e ‘nenhuma associação direta com o Nordeste’ foram as expressões mais citadas, cada uma com 10%.

O machismo está associado à estrutura familiar assentada na tradição patriarcal, característico da sociedade rural nordestina que vem sendo apresentado em diversas mídias de consumo popular ao longo dos anos. O ‘preconceito de gênero’, citado por alguns participantes da pesquisa, indica que alguns ainda creem na visão antiquada que justapõe um sujeito tido como menos másculo em oposição aos demais na cena, como se houvesse uma contradição de gênero firmada na aparente androginia de Lunga com os demais ‘cabras da peste’ que aparecem no trecho exibido.

Por fim, o *tablet* que aparece em *Bacurau* é associado apenas a uma forma de ‘acessibilidade e avanço tecnológico’ por 28% dos respondentes, enquanto ‘tecnologia’ e ‘instrumento de melhoria educacional’ são respectivamente relacionados por 22% e 21% dos participantes da pesquisa. Já quando a pergunta é sobre o Nordeste, as associações se mostraram diferenciadas. ‘Escassez de equipamento/infraestrutura em ambientes educacionais’ foi citado por cerca de 14% dos participantes; seguida de 12% para ‘esquecimento/invisibilidade da região’; e 12% consideraram que a cena exibe um ‘espaço ambiente característico nordestino’. Este resultado indicou que parte considerável dos participantes da pesquisa ainda compreende o espaço nordestino, principalmente o interiorano, como o lugar estigmatizado pelo atraso, onde o acesso à tecnologia é vagaroso em relação às demais regiões do país, em especial Sul e Sudeste.

Este conceito pejorativo associa a região a um local de obscurantismo econômico e social persistentes.

O questionário B contou com a participação de 8 respondentes e o estímulo das perguntas teve foco apenas no objeto. Sendo assim, o Nordeste sequer foi citado. Por sua vez, o questionário C (também com 8 respondentes) mencionou apenas o Nordeste, enquanto o objeto não foi incluído pelo pesquisador ao formular as questões. A geladeira, em *O Céu de Suely*, foi associada principalmente a um objeto para se refrescar (50%); seguido pela associação de um objeto que alivia as dores físicas ou emocionais das personagens (40%); e, por fim, apenas como um utensílio doméstico (10%). A totalidade dos 8 participantes consultados afirmaram não utilizar o eletrodoméstico em seu dia a dia da mesma forma que aparece na cena. Essa constatação indica que, mais uma vez, o objeto no filme é utilizado de modo não realista para reforçar uma mensagem não verbal: que o calor daquela região é demasiado, a ponto de causar desconforto físico nas personagens, que recorrem à geladeira para se refrescar e refrescar o ambiente.

No questionário C, que faz referência apenas ao Nordeste, a associação mais apontada por meio da cena foi o calor (46%); seguido da pobreza (13%), e escassez de alimentos (13%). Isso indica que o Nordeste, além da temperatura elevada já citada, é capaz de evocar sentimentos nos respondentes que se relacionam a um local carregado de problemas econômicos, sendo esta uma das principais particularidades que o olhar torto da mídia se voltou quando exibia a região desde meados do século XX. Tal discurso encontrou abrigo, inicialmente, na ideia da seca, do flagelo e da miséria como consequência, entre outros fatores, de um *habitat* desfavorável, predominado pela mestiçagem de sua população. Ou seja, calor, pobreza e escassez de alimentos, interpretações citadas pelos respondentes, indicam reconhecimento de um Nordeste um tanto deturpado, mítico e já cristalizado por tantas exposições midiáticas equivocadas ao longo dos anos.

Em *Ambiente Familiar*, a panela de alumínio foi associada, principalmente, a um objeto para aparar goteiras (60%); seguido de pobreza (20%). A maioria dos respondentes afirmou não utilizar a panela de alumínio de cozinha para conter as gotas de chuva em seus respectivos cotidianos. Quando há necessidade de aparar goteiras, uma bacia de banheiro é usada com maior frequência, em substituição à panela, o que indica que o filme utilizou um objeto e fortaleceu uma mensagem não tão realista, conforme os respondentes. No questionário C, que menciona apenas o Nordeste, a maioria dos participantes destacou a pobreza (34%), que, como já mencionado no capítulo de discussões, é uma das ideias pré-concebidas mais contínuas atribuídas sobre a região.

Em *Bacurau*, os extravagantes acessórios e adereços de Lunga foram associados, principalmente, à transgressão do personagem (17%) e ao seu poder e domínio (17%). Essa percepção indica que os objetos utilizados pelo intérprete são determinantes para caracterizar um indivíduo socialmente superior na hierarquia local. Isto faz sentido se

considerarmos a narrativa do filme, uma vez que Lunga é um sujeito marginalizado pela força policial regional e vive escondido junto aos seus comparsas em uma represa abandonada. Esta condição o faz ser alçado a herói pelos demais marginalizados como ele, tornando-se, assim, um justiceiro contra a opressão externa, que se manifesta na história por meio de um extermínio recreativo idealizado por estrangeiros vindos da Europa e América do Norte. Lunga não se encaixa em um gênero específico – ora é tratado no masculino, ora no feminino – o que faz dele uma pessoa transgressora naquele local, conforme indicado por 17% dos respondentes.

A imagem do cangaceiro, persona marginalizada, conforme o ponto de vista das autoridades, e herói para os cidadãos, está historicamente conectada à construção da identidade regional nordestina. Tais personagens acabaram por tornarem-se símbolos de forças sociais, com o intuito de reforçar a identificação dos nordestinos com os mitos populares que formaram a região. Ao assumir a identidade regional do Nordeste, o cangaceiro criou uma indumentária típica em tons terrosos, com chapéu e acessórios espalhafatosos. Ou seja, os acessórios e adereços, atuando na cena, foram necessários para indicar aos respondentes características que Lunga realmente apresenta na película: um indivíduo transgressor e detentor de considerável poder social em sua comunidade. Já no questionário C, que faz alusão apenas ao Nordeste, a maioria dos participantes da pesquisa citou o estranhamento e a resistência do nordestino com as mudanças sociais que vêm ocorrendo (37%) e o espaço ambiente em que se passa a cena, que seria característico da região (18%).

Em *Bacurau*, o *tablet* manejado pelo professor é associado à tecnologia em meio a um cenário arcaico (40%) e a uma simples ferramenta educacional de estudos (20%). No questionário de tipo C, com menção apenas ao Nordeste, ao invés do objeto, as declarações mais recorrentes sobre o Nordeste foram provocadas pelo cenário do filme enquanto um local incomum para o uso de tecnologias (23%) e negligência e esquecimento governamental (23%). Em ambos os questionários, foi indicado que a maioria dos respondentes identificou o *tablet* como ferramenta tecnológica colocada em cena para contrastar com um cenário aparentemente carente. Ou seja, aqui, ao contrário das imagens da geladeira e da panela de alumínio, os participantes da pesquisa indicaram que o objeto *tablet* não serviu, direta ou indiretamente, para reiterar um estereótipo, mas, sim, para mostrar elementos antagônicos – modernidade *versus* arcaísmo; tecnológico *versus* anacrônico – interagindo em um mesmo contexto cênico.

Desse modo, considera-se que o *tablet* em *Bacurau*, na perspectiva dos respondentes, foi capaz de invocar descontinuidades imagéticas e discursivas enraizadas na ideia estereotipada de Nordeste. Ou seja, o objeto *tablet*, operando na cena selecionada, foi associado à despersonalização da suposta tradição cultural nordestina a qual já estamos familiarizados a vincular. Essa interpretação está rodeada de elementos históricos acerca da invenção do Nordeste, pois, como já mencionado

anteriormente, há muito, a região foi associada ao passado e ao atraso em contrapartida à industrialização do Sul. Esta concepção foi popularizada em romances literários, cinematográficos e de teledramaturgia nacionais ao longo dos anos para preservar o Nordeste da saudade e da natureza imaculada, ainda não contaminado pelas fábricas e usinas de fora que degeneraram as grandes metrópoles com suas estrangeirices capitalistas.

Todavia, por meio das respostas, também foi possível constatar que o Nordeste interiorano ainda é interpretado como pobre e atrasado pela visão da maioria dos próprios nordestinos que participou na pesquisa, pois, de forma recorrente, enxergaram a área nordestina como um local alheio ao progresso tecnológico que vem ocorrendo na contemporaneidade. Historicamente, a ideia de negação e, conseqüentemente, do bloqueio da modernidade, ocorrida principalmente no interior da região, foi instituída como modo de desconformidade e temor com o capitalismo das cidades cosmopolitas, principalmente de São Paulo. Ao invés disso, buscava-se priorizar a nostalgia nos costumes e o tradicionalismo nas relações sociais, que seriam inerentes ao Nordeste e ao homem nordestino.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao número de entrevistados e ao fato de que as questões formuladas foram abertas e, conseqüentemente, subjetivas, foi verificado que as respostas geraram percepções diversas que, por vezes, se mostraram difíceis de agrupar para posterior discussão. A metodologia aplicada se apresentou com alto grau de complexidade por um lado, mas instigante por outro, pois possibilitou a obtenção de associações e expressões mais detalhadas e menos rígidas por parte dos respondentes, que acrescentaram divagações válidas de serem exploradas. Desse modo, as principais semelhanças e diferenças identificadas nas respostas foram priorizadas a fim de apresentar um panorama dos resultados. Foi observado que os objetos nas cenas, algumas delas sem diálogos, foram decisivos para que os respondentes fossem capazes de atribuir significados variados, que se mostraram diversificados entre reincidências e descontinuidades de estereótipos arcaicos.

Além disso, a menção do Nordeste foi um ponto fundamental no trabalho, pois possibilitou ao pesquisador obter avaliações que os respondentes, a maioria composta por nordestinos, fazem da região, o que resultou na desmistificação da concepção de que apenas indivíduos não nordestinos dispõem de uma visão equivocada e generalizante acerca do suposto baixo poder econômico concentrado no Nordeste, os costumes excêntricos da população, sua estranheza para com aparatos tecnológicos e seu clima inóspito, considerando que tais características foram amplamente destacadas pelos participantes.

Embora a natureza discursiva e subjetiva do trabalho e pequena amostra não permitam generalizar os dados coletados, foi possível concluir que o objeto na cena transmite significados infindáveis na mente do receptor, agregando valores simbólicos junto à narrativa do filme. Tais objetos, operando em conjunto e influenciados pela interação com outros elementos visuais e verbais, foram capazes de atribuir sentidos em imagens exibidas isoladamente e sem qualquer contextualização prévia aos espectadores. Ademais, as respostas demonstraram que a produção de sentidos é resultante da interação entre os diferentes elementos da cena, não dependendo apenas do objeto citado na pergunta, uma vez que alguns participantes da pesquisa conseguiram pressupor situações e buscavam compreender as histórias vivenciadas pelos personagens, para além do que era mostrado nas cenas.

Observou-se também que, nas perguntas que mencionavam o Nordeste, houve um número maior de associações já tradicionalmente consolidadas de forma estereotipada sobre o local, o que indica que este segue sendo o julgamento mais recorrente no repertório simbólico da região, segundo os integrantes consultados.

Assim, entende-se que a mensagem transmitida pelas cenas foi resultado tanto da presença específica do objeto citado quanto dos demais elementos - diálogos, sotaques, ambientes externos e internos, etc. -, resultando assim em um debate que pode e deve ser estimulado constantemente doravante. Para trabalhos futuros, recomendam-se as seguintes possibilidades de enfoques: (1) diminuir a amostra para que se obtenha uma resposta mais conclusiva ao fim do trabalho; (2) realizar a pesquisa em campos menos privilegiados social e intelectualmente; (3) incluir questões fechadas ou de múltipla escolha a fim de obter respostas menos abertas e subjetivas; (4) investigar a recepção e interpretação das cenas mediante diferentes faixas-etárias e regiões de nascimentos específicos para fins comparativos; (5) realizar uma análise completa dos filmes e das cenas escolhidas para confrontar a observação do pesquisador com a interpretação dos participantes.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE, Nycolas. Arte moderna e cinema novo: construção imagética de um Nordeste estereotipado. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 10, p. 374-381, 2014. <https://doi.org/10.20396/eha.10.2014.4176>

BOLSHAW GOMES, Marcelo; RAMALHO MARTINS, João Pedro. O sertão nordestino na ficção audiovisual brasileira: uma revisão integrativa sobre seus lugares, personagens e temas. *Triade: Comunicação, Cultura e Mídia*, Sorocaba, SP, v. 10, n. 23, 2022. DOI: 10.22484/2318-5694.2022v10id4992. Disponível em: <https://uniso.emnuvens.com.br/triade/article/view/4992>. Acesso em: 1 fev. 2023.

DIOGO, Willian Carvalho Dimas; SOARES, Thiago. Bacurau, Senhora do Destino e a Representação do Nordeste. *In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO*, 43., 2020, Salvador, BA. *Anais eletrônicos [...]*. Salvador: UFBA, 2020. p. 1-14. Evento virtual. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0442-1.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2023.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

LIMA, Deborah S. S. Sousa; SOUSA, João Eudes Portela de; SOUSA, Antônia Nilene Portela de; FORT, Mônica C. Comunicação e educação na (re)construção imagética de um Nordeste plural. *Revista de Estudos Universitários - REU*, Sorocaba, SP, v. 44, n. 1, 2018. DOI: 10.22484/2177-5788.2018v44n1p91-108. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/reu/article/view/3286>. Acesso em: 29 dez. 2021.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. 13. ed. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 2011.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SILVA ROSENO, Michael; BRICHTA, Laila. Uma Uma alegoria do sistema capitalista. *Faces da História*, Assis, SP, v. 9, n. 2, p. 164-185, dez. 2022.

SOUSA, Antonia Nilene Portela de; SOUSA, João Eudes Portela de. Das reflexões imagéticas para retratar o Nordeste brasileiro: o Ceará de Cine Holliúdy. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 40., 2017, Curitiba, PR. *Anais eletrônicos [...]*. Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-3020-1.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2021.

O Coringa de Todd Philips, um estranho que nos é familiar

Todd Philips' Joker, a stranger we are familiar with

Roberta Klink Postalí¹

Tarcisio Torres Silva²

Eliane Righi de Andrade³

RESUMO

O presente artigo analisa o personagem Coringa, do filme do mesmo nome, dirigido por Todd Philips (2019), por um viés psicanalítico, trazendo recortes da narrativa que mostram a transformação do personagem principal por meio de algumas aproximações teóricas com alguns conceitos de Freud, tais como pulsão de morte, castração, complexo de Édipo e o estranho familiar, sendo este último elemento chave para a interpretação do personagem aqui proposta. Do ponto de vista metodológico, percorremos a análise do personagem ao longo da narrativa do filme, usando os conceitos da psicanálise abordados. A proposta de aproximação com esse campo do conhecimento pretende contribuir para a melhor compreensão do personagem ao longo da construção da narrativa, explicando a aparente duplicidade do personagem.

Palavras-chaves: Coringa; Psicanálise; Estranho Familiar; Todd Philips.

ABSTRACT

This article analyzes the character Joker, from the film of the same name, Joker (2019), directed by Todd Philips, from a psychoanalytic perspective, bringing some excerpts of the narrative that show the transformation of the main character and making some theoretical approximations with Freud's concepts, such as the death drive, castration, Oedipus complex and the familiar stranger, the latter being a key element for the interpretation of the character proposed here. Methodologically, the analysis follows the character throughout the film's narrative, using the discussed psychoanalytic concepts. The aim of this approach is to contribute to a better understanding of the character's development throughout the narrative, explaining the apparent duplicity of the character.

Keywords: Joker; Psychoanalysis; Familiar Stranger; Todd Philips.

1. Mestre em Linguagens, Mídia e Arte pela PUC-Campinas.

2. Doutor em Artes Visuais pela Unicamp. Professor pesquisador do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas.

3. Doutora em Linguística Aplicada pela Unicamp. Professora Pesquisadora da PUC-Campinas.

INTRODUÇÃO

O personagem Coringa (no inglês, *Joker*) aparece pela primeira vez na revista em quadrinhos Batman #1, publicada pela DC Comics em 1940. Ele foi imaginado por Jerry Robinson e moldado por Bob Kane e Bill Finger. É representado pela figura de um sujeito perturbado, com maquiagem marcante similar à de um palhaço, atitudes inesperadas e sem sentido, mas, ao mesmo tempo, bastante inteligente em suas estratégias de operação. É também famoso por sua rivalidade com o super-herói Batman. Seu surgimento como vilão é o epicentro do filme de 2019, dirigido por Todd Phillips e protagonizado pelo ator Joaquin Phoenix.

O roteiro discorre sobre a vida do vilão antes de ele se tornar “o Coringa”. Seu nome, então, era Arthur Fleck, um homem atormentado pela inconsistência de uma vida miserável. Dentro de uma cidade violenta e cinza como seus dias, representada por *Gotham City*, busca sustentar-se na profissão de palhaço de festas, eventos e publicidade. Em tempos difíceis, ganha pouco, fuma compulsivamente, possui uma aparência cadavérica e muito precariamente consegue estabelecer algum vínculo social com os colegas de trabalho. Tem dificuldades em seguir as convenções sociais, pois é inconveniente, desagradável e, por isso, constantemente expurgado pela sociedade que o cerca. No entanto, como tarefa diária, precisa cuidar da mãe que, aparentemente, também sofre de transtornos mentais e vive uma vida de inúmeras carências.

Na proposta deste trabalho, nossa intenção é realizar aproximações com alguns pontos da obra freudiana, especialmente *O estranho* (1996, 2019)⁴, texto escrito pelo autor entre os anos de 1917 e 1919, tendo como base a construção do personagem neste filme. Serão apresentados conceitos da psicanálise que se relacionam a esse olhar, especificamente o de “estranho familiar” (*unheimlich*), pulsão de morte, castração e complexo de Édipo. Eles serão apresentados com mais detalhamento ao longo do texto, juntamente com os elementos de observação do objeto principal. Buscamos, sempre que possível, oferecer referências e contextualização, considerando o interesse do leitor em compreender a análise aqui descrita a partir da perspectiva psicanalítica. As imagens são utilizadas como recortes discursivos em torno do personagem, de modo a localizar os trechos que estão sendo considerados, mostrando a ligação dos conceitos teóricos com os elementos visuais do filme, opções da direção e também da atuação do ator principal.

Por meio de recortes que elucidam alguns momentos de transformação pelos quais o personagem passa ao longo da narrativa, discutimos como os conceitos freudianos podem ser usados como chaves de interpretação para compreender melhor

4. As datas referem-se às duas traduções consultadas: 1996 é a edição realizada pela Imago a partir da tradução do inglês. A de 2019, refere-se à tradução direta do alemão, realizada pela Autêntica Editora. Utilizaremos, a partir daqui a referência à edição de 2019.

a composição do personagem, assim como possibilitar certa empatia do público com ele, promovendo pontes entre o personagem e a condição humana contemporânea, definida por um sujeito fragmentado, imerso em redes de comunicação e que compõe seu desejo a partir de produtos midiáticos à sua volta.

PULSÃO E A ESTRANHA FAMILIARIDADE

Iniciamos nossa análise a partir do conceito de *unheimlich*, termo da língua alemã que Freud (1996, 2019) traz para seus estudos, especialmente no texto *O Estranho*, um dos mais populares na psicanálise, publicado entre 1917 e 1919. Com ele, Freud aborda questões psíquicas referentes a um sentimento de estranheza, que ora é marcado por uma natureza repulsiva, ora remetendo a um grau de proximidade, ainda que tal aproximação não seja consciente: ações e atitudes repetidas e lugares aos quais sempre voltamos sem saber o porquê; o medo mais comum daquilo que desconhecemos ou não temos ciência, mas que não deixa de atrair a nossa atenção; o fato de que não nos vejamos em nossa totalidade, mas, sim, sempre de uma forma fragmentada, seja pelos nossos próprios olhos, quando fitamos partes de nossos corpos, ou quando nos confrontamos com o espelho, aspectos que Freud desenvolve com a ideia ambígua do estranho familiar, já que o termo, em suas possíveis versões do alemão, pode remeter ao estranho, mas também ao que pertence ao âmbito familiar – ainda que esse “familiar” não deva ser divulgado fora das paredes do doméstico; daí, se manter escondido.

De acordo com o psicanalista Christian Dunker (2019), a melhor escolha para a tradução no português de *unheimlich* (Freud, 2019) foi feita por Chaves e Tavares, ao se manterem na tradução mais literal possível: *infamiliar*, sendo que o *in*, prefixo equivalente ao alemão *un*, corresponderia a uma negação em português, e o *heimlich*, um adjetivo, que remeteria ao familiar, àquilo que já é conhecido. O resultado da junção que se dá é uma experiência antropológica e talvez até ontológica de indeterminação, o que, nas traduções inglesas, transformou-se em *uncanny*, nas espanholas, ominoso, e nas traduções brasileiras relacionou-se à “estranheza inquietante”. No entanto, a tradução freudiana de *unheimlich* é claramente oposta à de *heimlich*, familiar, doméstico, íntimo, e nos aproxima da interpretação de que seria algo assustador exatamente porque *não* seria conhecido e familiar (Freud, 2019, p. 33) ou que não queremos que o seja. Em tentativas de aproximação, usaremos, algumas vezes, a expressão “estranho familiar” como referência, ainda que a explicação e a tradução de uma expressão, muitas vezes, pareçam ser da ordem do impossível semanticamente.

O conceito de pulsão, trazido primeiramente de Freud, implica um caráter de parcialidade em relação à satisfação de um “impulso”, ou seja, a pulsão pode ser descrita como um processo que se dá no limiar entre o físico e o psíquico no organismo humano e que se constitui por uma descarga energética com um fim específico, o de satisfazer um desejo. “A finalidade de um instinto é sempre satisfação” (Freud, 1974,

p. 142). No entanto, essa “satisfação”, esse prazer em relação a um objeto de desejo nunca se dá por completo. Ela é sempre parcial e remete a uma forma “deformada” do objeto primeiro de satisfação. Cada indivíduo, numa economia psíquica neurótica, manipula esse processo psíquico para obter uma satisfação parcial.

No que diz respeito ao destino que essas pulsões tomam no personagem Coringa, podemos dizer que, em sua “estranheza”, Fleck transita em espaços difíceis de convivência e sem nenhum prazer aparente, a não ser em suas alucinações e delírios recorrentes. Acorrentado a uma natureza narcísica muito forte, porém vitimista, ainda busca ser o objeto de desejo de sua mãe e projeta em suas fantasias o sucesso de ser um humorista famoso, fato que ele crê, em sua fantasia, satisfazer o desejo de sua mãe. Por outro lado, como agravante de sua inadequação social, é portador de um distúrbio de risos em situações de tensão e acredita ter nascido em meio a uma tragédia, até tomar a decisão de que, na verdade, sua vida “não passara de uma grande comédia”. De fato, o personagem tenta construir para si uma narrativa que vá ao encontro de ser o objeto de desejo da mãe, que, inclusive, o apelida de “Happy”. Havia uma busca por ser alguém de sucesso no mundo artístico por seus talentos - no caso, “humorísticos” -, algo que também não é reconhecido pelo outro no mundo social.

A situação psíquica de Fleck agrava-se à medida que ele passa a viver momentos de consciência misturados a momentos de alucinação, quando seus transtornos psíquicos se manifestam cada vez mais em forma de angústias, frustrações e pânico social. Estes afetos produzidos relacionam-se à pulsão de morte, conceituada por Freud (2020, p. 89) em *Além do princípio do prazer*, como um

[...] medo primitivo diante da morte em nós, conserva ainda o antigo sentido de que o morto se torna um inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo e tomá-lo de sua existência. Poderíamos antes perguntar acerca dessa imutabilidade de nossa posição diante da morte, na qual permanece a condição do recalçamento,

que desponta então no personagem, remetendo a um desejo de destruição, pois, diferentemente da pulsão de vida, que remete à autoconservação, a de morte caracteriza-se por uma falta do objeto e, por isso, a uma constante repetição em busca do gozo. Esse impulso poderoso do personagem que está à beira de vir à tona em vários momentos da trama revela um sujeito que amedronta e que revela uma estranheza, desafiando os sentidos visuais e auditivos dentro das afecções provocadas pelo cinema.

O Coringa visivelmente descola-se da tela como um indício do Real⁵ lacaniano

5. O Real aqui se refere a um dos três registros propostos pela teoria lacaniana (Lacan, 1985) – o Real, o Imaginário e o Simbólico. O Real é aquele registro que não tem nenhuma representação, embora Lacan o estructure teoricamente como o objeto *a*. Tal registro indica a impossibilidade de completude do sujeito, pois indica a sua falta constitutiva, ou seja, de um ser sempre em falta, característica que o personagem não consegue reconhecer – e aceitar – em si.

e salta aos olhos do espectador de uma forma sedutora e, ao mesmo tempo, amedrontadora, na relação com os atos presenciados. Sua insanidade provoca choques, mas também quebra o paradigma de que a loucura é algo distante e encarcerado dentro das instituições sob tutela e vigilância, na invisível margem social. Embora com características superlativizadas, típicas dos quadrinhos de onde tem sua origem, o filme foca a “invisibilidade” de Arthur Fleck, um cidadão imperceptível e medíocre na sociedade distópica em que vive. Observa-se ali um homem pouco sociável que, com grande dificuldade, trafega à margem da sociedade, passando por departamentos de controle de saúde mental, entrando em drogarias para suas aquisições medicamentosas e sentindo-se cada vez mais sufocado por sua busca incessante por algo que nem mesmo ele sabe o que é, mas que lhe causa profunda angústia. Nesse ponto, seu sofrimento torna-se, de certa forma, incompreendido e familiar àquele vivido por qualquer outro ser humano.

Mas o que faz Arthur Fleck chegar cada vez mais perto do espectador, tão assustadoramente próximo? Há, em *Coringa*, um poder de empatia, não apenas promovido pela sala escura, mas por uma análise dos pontos do personagem que procuraremos apontar em outras temáticas relacionadas à obra e aos conceitos freudianos, como dito no transcórre da introdução. É importante destacarmos aqui que o Coringa é um personagem de histórias em quadrinhos e que não iremos “colocá-lo no divã”, mas procurar produzir aproximações com as características de sua personalidade.

CORINGA NA RELAÇÃO COM O CUIDADO DE SI DE FOUCAULT E COM O ESTRANHO FAMILIAR DE FREUD

Na leitura aprofundada do personagem pelo diretor Todd Phillips, com a ajuda do ator Joaquin Phoenix, que assina o tipo que constitui o personagem, o filme expõe um homem que pode ser definido como um sujeito transtornado, impregnado de muitas fragilidades e que tem inúmeras dificuldades em se relacionar e em se dizer como sujeito na sociedade em que vive. Um desses fatores que mostram sua negligência consigo mesmo e que revelam sua incapacidade de se ver como sujeito remete ao conceito dos cuidados de si (*Epiméleia heautoû*) proposto por Foucault (1982), uma vez que o personagem maltrata seu corpo e sua mente compulsivamente. Entende-se essa expressão, oriunda da filosofia grega, como a construção do ser pelos cuidados de si, assim definida por Foucault (1982, p. 4):

Epiméleia heautoû (cuidado de si mesmo), como uma das formas, uma das conseqüências, uma espécie de aplicação concreta, precisa e particular, da regra geral: é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo.

Levemos em consideração que a abordagem de Foucault nos auxilia a pensar sobre a constituição psíquica desse sujeito social, trazendo, ainda, o pensamento de Deleuze e Guattari (1995) para entender os processos de subjetivação a partir de forças molares e moleculares⁶, pois são claras, nele, tentativas de uma busca para se enquadrar nas linhas molares da organização social. No entanto, ainda que busque adaptar-se ao mundo social, almejando uma profissão, a de comediante – à qual acredita ser predestinado –, suas confusões mentais, que misturam momentos de alucinação e de realidade, não o permitem progredir nesse sentido. O sujeito escapa pelas linhas de fuga moleculares. Portando um caderno de mão com tentativas de frases cômicas, usa de humor incoerente e piadas que só fazem sentido para si mesmo como fonte de inspiração para que possa ser um *entertainer*. As piadas o descrevem e, muitas vezes, fazem de sua vida uma aproximação da comédia *stand-up*, de improviso ensaiado e, nesse caso, de gosto duvidoso.

Embora faça uso de medicação e de assistência social (o filme parece deixar também em suspenso até uma possível tentativa de terapia), aparentemente, não demonstra conseguir cuidar de si, nem em relação à sua psique, nem em relação a seu próprio corpo, já que é nítido, pela sua magreza extrema, que praticamente não se alimenta.

Em sua teoria sobre o “estranho familiar”, Freud (2019) discorre também sobre aspectos da estranheza que se referem ao duplo de nós mesmos, como forma de proteger-nos da morte, já que haveria um outro eu capaz de assumir os riscos aos quais o sujeito poderia estar. Nesse caso, Coringa se desdobra em outro sujeito que pode vivenciar experiências desejadas – nem que sejam apenas alucinadas, de modo a ser um outro, imprevisível, onipotente e sem as rédeas sociais que o limitam. O duplo projeta para fora o que é “estranho” a si mesmo, mas que seduz (pela liberdade que possui) e causa horror (pela natureza inusitada da duplicação do sujeito) ao mesmo tempo.

Voltando ao conceito de pulsão de Freud, uma das primeiras e mais relevantes pulsões que aparecem no filme seria a escópica. A escopofilia é elemento fundamental da sedução pela arte, pois ela parte do princípio essencial da “necessidade” de ver e de ser visto. Freud definiu como escopofilia a pulsão de olhar e ser olhado. (Freud, 1974, p. 151). Para ele, tal pulsão era proveniente de processos de excitações do corpo,

6. “Tão logo descobria a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares, Freud já retornava às unidades molares, e reencontrava seus temas familiares, o pai, o pênis, a vagina, a castração... etc. [...] Macro e micromultiplicidades. De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou preconscientes – e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. Os elementos destas últimas multiplicidades são partículas; suas correlações são distâncias; seus movimentos são brownóides; sua quantidade são intensidades, são diferenças de intensidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 39-45).

remetidos ao psiquismo. É preciso compreender o olho como uma zona erógena e o ato de olhar como um prazer do órgão, mesmo que este não estivesse presente ativamente no ato sexual ou que a imagem submetida aos olhos não seja obrigatoriamente erótica. É que a necessidade escópica prevê uma satisfação final, tal qual o gozo no final do ato sexual, para que o ciclo se complete, fato que vai sendo sempre adiado no desenrolar da trama do filme.

Para Aumont (1993), a pulsão escópica é um caso geral da pulsão que aciona a necessidade de ver não como uma das grandes pulsões primárias ou fundamentais – como a pulsão oral, mais relacionada à necessidade de nutrição animal, uma característica do psiquismo humano –, mas como uma pulsão que se guia mais na medida de outras pulsões do que pelo instinto. Sendo assim, a definição para ele de pulsão escópica é a de que:

[...] compõe-se de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), enfim, um objeto. Este último, a fonte pelo qual o meio alcança seu objetivo, foi identificado por Jacques Lacan como o olhar. Compreende-se que este conceito de pulsão escópica, implicando a necessidade de ver e o desejo de olhar, tenha encontrado implicação no domínio das imagens (Aumont, 1993, p. 125.)

Posto isso, a compreensão que fazemos é de que o olhar pode “alimentar” nossos desejos e o cinema usa dessa pulsão como fonte elementar. Isso fica claro em dois momentos do filme, quando Coringa dança na frente do espelho. No primeiro momento, há um prazer intrínseco do personagem em ver-se performando uma dança, aceitando-se como Coringa, após atos de violência no metrô. Depois de ser humilhado e espancado por um trio de executivos, o personagem reage sacando a arma e atirando nos três. Mata dois deles e o terceiro foge desesperado. Quando o trem para, Fleck - e seu duplo, Coringa - o alcança na plataforma e o executa também. Tomando consciência do crime, ele foge então correndo para se esconder no que parece ser um banheiro público. Lá, performa uma dança em frente ao espelho (Figura 1). Ao final, alcança o objeto de seu desejo – a vizinha que cobiça –, o que culmina em uma cena, provavelmente imaginada, de beijo.

Figura 1 - Fleck dança no banheiro após ato de violência no metrô



Fonte: Coringa (2019). Screenshot.

No segundo momento, acompanhamos o processo de passagem do personagem Fleck, que assume de vez o duplo de si (o Coringa), exibindo a tintura verde do cabelo e o corpo seminu em frente ao espelho, ao som de *That's Life de Frank Sinatra* (Figura 2). O evento se completa com a pintura do rosto de branco, momento em que o personagem aparece bastante confiante em si mesmo.

Figura 2 - Fleck admira seu cabelo pintado de verde em frente ao espelho



Fonte: Coringa (2019). Screenshot.

A escopofilia como uma pulsão que obtém prazer em observar algo ou alguém, sem uma interação direta, nos leva a entender que, em ambos os casos citados, Fleck contempla o prazer resultante da observação de si, por um outro eu que se desdobra, sendo ele parte protagonista e, na mesma medida, outra parte observador de uma realidade paralela à sua própria existência. Esse espectador, assim como aquele que contempla o filme na tela, permite-se desfrutar do prazer resultante da escopofilia e passa a ser indiretamente um *voyeur* nessa duplicação de si.

Fleck flerta com a pulsão de morte quando sofre agressões no contato com a realidade urbana, chegando a levar uma arma para um hospital infantil. Tendo medo de perder a vida, ele deseja se livrar das situações de ameaça, pensando em executar a morte do e no Outro⁷ que o execra, o humilha. Quando lhe é dada, no entanto, a primeira arma, entra em pânico antes de se acostumar com a ideia de que possivelmente possa se “defender” dos ataques do mundo. Logo após receber a arma de um colega de trabalho, Fleck, já em casa, performa uma dança que antecede às duas outras citadas anteriormente (Figura 3). Em sua sala, performa um diálogo dançante com a TV, com a arma na mão, em uma espécie de prelúdio da relação que vai estabelecer com a arma de fogo – um instrumento aqui de empoderamento desse sujeito – e seu duplo, que começa a florescer.

Figura 3 - Fleck se familiariza com a arma em casa



Fonte: Coringa (2019). Screenshot.

7. Segundo Fink (1998, p. 31), o Outro lacaniano é “essencialmente uma relação com a ordem simbólica”, isto é, o modo como o sujeito lida com as construções sociais, tais como a linguagem e a lei. O Outro (em maiúsculo) diz respeito às palavras que vão definindo o sujeito desde sua pré-existência no mundo, ou seja, antes mesmo de nascer. São as palavras que são ditas para a pessoa sobre ela mesma. Ela vai então se construir como sujeito a partir daquilo que é dito sobre ela. Dizeres que vem da mãe, da família, etc. (Lacan, 1998). Já o outro (minúsculo) é o outro da relação imaginária, ou seja, as pessoas com as quais nos relacionamos no cotidiano. A forma como se enxerga alguém a partir de sua existência. Aqui o Outro é representado pela sociedade em geral.

Outro sombrio aspecto que paira em sua vida medíocre se dá pelo fato de não reconhecer em si uma origem, não saber quem é seu pai e desconhecer reais laços afetivos com a mãe. Por esses indícios de relações parentais fragmentadas, poderíamos até supor que ele não teria passado por um processo de castração⁸, como acontece no caso de sujeitos psiquicamente estruturados. Com isso, o Coringa viveria em constante representação dual, de natureza exclusivamente imaginária.

Dos olhos de Fleck, brotam questões humanas e todas as suas potencialidades de “algo dar errado”. O tempo todo, ele aparece fragmentado, em pés calçados nos sapatos de palhaço, na ritualística maquiagem que faz antecedida às atividades no trabalho – aqui, uma clara alusão às muitas referências a *Batman, o Cavaleiro das Trevas* (Batman, 2008) e à atuação do ator Heath Ledger, como Coringa (Figura 4) –, na forma como encara as mãos quando fuma, quando curva o corpo em suas crises de risos incontroláveis, no mal-estar que demonstra ao compreender partes do corpo fragilizado, quando se veste ou se expõe. Esses fragmentos, do ponto de vista cinematográfico, também ativam a memória para a construção múltipla do personagem, sendo uma forma muito intensa de demonstrar a densidade na sua criação, tanto por Fleck, quanto pelo artista que o interpreta.

Figura 4 - O Coringa de Heath Ledger



Fonte: 15 Curiosidades [...] (2019).

8. A castração, para Freud, é um processo estrutural psíquico que surge da ameaça de perda do órgão sexual, mas que, em mito e fantasia, pode se manifestar, por exemplo, no medo da perda dos olhos como no texto do Homem de Areia (de E.T.A. Hoffmann), ou cegar a si mesmo como em Édipo, mesmo complexo de castração que se apresenta na vida anímica (Freud, 2019, p. 61).

A visão do corpo fragmentado está em todos os ângulos da tela grande. Atração ou repulsa? Um paradoxo que pode ser explicado pelo desconhecimento de algo interdito no inconsciente, sem significação, mas que parece querer brotar como um sintoma na cadeia de significantes que cada espectador constrói para si. O corpo fragmentado é um dos significantes que Freud (2019, p. 261) traz também articulado ao *unheimlich*: partes que parecem mover-se por si mesmas, sem estarem atadas a um corpo que as reúne. Essa autonomia do corpo despedaçado, desconfigurado, amedronta o humano e traz à tona a fragilidade que o constitui.

A representação social do excluído ganha contornos ainda maiores quando trata da exclusão pelo sistema econômico. O conflito de classes fica evidente quando os funcionários de Thomas Wayne são assinados por Fleck no trem. Wayne, magnata e empresário, é também o pai de Batman, que, no filme, aparece ainda como uma criança. Em outro momento, quando conversa com sua assistente social, uma mulher negra, esta vai lhe dizer: “Eles não dão a mínima para pessoas como você. E eles realmente não dão a mínima para pessoas como eu”⁹. (Flakin, 2019). Assim, entendemos que os que estão fora do sistema e das rédeas do poder são todos “sujeitos abjetos”. Por meio desses cruzamentos, o filme consegue aproximar-se do “*freak*” do espectador comum, que vive o desconforto do mundo dito civilizado. E esse é um dos grandes trunfos da narrativa.

A representação do Outro que Fleck constrói é tão frágil e disforme que chega a ser superinfantilizada. Revela que ele não vê nada ou ninguém, além da mãe, e que, por isso, ele nada mais é também do que um apêndice dela. Fleck é, de início, menos amedrontador do que estranho e oculto, mas, aos poucos, vai ganhando ares ameaçadores (quando parece começar a se desligar da imagem idealizada da mãe, separando-se do desejo dela), expondo seu duplo aterrorizador. Esse duplo parece presente em todas as cenas. Tal ideia do duplo associada ao estranho indica um drible à própria morte, à sua possibilidade de finitude, um processo de criação de outro eu a fim de se perpetuar; no entanto, paradoxalmente, esse outro pode também configurar a ameaça de assumir definitivamente seu lugar, como aponta Freud (2019).

Nas cenas em que a personagem transmite lucidez, ele anota e pensa que gostaria de criar uma piada que valesse alguns trocados, o que seria, em sua opinião, mais do que sua vida valia. Noutra, fantasiando, se vê no *talkshow* de Murray Franklin (Robert De Niro), causando um abalo midiático e utilizando-se de um poder de fala que não tem – aliás, se vê diante de um típico inimigo empoderado que sempre representou desconforto e desequilíbrio emocional, uma figura paternalizada que o “castra”. A este outro também podemos atribuir um efeito de sentido extemporâneo ao enredo: a figura

9. No original: “They don’t give a shit about people like you. And they really don’t give a shit about people like me”. Tradução nossa.

da mídia corporativa e da indústria do entretenimento que “devora” e homogeneiza as subjetividades.

Fleck deseja falar, deseja ser articulado. No entanto, não é capaz de criar um significante para nenhum desses “sintomas” no campo simbólico. O duplo que nele existe parece, então, vencer, superar e suplantar o eu vagorosamente, o qual já não luta mais. Seu corpo, inclusive, balança entre a envergada e combalida situação do ser assujeitado e a segurança ereta do liberto, voltando-se para dentro como uma dobra. Coringa começa a se libertar e toma sua identidade vagorosamente, frame a frame.

É interessante entendermos, ainda, como as sequências baseadas na repetição, que também caracterizam o estranho de Freud, acontecem. Elas se dão nas representações múltiplas de palhaços violentos por todas as ruas da cidade, fazendo-lhe vibrar os olhos, disseminando discursos de ódio, alimentados pelo palhaço vingador do trem (o próprio Fleck), que matou três abusadores da Wall Street de Gotham: três especuladores que se achavam no direito de oprimir e nunca imaginavam que a vida teria reverses. E também nas máscaras de palhaços que aparecem diversas vezes na sequência, repetindo-se, expondo-se, dando-nos uma angústia contínua e um medo quase infantil, junto a uma representatividade de proteção e anonimato.

Numa clara referência ao movimento *Anonymous*¹⁰ e também às máscaras utilizadas pelos manifestantes em La Casa de Papel¹¹, o uso da máscara padronizada em protestos públicos faz analogias cruzadas bastante significativas que se autorreferenciam nesses casos. No filme, a referência dá vida a um tempo e uma narrativa complexa que faz com que uma personagem clássica como o Coringa entre em diálogo com questões contemporâneas, auxiliando na aproximação dos personagens e seus sofrimentos e na identificação do personagem com as amarguras de um povo penalizado pelos mais privilegiados e ricos. Especificamente, a estratégia traz empatia e aproxima as ações do personagem com a luta contra a opressão de poderes estabelecidos, assim como nos dois primeiros casos.

As cenas de protesto em que as pessoas aparecem com máscaras de palhaço acontecem depois que Thomas Wayne, candidato a cargo de prefeito, declara seu desprezo pelas pessoas pobres, dizendo que elas não são capazes de fazer algo para

10. A máscara do movimento online *Anonymous* é o rosto de Guy Fawkes, personagem da história em quadrinhos *V de Vingança*, escrito pelo britânico Alan Moore e publicada originalmente em 1982. O personagem principal representa um anarquista que planeja derrubar o Estado. A história claramente flerta com o regime neoliberal em implantação no Reino Unido na época, quando Margaret Thatcher era primeira-ministra. O uso da máscara pelo movimento traz essa referência de insurgência do personagem, ao mesmo tempo em que transmite os princípios do movimento hacker que incluem a não liderança e o anonimato dos participantes.

11. Série de televisão da TV espanhola disponível no Netflix. Estreou em 2017 e teve o lançamento de cinco temporadas. Na primeira, os assaltantes invadem a Casa da Moeda e, na segunda, o Banco Central, ambos na Espanha. Como estratégia de indiferenciação entre reféns e sequestradores, vestem macacões vermelhos e usam a máscara do pintor Salvador Dalí.

elas próprias. Fleck participa momentaneamente de um desses protestos, sobrepondo a máscara padronizada à sua própria (Figura 5). Sobre esse trecho do filme, Flakin (2019) comenta que o personagem inspira a mobilização das massas, ainda que ele não tenha muita noção disso.

Figura 5 - O Coringa participa de um protesto contra Thomas Wayne



Fonte: elaboração própria¹²

Nesse momento, o personagem se torna deliberadamente violento, pois, aí, passa a agir sob a onipotência do pensamento, que também é uma das formas pelas quais Freud (2019) identifica o estranho. Acredita que, das suas nefastas ações, surgirá sua libertação. Para de tomar seus medicamentos de controle, declarando que esses o impediam de ter lucidez, quando já havia matado a mãe, aquela da qual só se separa psiquicamente nesse momento. Matou-a, imaginariamente, primeiro, quando descobriu que era um filho adotivo com trâmites de adoção consentidos praticamente de dentro de instituições manicomiais. Foi abusado pelos namorados da mãe adotiva com o consentimento dela, completamente transtornada e portadora de uma necessidade de reconhecimento aguda. A mãe dentro de Fleck, assim como sua identidade colada ao desejo da mãe, morre com ela. E, num segundo momento, é literalmente morta por ele: aí, a transcendência do edipiano emerge – desejou tanto ser desejado pela mãe que matou a fonte da qual queria beber.

12. Disponível em: <https://www.leftvoice.org/wp-content/uploads/2019/10/joaquin-phoenix-transforms-into-the-joker-filming-riot-scene-16a-1024x614.jpg>

É a revelação então dos poderes malignos do personagem, daquele que matou pessoas, matou “amigos”, levou a arma para um hospital infantil, matou para virar herói e agora mata apenas para saciar a pulsão de morte do duplo que o habita. É nesta frequência que Fleck mata Murray (o apresentador de TV, representado por Robert De Niro). No entanto, Fleck não é um oco: Fleck é para o Outro a certeza de uma “revolução” iminente, que deseja destruir a ordem social.

Mas que revolução? E que Outro é esse? A revolução que aparece no filme, incitada pela própria violência que o personagem reflete e cria. Nesse momento se coloca como liberto de qualquer amarra social a que o Outro (simbólico) oprimia, submetendo-se ao eterno gozo, um gozo que mata, a própria pulsão de morte.

Embora o Coringa não seja autômato e tampouco mecanizado, a aparência artificial e “derretida” em seu rosto revela um trânsito entre o que está animado ou inanimado, o que está em delírio ou em realidade, o que remete novamente à figura do estranho de Freud (2019). A loucura o toma de maneira inteira. Algo que parece muito próximo à esquizofrenia se mostra como um laço com o mundo imaginário, com as fantasias de poder, onde capta traços da realidade, os processa em seu mundo de fantasias e os devolve mal interpretados ou totalmente distorcidos (Cheniaux; Fernandez, 2010).

Seu corpo é trazido, pela câmera, sempre em grandes *close*s de partes menores, os pequenos ossos dos dorsos das mãos, os braços cruzados, os dedos enrolados no cigarro, uma vez ou outra o busto, os cabelos, os pés de palhaço, mas o corpo inteiro quase nunca é contemplado (Figura 6). Sabemos, por definição na psicanálise lacaniana, que nunca vemos o corpo como um todo, mas sempre fragmentado; nesse formato cinematográfico, pouco mais se vê do que pedaços de um sujeito que está muito mais voltado para a situação na qual não consegue fazer laços com o simbólico, estando sempre de frente com o espelho e beirando o abismo do Real (Lacan, 1998).

Figura 6 - Fleck arruma o sapato de palhaço no vestiário do trabalho



Fonte: Coringa (2019). Screenshot.

Porém, o que era um *close*, gradativamente, torna-se algo maior. A distância da câmera causa amplitude e traz o outro lado da mesma moeda: a consciência totalmente equivocada da possibilidade de serem todos um único *um*. E o real salta pelo registro imaginário, numa enxurrada de “letras” que flerta com personagens de obras clássicas como Mac, em *Um Estranho no Ninho*¹³.

Assim, o garoto de 40 anos, fantasiador e infantilizado, que acredita em devaneios como namorar a vizinha e ser por ela apoiado em seus atos, que coloca na boca da mãe palavras automotivacionais, dá, finalmente, lugar a um duplo que se faz um só, perverso e sem nenhuma empatia. Murray (Robert De Niro) apresenta o Coringa na TV, mas não como um personagem qualquer, mas, sim, como um sujeito que faz papel de desequilibrado em um vídeo viralizado em uma de suas tentativas frustradas de fazer um *stand-up*.

Nessa hora, o duplo passa a se tornar definitivamente patológico e surge um psicopata sem nenhuma empatia – Coringa, o palhaço que acha piada na violência, no caos e na tragédia, praticamente uma figura repaginada oriunda dos teatros gregos. Coringa é encantador, como os monstros são para nossa imaginação, mas mata e, ainda assim, causa-nos uma estranha sensação de encanto e de familiaridade com o horror. O duplo se torna único, pleno, inteiro, ainda que perverso. E a forma como o diretor o representa a partir de então (Figura 7), de corpo inteiro e dono de um gesticular próprio e autêntico, simboliza a morte do eu primeiro e, de alguma forma, a vitória do gozo, na satisfação do desejo reprimido.

Figura 7 - O duplo de Fleck: de transtornado a transformado



Fonte: Coringa (2019). Screenshot.

13. Filme dirigido por Milos Forman, baseado no best seller de Ken Kesey, ícone da contracultura estadunidense, aclamado pela interpretação do então jovem ator Jack Nicholson no papel de Randle Patrick “Mac” McMurphy, um prisioneiro em 1963 que, para evitar trabalhos forçados, finge ter problemas mentais de forma a ser transferido para uma clínica psiquiátrica para avaliação (Um Estranho [...], 1975).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreender quão complexa pode ser a psique humana e quanto a linguagem não dá conta de expressar sentimentos e sensações recônditas, os quais são postos como um “fora” em nossas subjetividades, exatamente por não serem reconhecidos por nossa psique como representações familiares ou confortáveis, entendemos o processo de construção do sujeito num constante movimento entre um pseudo fora e um pseudo dentro, ou seja, de dobras subjetivas que se confundem.

Freud (2019) deixa uma contribuição enriquecedora em nos apontar características do estranho-familiar que nos constitui, os “dentros” e “foras” que permeiam a complexidade da condição da mente humana. A obra cinematográfica focada na análise do personagem Coringa nos permitiu pensar sobre os tópicos aqui refletidos, levando-nos a perceber a insuficiência da linguagem para dar conta do sentido, uma vez que se constrói em uma estrutura dicotômica que não consegue dar conta de explicar o complexo e esquizofrênico universo do personagem onde o Outro se adere (Cheniaux; Fernandez, 2010) à constituição do eu.

O que nos faz refletir sobre o estranho tão familiar é a possibilidade, quase unânime, de estarmos refêns do *unheimlich*, já que todos somos portadores de muitas dessas estranhezas, ainda que em menor intensidade, quando nos deparamos com nosso cotidiano. Nossas subjetividades passam igualmente pelos agenciamentos tratados por Deleuze e Guattari (1995) como o resultado de todos os nossos encontros: pessoa-película; sujeito-sala escura; personagem-sujeito. É nesse universo de afecções que o sujeito se enquadra e que o assujeitado se (des)enquadra. E o mais interessante ainda é que as ordens vigentes permanecem claras, colocando-nos diante do embate do que é a normalidade do sujeito em (o)posição à “responsabilidade social”, no cuidado com suas atividades cotidianas e saúde mental.

O momento atual no qual estamos inseridos, no seu conjunto de relações e instituições, além de sua lógica de operações - que se impõem e que dão base para a constituição do contemporâneo - é uma época de liquidez, de fluidez, de volatilidade e de incerteza e insegurança (Bauman, 2004). Na afirmação do filósofo, vemos um escape do nosso pensamento para o fato de que é preciso, na visão de Denise Lima, “[...] compreender a margem da liberdade, de autonomia, de emancipação e de responsabilidade que restam ao ser humano em sua vida pessoal e social. (Lima, 2012, p. 15).

É importante entender que traços dessa modernidade tardia, da fluidez nas relações, podem levar um ser para o ostracismo, para a invisibilidade, não admitindo traços que possam contribuir com o processo emancipatório de qualquer sujeito que, como Fleck, pode se tornar um assujeitado e, com o passar das estações, um ser abjeto para a sociedade. Eis aí a mais comum prática dada à situação do sujeito com transtorno mental. À luz de uma análise crítica das Ciências Sociais, “[...] é preciso

converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para ‘si mesmo’. O cuidado de si implica numa certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (Foucault, 1982, p. 8).

Coringa é a representação típica da fragmentação da modernidade líquida (Bauman, 2004). A crise moral pode nos levar à empatia para com o personagem e isso é uma forma de explicar o estranhamento. Reterritorializado no mundo real, poderíamos dar ao personagem a chance de se expressar pela ação-comunicativa de Habermas (1998), sem violência, com menos dores, menos recalques e mais compreensões de suas limitações no espaço que lhe foi “concedido”.

O filme é da dor do laço de uma tragédia desamparada pela sociedade, pelo poder e pelo Estado, transformada em uma grande, dolorosa e superlativada comédia trágica das dores da vida. A esses seres que vagueiam na sombra, sendo pressionados pelos poderes, pelas normas que os sufocam e os desprazeres da existência, só restam a infâmia ou o sucesso instantâneo pelas tragédias espetaculares que podem causar. Assim, o tolo terá o sucesso por um dia ou por quinze minutos, como diria o midiático artista Andy Warhol, em seu profético e trágico enunciado.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BATMAN - o cavaleiro das trevas. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos da América: DC Comics, Warner Bros. Entertainment, 2008. 1 DVD (ca. 152 min).

BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

CHENIAUX, Elie; FERNANDEZ, Jésus Landeira. *Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes*. Porto Alegre, RS: Artmed, 2010.

COMO VIVER o Coringa drenou Heath Ledger física e mentalmente. *Rolling Stone*, São Paulo, 15 abr. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-viver-o-coringa-drenou-heath-ledger-fisica-e-mentalmente/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Produção: Village Roadshow Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FLAKIN, Nathaniel. Joker: the despair of capitalism and the hope of riots. *Left Voice*, United States, 8 oct. 2019. Disponível em: <https://www.leftvoice.org/joker-the-despair-of-capitalism-and-the-hope-of-riots/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

FOUCAULT, Michel. Aula 06 de janeiro de 1982 - primeira hora. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3-34.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2020. E-book.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. 17).

FREUD, Sigmund. O infamiliar [das unheimliche]: edição bilíngue comemorativa (1919-2019). In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar: das unheimliche (1919)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-126. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LIMA, Denise. *Diálogo entre a sociologia e a psicanálise: o indivíduo e o sujeito*. Salvador: EDUFBA, 2012.

15 CURIOSIDADES sobre o Heath Ledger e seu Coringa. *Minilua*, [S. l.], 08 out. 2019. Disponível em: <https://minilua.com/curiosidades-heath-ledger-seu-coringa/>. Acesso em: 28 maio 2022.

UM ESTRANHO no ninho. Direção: Milos Forman. Estado Unidos da América: Fantasy Films Production, 1975. 1 DVD (ca. 134 min).

Desespero de ser visto: comunicação com as pedagogias midiáticas contemporâneas

Desperate to be seen: communication with contemporary media pedagogies

Samilo Takara¹

RESUMO

Este ensaio é uma reflexão a partir da mobilização de uma personagem conceitual para problematizar os efeitos da comunicação contemporânea. Embasado pela perspectiva de uma pedagogia midiática, analisa-se o efeito de desespero na produção e disseminação de imagens de si que constituem uma das lógicas da contemporaneidade e que educam os corpos e as subjetividades. Assim, a questão orientadora deste texto é: de que modo as imagens disseminadas nas redes sociais constituem uma pedagogia midiática que educa corpos e subjetividades acerca das sexualidades nas relações contemporâneas? Essa questão é mobilizada pelo objetivo geral de problematizar os efeitos pedagógicos das imagens produzidas e disseminadas pelas redes sociais.

Palavras-chave: Comunicação. Educação. Pedagogias Midiáticas.

ABSTRACT

This essay is a reflection based on the mobilization of a conceptual character to problematize the effects of contemporary communication. Based on the perspective of a media pedagogy, it analyzes the effect of desperation in the production and dissemination of self-images which constitute one of the logics of contemporaneity and that educate bodies and subjectivities. Thus, the guiding question of this text is: How do images disseminated on social networks constitute a media pedagogy that educates bodies and subjectivities regarding sexualities in contemporary relationships? This question is driven by the general objective of problematizing the pedagogical effects of images produced and disseminated through social media.

Keywords: Communication. Education. Media Pedagogies.

1. Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM/PR). Docente da Universidade Federal de Rondônia (DEPED-RM/UNIR).

INTRODUÇÃO

As telas mobilizam os olhos e os dedos na contemporaneidade. Ainda que tenhamos o contato com as imagens em diferentes suportes, os usos das redes sociais constituíram formas de ver(-se) e de mostrar(-se) que produzem o que compreendo por pedagogias midiáticas. Desse modo, amparado pelo eixo de investigação dos efeitos educativos das imagens midiáticas, este texto é um ensaio sobre os processos pedagógicos que educam as subjetividades e os corpos para uma dinâmica da visualidade e do desejo que atravessam as pedagogias das sexualidades na contemporaneidade.

Para tal, a questão que orienta esta discussão é: de que modo as imagens disseminadas nas redes sociais constituem uma pedagogia midiática que educa corpos e subjetividades acerca das sexualidades nas relações contemporâneas? Essa questão é mobilizada pelo objetivo geral de problematizar os efeitos pedagógicos das imagens produzidas e disseminadas pelas redes sociais.

Proponho uma posição de recorte analítico que é uma perspectiva das pedagogias midiáticas que atravessam a subjetividade e o corpo de quem escreve. Investigo, nessa discussão teórica, as imagens que são disseminadas nas redes sociais por homens gays acerca da lógica do desejo e da sexualidade e atravesso esse debate utilizando um personagem conceitual que é Desespero (Gaiman, 1991, p. 12).

Sua pele é fria e pegajosa. Seus olhos são da cor do céu, naqueles dias cinzas e úmidos que desbotam o significado do mundo. Sua voz vai pouco além de um sussurro. E, embora ela não tenha odor, sua sombra é almiscarada e pungente, tal qual a pele de uma cobra. Desespero, irmão e gêmea de Desejo, é rainha de seu próprio domínio sombrio. Diz-se que, dispersas pelo reino de Desespero, há uma infinidade de pequenas janelas penduradas no vazio. A cada janela aberta uma cena diferente se revela. Em nosso mundo, a vista é um espelho. Assim, quando você fita seu próprio reflexo e nota os olhos de Desespero sobre si, é fácil senti-la agarrando e apertando seu coração. Muitos anos atrás, um certo dogma religioso que, ainda hoje, existe no Afeganistão declarou-a uma deusa, proclamando todos os recintos vazios como seus locais sagrados. A seita cujos membros se denominavam “Os Não-Perdoados”, persistiu por dois anos, até que seu último adepto finalmente se suicidou, após ter sobrevivido aos outros membros por quase sete meses. Desespero diz pouco, mas é paciente (Gaiman, 1991, p. 12).

A personagem criada por Neil Gaiman (1991) é parte de um grupo de personagens que são denominados os Perpétuos ou os Sem-Fim, “[...] família composta por sete entes conceituais, descritos como ideias envoltas em algo semelhante à carne. Os Perpétuos são: Destino, Destruição, Desejo, Desespero, Delírio, Sonho e Morte” (Teixeira, 2005, p. 192).

Na operação dessa proposta ensaística, Desespero é nossa guia para análise das discussões acerca do modo como o desejo de mostrar-se e o desespero das imagens provocam pedagogias midiáticas que educam corpos e subjetividades sobre os modos de ser e de visibilizar-se nas redes. Esse movimento é anterior ao desenvolvimento dos usos de aplicativos como o Instagram e as dinâmicas que o acesso e usos das tecnologias oferecidas pelos *smartphones*, mas que foram popularizadas nos modos como se pode utilizar esses artefatos.

Zago (2013) discute o efeito dessa visualidade na análise que realiza das relações estabelecidas pelos usuários do site *Manhunt*. Ao discutir os modos como a visibilidade das redes impactavam os homens gays usuários desse site para relacionamento, encontro e possibilidades de interação afetiva e/ou sexual, o autor explica que “todo corpo-que-importa é um corpo que implora: é um corpo que implora ser visto” (Zago, 2013, p. 294).

Esse desejo de ser visto que desespera parece trazer a imagem de Desespero olhando pelas janelas de seu mundo. Essas pequenas aberturas que Neil Gaiman (1991) diz serem os espelhos de um tempo me remetem aos usos das telas que povoam os olhos neste tempo. Assim, guiar-se por Desespero é uma estratégia analítica nesta discussão como uma personagem conceitual, tal como caracterizam Deleuze e Guattari (1993, p. 85-87).

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa). O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo, de tal modo que Cusa ou mesmo Descartes deveriam assinar “o Idiota”, como Nietzsche assinou “o Anticristo” ou “Dioniso crucificado”. [...] Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é eu? é sempre uma terceira pessoa.

Exercício do pensamento e, também, oportunidade de compreender o efeito pedagógico desses artefatos midiáticos contemporâneos. Ao pensar sobre as telas e os usos das imagens, retomo a discussão realizada por TÜRCKE (2010, p. 10), em como a “torrente de estímulos dos meios de comunicação de massa que competem para fazer parte dessas sensações; [...] é chegado o momento de se falar de uma **sociedade da sensação** (TÜRCKE, 2010, p. 10).

Essa sociedade excitada, como TÜRCKE (2010) caracteriza em seu livro, é uma sociedade de produção de imagens, de visibilidade, de transparência, de esgotamento e de autoexploração, como discute o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017a, 2017b, 2018). As dinâmicas das redes sociais não oferecem conteúdos produzidos pelas próprias plataformas. Espaços de suporte de texto, som, fotos, vídeos e outras produções imagéticas que são produzidas pelas pessoas usuárias desses recursos tecnológicos e que constituem comunidades contemporâneas que são ensinadas por esses artefatos e seus modos de funcionamento a produzir e a visibilizar seus corpos e suas subjetividades.

Han (2017a) explica que, esse processo de visibilidade que a disseminação de informação e comunicação permitem neste tempo, faz da exposição de si uma mercadoria. “A fotografia de hoje, totalmente tomada pelo valor expositivo, mostra uma outra temporalidade” (Han, 2017b, p. 31). Assim, a expressão muda seus sentidos, porque estamos em uma relação pornográfica, porque “[...] tudo está voltado para fora, desvelado, despido, desnudo, exposto (Han, 2017b, p. 32).

Propagar-se de formas a ser desejado é um dos modos como percebo a dinâmica das redes contemporâneas. Discutir essa forma de expressão que constitui o desejo na contemporaneidade e educa por meio dos usos e das produções midiáticas é uma forma de problematizar os aspectos pedagógicos que os suportes contemporâneos produzem em diferentes estratégias comunicacionais.

A TELA COMO JANELA: DESESPERO E VISIBILIDADE

Na narrativa proposta por Gaiman (1991), Desespero nos vê a partir de pequenas janelas em seu mundo. Nessa história, as aberturas seriam para os espelhos no mundo humano. Ter este ente dos Perpétuos como uma condutora desta discussão é também uma forma de questionar se essa narrativa não pode orientar debates para pensar as angústias como Zago (2013) analisa no implorar e, ao mesmo tempo, como as câmeras e telas atravessam as relações contemporâneas.

O segundo olhar é o que acontece quando a lente nos olha. Este é o olhar que fica registrado na foto. É o olhar do celular em posição superior que ficará para a eternidade. O deslocamento do olhar da imagem que nos

olha, de cima para baixo, é o ponto de vista aéreo, dos seres alados, dos seres suspensos, mas também dos seres inefáveis, anjos, deuses e imagens. O olhar de cima é o olhar do poder. O olhar da *selfie* é o olhar de um destes seres aos quais atribuímos vida simbólica e poder, a quem entregamos nossa alma, nossa vida e nossa morte, a quem confiamos nossa imagem. É a esta divindade, adorada ao mais alto grau das adorações contemporâneas, o celular, que entregamos nossas memórias, nossa história, nossos sonhos, nossa glória (Baitello Junior, 2019, p. 17).

Quem olha por essa tela seria Desespero? E no que ela gera angústia? A exposição tem afetado a forma como as pessoas se relacionam com seus corpos e suas subjetividades. “A coação expositiva leva à alienação do próprio corpo, coisificado e transformado em objeto expositivo, que deve ser otimizado” (Han, 2017b, p. 33). Coage e desespera, porque a necessidade de visibilidade também parece constituir um significado sobre os corpos e subjetividades contemporâneas.

Esses efeitos são relações que se estabelecem nas condições contemporâneas de produção de sentidos. Zago (2013) explica que os usos sobre essas tecnologias constituem um modo de interpretar a realidade e produzem sentidos sobre os corpos e as subjetividades que se expressam pelas imagens. Esses efeitos estão vinculados a uma relação com as mídias contemporâneas.

[...] É preciso pensar nas máquinas e nas tecnologias como sendo produtos das sociedades das quais fazem parte, assim como é preciso levar em conta tais números para se ter em mente que as próprias possibilidades de acesso e uso das tecnologias de informação e comunicação já estabelecem um recorte, uma linha divisória, entre aqueles/as que poderão usufruir de suas benesses e aqueles/as que estarão, desde já, excluídos/as dessa utilização (Zago, 2013, p. 100).

Baitello Junior (2019, p. 33) trata de como a popularização das câmeras em *smartphones* também gerou “uma nova ordem de prioridades”. Desespero não tem apertado apenas o coração. Produzir conteúdos e consumi-los nos mesmos aparelhos; esse movimento de captura mostra como os processos de coação que está exigindo sempre imagens belas, jovens e que despertem o desejo. É desesperador precisar ser desejado (Zago, 2013).

Os olhos e os dedos precisam mover-se pelas telas, enquanto, em uma das mãos, Desespero aperta o coração da pessoa que produz e consome imagens de si e de outros; as telas não contribuem para compreendermos a distância. Han (2018, p. 31) explica que “[...] tocamos o outro com a ponta dos dedos para fazer aparecer ali nossa imagem refletida. [...] A tela tátil do telefone inteligente poderia chamar-se tela transparente. Precisa de visão”. Um reflexo.

Dorrit Harazim (2016, p. 343) faz referência a uma entrevista cedida pela “dama da fotografia mexicana”, Graciela Iturbide, para a escritora Fabienne Bradu. A compreensão dessa fotógrafa que não tem pressa é que a fotografia produz sempre uma interpretação de si, como se, mesmo ao fotografar outras pessoas e diferentes objetos e cenas, a foto expressa a pessoa que clica.

Fotografia não é verdade. É o fotógrafo que interpreta a realidade e a reconstrói de acordo com suas emoções e conhecimentos. Sem a câmera você vê o mundo de um jeito. Através das lentes você sintetiza o que você é e o que aprendeu. No fundo você está sempre fazendo o seu próprio retrato. Está interpretando (Harazim, 2016, p. 349).

Diferente de Graciela Iturbide, a proliferação das imagens se dá de forma ágil e as redes são povoadas de diversas imagens de diferentes pessoas. “As imagens se tornam constitutivas da existência das pessoas. Por isso, ficamos nós mesmos aqui embaixo achando que estamos lá em cima; e as imagens lá em cima se achando verdadeiras existências, produzidas a partir de um suporte inferior” (Baitello Junior, 2019, p. 34).

Se o imperativo de estar visível e ser desejado orienta a produção imagética contemporânea, Han (2017b) afirma que “[a] coação por exposição nos rouba, em última instância, nossa própria face; já não é possível *ser* sua própria face [...] O problemático não é o aumento das imagens em si, mas a *coação icônica* para tornar-se *imagem*” (HAN, 2017b, p. 35, grifo do autor).

Esses movimentos hierarquizam as imagens criadas e disseminadas por meio das relações de poder que “[...] produzem os corpos-que-importam e constroem, ao mesmo tempo, os anticorpos – aqueles corpos que não se conformam às regulações da coerência entre sexo-gênero-sexualidade, de geração, de morfologia corporal, de estética, de raça/etnia, entre outras (Zago, 2013, p. 124).

A constituição de diferentes fotos e a criação das selfies, tal como analisa Baitello Junior (2019), oferece sentidos que comunicam formas de expressão e educam os corpos e as subjetividades. Há uma dinâmica que oferece sentidos e gera interpretações acerca dos outros e de si. Essa lógica da produção imagética contemporânea parece não oferecer diferentes interpretações, mas localiza as relações em uma dimensão da imagem.

Em primeiro lugar o corpo produz as imagens. Segunda etapa, o corpo consome as imagens. Terceira etapa, se alimenta de imagens. Quem não adora ver um lindo filme? Quem não adora ver uma linda foto? Quem não adora ver uma bela telenovela? Também isso existe, não é? Quem não adora ver, enfim, um belo quadro? [...] faz parte da nossa vida alimentar nosso imaginário com imagens que geram as nossas outras imagens (Baitello Junior, 2007, p. 82).

O movimento narrado por Baitello Junior (2007), nesse excerto, responde à pergunta: podem as imagens devorar os corpos? O consumo de imagens e seus processos pedagógicos oferecem uma interpretação da realidade a ser aprendida pelas pessoas que utilizam os diferentes suportes contemporâneos. Assim, existem efeitos educativos que estão presentes nos usos das mídias e nos modos como se produz e se consome as informações apresentadas por esses artefatos culturais (Takara, 2022).

Se Han (2017b, p. 81) já indicou que a intimidade é **“a fórmula psicológica da transparência”** e, desse modo, que revelar “os sentimentos e emoções íntimos” é um dos imperativos deste tempo, Sibilia (2008) analisa a complexidade dos diários íntimos. Naquele momento, a autora tratava dos *blogs* e os processos de visibilidade que eram presentes no tempo da pesquisa.

Isso se complexificou com a disseminação de câmeras de fotografia e filmagem presentes nos *smartphones*. As telas, pequenas aberturas que dão espaço para a mão de Desespero, parecem ritmar o movimento dos dedos e dos olhos até a exaustão. A transparência analisada por Han (2017b) não para de exigir a produção e a autoexploração das imagens. “A sociedade da intimidade é habitada por sujeitos íntimos narcisistas, aos quais falta qualquer capacidade de distanciamento cênico” (Han, 2017b, p. 83-84).

Concomitante a esta ideia de exposição da intimidade que produz uma dinâmica desenfreada, Desespero não é um problema, mas nos mostra saídas. Retomo que a personagem conceitual que acompanha estas linhas, rasgando o próprio rosto com um anel que tem um sinete, é irmã gêmea de Desejo (Gaiman, 1991). Essas personagens oferecem uma dinâmica interessante para problematizar os modos como usamos as tecnologias de visibilidade neste tempo.

Desespero move as pessoas que foram atravessadas pela apatia (Takara, 2020). Reconhecer a potência desse incômodo, não para a próxima foto, mas para fazer sentido é uma das provocações que a dimensão pedagógica dos artefatos midiáticos pode auxiliar a problematizar o modo como as mídias mobilizam os usuários. “O narcisista, tornado depressivo, engole a si mesmo em sua *intimidade* ilimitada. Não há qualquer *vazio* ou *distância* que consiga distanciar o narcisista de si mesmo” (Han, 2017b, p. 84-85, grifo do autor).

Há potência em discutir os efeitos pedagógicos que as pessoas produzem na relação com os artefatos e, ao mesmo tempo, como há sentidos que são disseminados e que orientam formas de ser e agir no mundo. No diálogo com Baitello Junior (2007, 2014, 2019), compreendo que ao devorar os corpos, as imagens se constituem como uma forma de existir na contemporaneidade.

Se a intimidade está íntima, tal como Sibilia (2008) analisou em sua pesquisa, essa forma de expor quem se é e como se vive, as imagens formam uma maneira de compreender as relações, as interações e criam sistemas de valores, representações

que localizam e valoram as subjetividades e os corpos por conta das respostas de curtidas, comentários e reconhecimentos das redes que estimulam o desespero por ser uma imagem visível.

Han (2017b, p. 91) explica o efeito da transparência em uma sociedade que é “[...] sem sedução e sem metamorfose”. Assim, nas relações que se estabelecem neste tempo, como uma sociedade de informação e, desse modo, em que tudo é visto e exposto, se perdem os efeitos dos rituais e cerimoniais que dão lugar “[...] aos fatos desnudos hiper-reais, os **artefatos** e **antifatos**”.

Ao mesmo tempo, Desespero educa. As representações que são produzidas e disseminadas nas redes conduzem uma experiência de lidar com as imagens que possibilitam o questionamento das repetições. Outros corpos e subjetividades também ocupam esses espaços, formulam outras estratégias e disseminam outros sentidos. Há disputa nas redes e as imagens estão em um campo de batalha por significações.

As singularidades [...] podem ser chamadas de resistências, escapes e de articulação com as linhas de fuga produzidas pelo dispositivo tecnológico ao qual pertencem os *sites* de relacionamento, a internet como um todo, os computadores e mais todas as tecnologias de informação e comunicação, dispositivo esse no qual estão imersos os indivíduos que usam essas tecnologias, no qual se atravessam os discursos que o produzem e as regulações que regem os usos (e abusos) dessas tecnologias (Zago, 2013, p. 103).

Desespero continua a chamar pelas telas. Os dedos que percorrem as telas também continuam a frenética ação de registro, criação, edição e disseminação das imagens. Essa sociedade excitada, tal como explica Türcke (2010), segue a produzir sentidos e as diferentes pessoas que povoam e vivem nessas redes, produzem e consomem de forma contínua, ininterrupta e desesperada.

Essas condições fazem parte de uma perspectiva da analítica sobre os efeitos da comunicação que são interpretados por Innis (2011, p. 104). Para o pensador, os usos dos meios de comunicação por determinado tempo geram um modo de utilizar o suporte e se produzir o processo comunicacional. Amparado nesta discussão, compreendo que os efeitos dos usos das imagens estão constituindo as maneiras de se produzir as identidades contemporâneas.

Sibilia (2008, p. 15) conduz uma possibilidade de interpretação do que começou a ser produzido nas redes como uma constituição dos “modos de ser”. Essas afetações parecem alimentar Desespero em uma dinâmica de produção das imagens na tentativa de constituir um corpo e uma subjetividade que tenham respostas positivas para as redes. O que pode se compreender como validação dessas produções, tal como Han (2017a, 2017b) traz, são as respostas transparentes do curtir.

Os usos “confessionais” da internet parecem se enquadrar nessa definição: seriam, portanto, manifestações renovadas dos velhos gêneros autobiográficos. O *eu* que fala e se mostra incansavelmente na web costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. Além disso, porém, não deixa de ser uma ficção; pois, apesar de sua contundente auto-evidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como “o mais insubstituível dos seres” e “a mais real, em aparência, das realidades”, o *eu* de cada um de *nós* é uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual. Mas se o *eu* é uma ficção gramatical, um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si, também é inegável que se trata de um tipo muito especial de ficção. Pois além de se desprender do magma real da própria existência, acaba provocando um forte efeito no mundo: nada menos que *eu*, um efeito-sujeito. É uma ficção necessária, pois somos feitos desses relatos: eles são a matéria que nos constitui enquanto sujeitos. A linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto) denomina *eu* (Sibilia, 2008, p. 31, grifo do autor).

A construção de identidades e corpos que estejam expressos nas redes e o desejo desesperado de se fazer imagem acaba por produzir sistemas de representação que alimenta a dinâmica da visibilidade. As redes, por diferentes estratégias, oferecem a visibilidade para diferentes experiências que disputam sentidos acerca dos modos de existir e das maneiras de constituir-se sujeito na contemporaneidade.

O DESESPERO DE INVENTAR IDENTIDADES

Nesses sistemas de representação, as identidades que são produzidas, reproduzidas, reinventadas e constituídas nos usos desses sistemas de representação fazem parte dos usos das telas. Desespero conduz um processo de produzir imagens que são pedagógicas nos seus processos de usos das imagens e da disseminação delas. Assim, olhos e dedos são atraídos no desespero de fazer-se visível.

[...] Ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais [...]. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens (Sontag, 2004, p. 13).

As formas como as imagens impactam os corpos é algo que exige dos campos de pesquisa em Comunicação e Educação dinâmicas de interpretação que analisem os efeitos desse desejo de tornar-se imagem (Baitello Junior, 2007, 2014, 2019; Mondzain, 2015). Referências que provocam idealizações, as imagens parecem dar forma aos corpos desejáveis e desesperar todas as subjetividades a serem visíveis.

Os efeitos pedagógicos passam por sistemas de regulações das condutas dos modos de ser. A visibilidade que as redes exigem constituem uma dinâmica transparente que formula uma lógica de produção de imagens para serem consumidas. Existir confunde-se com o desespero de estar visível, mas não de qualquer modo. Diferente das dinâmicas de outras imagens, as *selfies* parecem um desejo de afirmação de uma existência quase sempre repetida.

Comunicar é um imperativo, uma ordem. Todos têm de se comunicar. Sem comunicar não há vida, tudo tem de ser repassado, transmitido, revelado. Temos de nos tornar transparentes aos demais, mostrar-nos. Não há outra fórmula. Há todo esse mundo de aparelhinhos, aparelhos grandes, máquinas, torres, canais, fibras ópticas para nos facilitar e proporcionar contato com o outro e com grandes comunidades. Tudo à nossa disposição para que possamos comunicar, mas não nos comunicamos. Ou, então, fingimos comunicar, aceitamos que uma troca de mensagens por computador já é um diálogo, que o fato de transmitirmos nossa cara por câmera fotográfica doméstica é estar junto com o outro (Marcondes Filho, 2007, p. 8).

Sensacional, o sujeito contemporâneo está a todo tempo na busca por ângulos para imagens. Todas as atividades da rotina são passíveis de serem registradas, diferentes modos de existir precisam estar disponíveis. Trabalho, lazer, refeições, exercícios físicos, leituras e momentos parecem exigir, desesperadamente, um registro que constitua a identidade. Os modos de ser parecem desesperar por sentido. Entretanto, “[as] pessoas continuam a achar que suas maneiras de ver o mundo, seus sentimentos, suas angústias, suas alegrias são fatos internos, íntimos, **incomunicáveis**” (Marcondes Filho, 2007, p. 7, grifo do autor).

Angustiante, a tela precisa ser preenchida. Desespero não só aperta o coração, mas pede registro de cada evento, de diferentes ângulos, em diversas interações. O corpo, milimetricamente mapeado e registrado, precisa documentar, a cada passo da existência, suas formas de ser e de agir. Ao mesmo tempo, essa produção é educada pelas dinâmicas das redes.

Às quintas-feiras, a *hashtag* TBT² – recurso usado para fazer referência a uma recordação, as telas dos *smartphones* precisam expressar uma forma de olhar para um

2. “Throwback Thursday”, em tradução livre, “quinta-feira de retrocesso”.

passado registrado. Férias e cotidiano são cuidadosamente registrados para gerar uma dinâmica de desejo que desespera as diferentes pessoas que utilizam essas redes. Ao mesmo tempo, às sextas são momentos de comemoração e às segundas, dias difíceis para retornar a rotina.

Ainda que deseje desesperadamente ser singular, a identidade produzida na rede repete os sistemas de representação das mídias utilizadas na contemporaneidade (Innis, 2011). O eu precisa mostrar a versatilidade repetível da identidade que é passível de ser consumida, curtida, comentada e compartilhada. Vídeos e fotografias são estratégias que povoam as telas e os olhares. Os dedos não param de se mover e o aperto de Desespero continua a mover a produção incessante.

Sibilia (2008) explica o efeito alterdirigido das redes na constituição dessa visibilidade do eu. Ao mesmo tempo, esta existência é educada a ser visível para as outras pessoas. Diferentes formas de existir que estão nessa disputa por sentidos e significados também são conduzidas pelos sistemas de consumo que educam os olhos e mobilizam os corpos.

Essa identidade para ser vista, composta de subjetividades e corpos em desespero incita uma forma de existir no mundo. Assim, pensar sobre as pedagogias midiáticas que estão disponíveis na produção e disseminação de imagens oferece uma interpretação sobre os processos de constituição de sentidos que formulam práticas e conduzem os corpos e as subjetividades (Takara, 2022).

Compreender esses efeitos pedagógicos é uma forma de olhar para as mídias não apenas na função de ferramentas ou recursos, mas provocar as discussões acerca dos modos como os usos, as produções e os consumos dos conteúdos disponibilizados por diferentes suportes midiáticos são pedagógicos porque fornecem modos de ser e agir no mundo.

Assim, Desespero, como personagem conceitual, oferece um exercício de problematização das produções e dos consumos de imagens que inscrevem relações com os corpos e as subjetividades contemporâneas. Questionar sobre esses efeitos, propor outras leituras e provocar o debate para que estes campos estejam em disputa é uma das formas de perceber o incômodo que provoca uma reflexão para o processo transparente de produzir imagens em desespero para constituir um sentido que talvez não seja a significação que se busca (Baitello Junior, 2014, 2019; Han, 2017b).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desespero conduz as reflexões acerca dos modos como as imagens são produzidas, disseminadas e consumidas. Os efeitos desse contexto comunicacional educam subjetividades e corpos na contemporaneidade para a visibilidade constante. A autoexploração transparente deste tempo é um dos sintomas que constituem os modos como aprendemos com as tecnologias neste tempo.

Os efeitos pedagógicos dessas imagens parecem dar contornos ao desespero cotidiano do registro que significa e produz a identidade neste contexto. Cambiante, mutável e provisória, a identidade parece capturada por esse exercício de significação. Assim, os modos como Desespero aperta o coração parece coincidir com o momento de realizar a fotografia.

Desejo de ser visto e estar inserido no sistema das imagens que também formulam práticas cotidianas para corpos e subjetividades. Pedagógica, essa rotina de produção que se insere nos modos de ser e estar no mundo visibilizam também as angústias deste tempo. Há necessidades de diferentes problematizações acerca da produção, da disseminação, do consumo e do acionamento pedagógico de cada uma dessas experiências.

A reflexão proposta neste ensaio é de oferecer mais uma perspectiva na tentativa de elucidar como esse processo de produção de sentidos está nos cotidianos. Outros possíveis emergem desse campo de disputas que é a Comunicação na contemporaneidade. Diferentes processos de produção e disseminação de imagens também formulam chaves de sentidos outros que seguem na tarefa de oferecer aos olhares outros ângulos.

Entretanto, nas leituras que aqui atravessamos, parece que Desespero segue a encarar pelas telas, a angustiar as produções desenfreadas que sugerem os sentidos e educam as subjetividades e os corpos. Questionar os efeitos dessas relações, as produções e as dinâmicas que mobilizam as identidades que se expressam nesses processos é uma das condições necessárias para a compreensão – ainda que parcial – deste tempo.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JÚNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. *Existências penduradas: selfies, retratos e outros penduricalhos. Por uma ecologia das imagens*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2019.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. Podem as imagens devorar os corpos? *Sala Preta*, São Paulo, SP, v. 7, p. 77-82, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57322/60304>. Acesso em: 11 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1993.

GAIMAN, Neil. *Sandman – Estação das Brumas: um prelúdio*. São Paulo: DC Comics/ Editora Globo, 1991.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b.

HAN, Byung-Chul. *No exame*. Notas sobre o digital. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a.

HARAZIM, Dorrit. *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

INNIS, Harold. *O viés da comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver>fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAKARA, Samilo. Esvai a caixa de Pandora: percepções, emoções e sentidos. *Triade: Comunicação, Cultura e Mídia*, Sorocaba, SP, v. 8, n. 17, Sorocaba, p. 158-176, 2020.

TAKARA, Samilo. *Pedagogias pornográficas: sexualidades e representações midiáticas*. Porto Velho, RO: EDUFRO, 2022.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. Sandman – mitologia para as novas gerações. *Comum*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 25, p. 187-197, 2005.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução de Antonio A. S. Zuin et al. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

ZAGO, Luis Felipe. *Os meninos: corpo, gênero e sexualidade em e através de sites de relacionamento*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2013.

Mentir no plural: uma proposta de classificação das fake news

Lying in the plural: a proposal for classifying fake news

Fábio Alves Silveira¹

RESUMO

O fenômeno da desinformação na era das redes sociais tem na disseminação das notícias falsas um dos seus pilares. O objetivo deste artigo é identificar padrões na produção de notícias falsas divulgadas durante a pandemia de Covid-19 para justificar as políticas negacionistas adotadas pelo governo brasileiro. O corpus foi constituído por 142 matérias checadas pelas agências Lupa e Fato ou Fake entre maio e outubro de 2021. A pesquisa exploratória, de caráter quali-quantitativo, empregou análise de conteúdo e método dedutivo. Foram identificadas duas categorias de notícias falsas: invenção e adulteração; sendo esta última dividida em quatro subcategorias: distorção, descontextualização, fraude, falsa simetria. Ainda que 50% das notícias falsas tenham sido forjadas por processos primários de invenção, a análise identifica que a outra metade foi constituída por conteúdos distorcidos que indicam uma estrutura complexa de financiamento da produção.

Palavras-chave: fake news; jornalismo; política; debate público; pandemia.

ABSTRACT

The phenomenon of misinformation in the era of social networks has the spread of fake news as one of its pillars. The objective of this article is to identify patterns in the production of fake news released during the Covid-19 pandemic to justify the denialist policies adopted by the Brazilian government. The corpus consisted of 142 articles checked by the agencies Lupa e Fato ou Fake between May and October 2021. The exploratory research, of a qualitative and quantitative nature, used content analysis and deductive method. Two categories of fake news were identified: invention and adulteration; the latter being divided into four subcategories: distortion, decontextualization, fraud, false symmetry. Although 50% of the fake news was forged by primary invention processes, the analysis identifies that the other half was made up of distorted content that indicates a complex structure for financing production.

Keywords: fake news; journalism; politics; public debate; pandemic.

1. Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Professor na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

INTRODUÇÃO

A desinformação, materializada no uso de notícias falsas ou *fake news*, foi um elemento importante para a ascensão da extrema-direita a partir de meados da década passada, com as vitórias da tese do Brexit no plebiscito britânico, assim como de Donald Trump para a presidência dos EUA em 2016 e de Jair Bolsonaro no Brasil em 2018. Ainda que Trump e Bolsonaro não tenham obtido sucesso na tentativa de reeleição, em 2020 e 2022, o capital político adquirido mantém esses atores sociais relevantes.

Foi possível observar, durante a gestão Bolsonaro no Brasil, que mais que uma tática de campanha, as *fake news* foram adotadas no cotidiano da disputa política e como uma prática de governo. Prática esta que teve continuidade em 2023, depois que a extrema-direita foi derrotada nas urnas, quando protagonizou uma tentativa frustrada de golpe de Estado em 8 de janeiro e, enfim, passou para a oposição. Mesma estratégia que foi adotada durante o auge da pandemia de Covid-19, em 2021, que é o recorte dos dados que embasam este artigo. O foco da pesquisa foram as *fake news* divulgadas durante a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que funcionou no Senado entre maio e outubro daquele ano para investigar os erros do governo na condução da crise sanitária. Para tanto, recortamos as notícias falsas que foram checadas e desmentidas pelas agências Fato ou Fake, ligada às Organizações Globo – o maior grupo de mídia do país – e Lupa, ligada à Revista Piauí, uma das primeiras agências de checagem do Brasil. Tal recorte permitiu a formação de um *corpus* com 142 notícias falsas relacionadas à CPI da Pandemia.

Esta pesquisa exploratória, de caráter quali-quantitativo, empregou o método da análise de conteúdo (Herscovitz, 2010) com a finalidade de identificar os padrões na produção de *fake news*. Também aplicamos o método dedutivo (Herscovitz, 2010), buscando a perspectiva de quem produz as notícias falsas, analisando o investimento necessário em termos de tempo e pesquisa a fontes para elaborar os conteúdos em questão – embora seja possível constatar que os dados usados na pesquisa foram distorcidos.

Para fazer tais deduções, aproveitamos aqui a experiência propiciada pelo trabalho de quase três décadas na reportagem. A partir da quantidade de fontes ouvidas ou consultadas, deduzimos o tempo de trabalho do repórter na preparação do seu material. Lendo as notícias falsas, estimamos o esforço feito pelas pessoas que as produziram para chegar ao texto que foi divulgado. É a partir desta análise que podemos identificar categorias de notícias falsas.

Em artigo já publicado (Silveira, 2023), discutimos como foi adotada uma estratégia de agendamento para a produção de *fake news*, fazendo com que a produção de notícias falsas acompanhasse a agenda da CPI; e como, ao mimetizar o jornalismo, as *fake news* usam a lógica do valor-notícia, que também rege a definição das pautas

e dos noticiários na imprensa. O presente artigo tem o objetivo de estabelecer um conjunto de categorias de notícias falsas, compreendendo que os produtores usam diferentes estratégias em sua elaboração.

Analisando o material selecionado, constatamos a existência de formas diferentes adotadas pelos produtores de *fake news* que classificamos como distorção; contextualização; fraude e falsa simetria. Essas categorias compreendem desde as notícias falsas que não têm nenhum contato com a realidade, tratando-se de invenção pura e simples, como foi o caso da “mamadeira erótica” usada na campanha eleitoral de 2018, até aquelas que partem de algum dado da realidade para dali em diante distorcer, descontextualizar, enfim, elaborar a mensagem que se queira criar para obter os efeitos desejados.

PORQUE FALAMOS EM *FAKE NEWS*

Desde que o termo *fake news* se tornou mundialmente conhecido, ao ser usado pelo então presidente dos EUA, Donald Trump, para se referir a uma equipe da CNN, no começo de 2017, discute-se sobre a validade do termo. Duas posições se destacam: se temos aqui um fenômeno novo e que, por isso, precisa ser pesquisado e debatido na academia; ou se esta é apenas uma atualização tecnológica da eventual publicação de mentiras pela imprensa. Afinal, o problema do uso da mentira na política, no debate público e na imprensa é antigo e em muito precede a internet e as redes sociais que facilitam a divulgação de falsificações.

Se a questão é a mentira no jornalismo, podemos citar muitos exemplos. Um caso recente na imprensa brasileira envolve a revista *Veja*, numa edição de novembro de 2005, durante o escândalo do “Mensalão”. A revista publicou uma reportagem com destaque na capa, afirmando que o PT teria recebido dólares de Cuba para financiar a campanha presidencial de 2002 e que o dinheiro teria chegado ao Brasil escondido em três caixas de bebidas. A revista dizia que o valor, supostamente enviado pelos cubanos, seria entre US\$ 1,4 milhão e US\$ 3 milhões. As testemunhas não confirmaram a história. A única pessoa que poderia confirmar a versão publicada pela revista estava morta. Mesmo levando em conta a imprecisão da “informação” divulgada pela revista, o volume de dinheiro, entre 1.400 e 3 mil notas de 100 dólares não caberia nas caixas (Nassif, 2021, p. 163-165).

Casos como esse comprovam que a publicação deliberada de informações falsas não é novidade e eventualmente pode ser feita por empresas jornalísticas de grande porte. É importante lembrar que, ao publicar informações falsas ou distorcidas pelas lentes da ideologia e da linha editorial ou para agradar anunciantes ou financiadores, algumas empresas jornalísticas estão fragilizando a própria credibilidade e colaborando para o ceticismo dos cidadãos com relação à imprensa. O mesmo ceticismo que torna crível o

discurso usado dos produtores de *fake news* que se colocam como portadores de uma “verdade” que a mídia “não mostra” ou “não quer mostrar”. É o que Evgeny Morozov classifica como “corrupção do conhecimento especializado”, que é caracterizada tanto pelo financiamento de pesquisas por interessados nos seus resultados, quanto por jornais que, “em virtude de decisões econômicas sombrias, publicam sistematicamente notícias questionáveis” (Morozov, 2018, p. 185).

Dito isso, avançamos para a questão: o que faz das *fake news* um fenômeno novo e diferente que justifique sua investigação? Eugênio Bucci (2020) diferencia os erros factuais publicados pela imprensa estabelecida, sejam eles intencionais ou não, das chamadas *fake news* tão em voga em nosso tempo. Para o autor, mesmo quando intencionais, notícias com informações falsas publicadas por veículos de comunicação são “verdadeiramente geradas por jornalistas que trabalham para um órgão de imprensa” (Bucci, 2020, p. 30). Bucci propõe sete características que demarcam a diferença das *fake news* com relação aos erros jornalísticos. Elas usam técnicas de redação, falsificando o relato jornalístico ou textos de opinião; sua origem é desconhecida; a autoria é forjada, usando parte de textos reais ou descontextualizando argumentos; dependem da internet, dos algoritmos, das redes sociais e da inteligência artificial; são produzidas em volume e escala e distribuídas numa velocidade sem precedentes, o que só é possível por causa das novas tecnologias; são lucrativas tanto do ponto de vista político, quanto econômico (Bucci, 2020, p. 33, 34).

A tentativa dos produtores de *fake news* de dissimular a autoria e impossibilitar a identificação dos seus autores é uma diferença fundamental, pois impede a responsabilização jurídica pelas mentiras divulgadas. Já no caso da imprensa estabelecida, os erros, sejam eles intencionais ou não, são passíveis de responsabilização, já que sua autoria é conhecida, seja porque tais reportagens, artigos e crônicas são assinados, seja porque tais veículos são obrigados a divulgar o expediente com os dados que permitam a identificação. No caso das *fake news*, o anonimato é a garantia ou a tentativa de garantir a impunidade.

Marco Schneider (2022) situa as *fake news* dentro de um fenômeno maior que ele chama de desinformação digital em rede (DDR), que é caracterizado por “um conjunto de ações desinformativas veiculadas nas diversas redes digitais existentes, tais como Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp, Telegram, Tik Tok e similares” (Schneider, 2022, p. 15). O autor aponta três características que diferenciam a desinformação digital em rede de formas anteriores do uso da mentira no debate público. Em primeiro lugar, a capacidade de que esses conteúdos tenham um alcance grande e customizado, o que é possibilitado pelos dados deixados pelos usuários das redes sociais; a dificuldade de regulação técnica e jurídica dessas ações de desinformação, e por fim, o fato de essas características transformarem a DDR “um elemento influente da superestrutura ideológica emergente no âmbito da infraestrutura das redes sociais” (Schneider, 2022,

p. 16). Tudo isso acontece num momento histórico em que vivemos uma crise aguda do capitalismo, que se desenvolve desde 2008 e em que as corporações proprietárias das redes sociais digitais se tornaram um dos principais setores do capitalismo.

É importante pensar no impacto deste fenômeno no jornalismo e na sociedade. As *fake news* disputam com o jornalismo em duas frentes: pela atenção do público e pela credibilidade para se apresentar como portadoras da verdade factual. A disputa pela atenção também é uma luta por recursos financeiros. A mídia, de forma geral, e a imprensa, em particular, buscam, através da audiência – ou da atenção do público que elas conquistam –, os recursos financeiros do mercado publicitário, que “compra” essa atenção de leitores, ouvintes, espectadores ou internautas para vender seus produtos. São esses recursos financeiros que garantem a independência editorial da qual a imprensa depende para sobreviver (Bucci, 2000, p. 56-60).

A disputa que instituições jornalísticas e produtores de *fake news* travam pela credibilidade junto ao público tem reflexos sociais mais profundos. O fenômeno das *fake news* traz consequências deletérias para o debate público. Ao analisar o que chama de “Infocracia”, Byung-Chul Han (2022) destaca que as *fake news* “atacam a própria facticidade” e “desfactizam a realidade”, tendo como consequência a destruição do mundo comum, inviabilizando o debate público. Como sustenta Hannah Arendt (2016), a verdade factual informa a opinião política. Para a filósofa alemã, as opiniões são legítimas e mesmo as profundas divergências de opiniões são aceitáveis, desde que seja respeitada a integridade dos fatos sobre os quais esses posicionamentos são construídos. E Han completa argumentando que sob as *fake news*, a liberdade de opinião – em nome da qual, muitos sustentam o direito de difundir mentiras e teorias conspiratórias – se degrada e se transforma em farsa.

VERDADE E MENTIRA

Quando tratamos do fenômeno das *fake news* também estamos discutindo os conceitos de verdade e mentira. Para pensar a verdade, adotamos aqui o conceito de verdade fatural proposto por Hannah Arendt (2016, p. 287), que se refere a fatos e eventos que são “o resultado invariável de homens que vivem e agem conjuntamente” e que são “a verdadeira textura do domínio público”. A verdade fatural, ou os fatos e eventos aos quais Arendt se refere, é relevante para o debate público e para que os homens construam o mundo comum. Ela é diferente da verdade racional, traduzida nas teorias de filósofos ou matemáticos. A verdade fatural pode ser eliminada do mundo pelo poder político, ao passo que a verdade racional pode ser reconstruída pela mente humana. Para a filósofa alemã, o contrário da verdade racional é o erro ou a ignorância; o oposto da verdade científica é a ilusão ou a opinião; no que se refere à verdade fatural, o oposto é a falsidade deliberada ou a mentira cabal.

É importante para a reflexão que propomos aqui, no sentido de estabelecer categorias de *fake news*, compreender que a discussão filosófica sobre a mentira é antiga. Santo Agostinho classifica oito tipos de mentira, que são escalonadas conforme a sua gravidade: a que ele considera “a mentira capital”, que é a que trata de matéria religiosa; a mentira que prejudica alguém, sendo prejudicial a uma pessoa, mas sem favorecer a ninguém; a que favorece alguém, mas prejudica o outro; a mentira pura e simples, que se comete pelo simples prazer de mentir e enganar; a mentira que visa “agradar, com palavras doces”; a que não prejudica ninguém, mas traz benefícios para outra pessoa; a mentira que pode salvar a vida de alguém; e a mentira que se diz para salvaguardar a pureza corporal de alguém (Agostinho, 2019, p. 41).

Ao propor uma sociologia da mentira, Barnes (1996, p. 34) afirma que as mentiras podem ser bem ou malsucedidas, se avaliadas conforme o seu efeito. Também podem ser classificadas conforme a intenção de quem mente, podendo ser inofensivas, sociais ou altruístas, caso a intenção seja boa; ou sérias, cruéis, espalhafatosas, caso a intenção for causar dano; protetoras se o objetivo for resguardar o interesse de alguém.

Enfim, a classificação das formas que as mentiras tomam demonstra que não tratamos aqui de uma questão simples. Barnes fala em “diversidades da mentira” que precisam ser destrinchadas para evitar uma definição muito ampla do tema que dificulte a sua compreensão. O autor compreende a mentira como “uma afirmação que tem por objetivo enganar uma pessoa ingênua sobre a condição do mundo, incluindo as intenções e atitudes do mentiroso” (Barnes, 1996, p. 30), para, a partir daí, pensar numa classificação.

Essa reflexão sobre a classificação das mentiras é importante para estabelecer a categorização das *fake news*, que atualizam tecnologicamente formas anteriores de publicação de mentiras pela mídia. A classificação que propomos aqui dialoga com o campo jornalístico, tendo em vista que os produtores de *fake news* se apresentam ao público como produtos jornalísticos que pretendem trazer ao debate público questões que as mídias tradicionais não querem ou não podem apresentar.

PANDEMIA, POLÍTICA E *FAKE NEWS*

A pandemia de Covid-19, que se espalhou rapidamente pelo mundo na virada de 2019 para 2020, veio acompanhada pelo que a Organização Mundial de Saúde (OMS) chamou de infodemia, ou seja, uma epidemia global de desinformação. Governos liderados por políticos de extrema-direita, como o Reino Unido, do então ministro Boris Johnson, os Estados Unidos, cujo presidente era Donald Trump, e o Brasil de Jair Bolsonaro, rejeitaram a adoção de medidas sanitárias para conter o avanço do novo coronavírus em nome da economia. Trump e Johnson recuaram diante da gravidade da pandemia, mas mesmo depois do surgimento das vacinas, Bolsonaro persistiu com

a postura negacionista e, inclusive, combatendo os imunizantes que passaram a ser disponibilizados no final de 2020.

O negacionismo da extrema-direita foi sustentado por uma ampla máquina de produção e divulgação de notícias falsas que foi dando as “respostas” (falsas) e que se tornaram necessárias para que os extremistas enfrentassem o debate público. Conforme as fases da pandemia, as *fake news* foram combatendo primeiro o isolamento social, depois o uso de máscaras e por fim, as próprias vacinas que conseguiram frear a pandemia.

Nesta pesquisa, analisamos as *fake news* veiculadas durante o período em que funcionou no Senado brasileiro a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar a condução pelo governo Bolsonaro das políticas de enfrentamento à pandemia. As notícias falsas selecionadas para a pesquisa foram checadas pelas agências Fato ou Fake, ligada às Organizações Globo – o maior grupo de mídia do país – e Lupa, ligada à Revista Piauí, uma das primeiras agências de checagem do Brasil. O período das checagens foi de maio a outubro de 2021, o mesmo de funcionamento da CPI da Pandemia, como ficou conhecida.

Na pesquisa feita a partir da checagem das duas agências, foram identificadas 142 notícias falsas relacionadas à CPI da Pandemia, parte delas checadas por ambas. Esta pesquisa exploratória, de caráter qualiquantitativo, empregou o método da análise de conteúdo (Herscovitz, 2010) com a finalidade de identificar os padrões na produção de *fake news*. Também aplicamos o método dedutivo (Herscovitz, 2010), buscando a perspectiva de quem produz as notícias falsas, analisando o investimento necessário em termos de tempo e pesquisa a fontes para elaborar os conteúdos em questão – embora seja possível constatar que os dados usados na pesquisa foram distorcidos.

Para fazer tais deduções, aproveitamos aqui a experiência propiciada pelo trabalho na reportagem. A partir da quantidade de fontes ouvidas ou consultadas, deduzimos o tempo de trabalho de repórter na preparação do seu material. Lendo as notícias falsas, estimamos o esforço feito pelas pessoas que a produziram para chegar ao texto que foi divulgado. É a partir desta análise que podemos identificar categorias de notícias falsas.

Reconhecemos que a decisão de analisar as *fake news* desmontadas pelas agências de checagem nos coloca diante de uma questão apresentada por Afonso de Albuquerque (2021), que reflete sobre como as agências avocam para si o poder de definir a verdade. Compreendemos também que, por serem ligadas à mídia corporativa, essas agências tentam manter o poder de definição sobre a verdade para as mesmas corporações. Feita a ressalva, reconhecemos que as agências de checagem têm um papel importante no enfrentamento do fenômeno das *fake news*.

CATEGORIAS DE *FAKE NEWS*

A partir da análise das 142 notícias falsas checadas pelas agências Fato ou Fake e Lupa durante o período de funcionamento da CPI da Pandemia, formulamos duas categorias de *fake news*: a invenção e a adulteração. Essas categorias identificam, por um lado, o nível de complexidade do conteúdo e, por outro, o esforço necessário para a sua elaboração, o que também gera impacto financeiro. Consideramos que, embora sejam falsificações, as *fake news* requerem investimento em sua produção e precisam de recursos financeiros para que sejam produzidas.

A primeira categoria que identificamos é mais simples: trata-se de situações inventadas, que nunca existiram, por isso o nome de Invenção. Para produzir esse tipo de conteúdo é preciso pouco mais que imaginação. Pela simplicidade dessas notícias falsas, presumimos que elas requerem menos esforço e que sua produção seja mais rápida. São enunciados que têm pouco ou nenhum contato com a realidade. Um exemplo desse tipo de *fake news* foi veiculado em 21 de maio de 2021 (Moraes, 2021), quando o ex-ministro da Saúde, o então general do Exército Eduardo Pazuelo foi ao Senado prestar depoimento na CPI. No mesmo dia do depoimento, foi divulgado um material com as fotos de Pazuelo e do senador Randolfe Rodrigues, com um suposto diálogo, no qual o senador perguntaria por que o ex-ministro não foi fardado ao depoimento e teria recebido como resposta uma frase homofóbica: “não estou aqui para satisfazer fetiche de gazela”. O diálogo nunca existiu. O único contato dessa falsificação com a realidade foi que Randolfe e Pazuelo estiveram no Senado naquele dia, um como senador e membro da CPI e outro como depoente (Pazuelo foi indiciado no relatório final da Comissão). Sobre essa categoria, é importante dizer que ela tem baixo custo de produção, necessitando apenas de um redator com conhecimentos de informática para fazer o texto e diagramar as fotos na peça.

A segunda categoria que chamamos de Adulteração, trata de *fake news* mais complexas e cuja execução é mais trabalhosa – e, por isso mesmo, requerem mais investimento de recursos, inclusive financeiros, para remunerar esse trabalho. Nessa categoria, as falsificações têm algum contato com a realidade. Por isso, cabem nessa categoria quatro subdivisões: distorção, descontextualização, fraude, falsa simetria. Para a produção desse tipo de conteúdo é preciso alguma elaboração e até mesmo pesquisa para, a partir de dados da realidade, obter o efeito desejado.

A Distorção pode usar um fato ou a fala de um personagem, mudando o seu sentido. Em 7 de maio de 2021, foi divulgado por meio do Facebook que a então senadora Simone Tebet (MDB), uma das opositoras ao governo Bolsonaro, defendia que prefeitos e governadores não deveriam ser investigados pela CPI (Queiroz, 2021). A frase atribuída à senadora na peça foi: “não é porque o recurso é federal, foi repassado para estados e houve malversação do dinheiro público que ele pode ou deve ser investigado”. A frase dita pela senadora é diferente: “não é porque o recurso é federal, foi repassado para

estados e houve malversação do dinheiro público que ele pode ser investigado por esta Comissão”. Tebet trata em sua fala apenas do escopo de investigação da CPI. Ou seja, os outros casos deveriam ser investigados por outras instâncias.

Outra subcategoria é a Descontextualização, casos em que informações ou imagens reais são tiradas de contexto. Em maio de 2021, a agência Fato ou Fake checkou um vídeo que mostra pessoas caindo nas ruas da Índia (Domingos, 2021). O texto divulgado junto com o vídeo dizia que as pessoas estavam passando mal depois de serem vacinadas contra a Covid-19. O vídeo é real, a cena aconteceu na Índia, mas o fato é anterior à vacinação. A causa do mal-estar que acomete as pessoas que aparecem no vídeo é um vazamento de gás. Portanto, aqui foram usadas imagens que foram retiradas de contexto.

A subcategoria Fraude é identificada quando algum dado da realidade é fraudado. Um exemplo dessa categoria foi uma notícia falsa veiculada em maio de 2021 pelo *WhatsApp*, dizendo que um antiviral que estava em estudo pela Pfizer teria um mecanismo similar à hidroxicloroquina (Macário, 2021). A notícia falsa dizia que a fórmula chamada PF-07321332 funciona como inibidor da protease, o que seria o mesmo mecanismo de ação da hidroxicloroquina. O argumento central dessa *fake news* é que o remédio da Pfizer seria patenteado e custaria “milhões ou bilhões”, enquanto o custo da hidroxicloroquina é bem mais baixo. O objetivo desse material era justificar o discurso do então presidente Bolsonaro de que a hidroxicloroquina poderia ter eficácia contra a Covid-19, hipótese que já tinha sido rechaçada por toda a comunidade científica. A checagem feita pela agência Lupa informa que a Pfizer iniciou ensaios clínicos de um medicamento via oral, com o mesmo nome (PF-07321332) e que realmente funcionava como um inibidor de protease, que é uma enzima presente no coronavírus. Mas segundo a agência, esse medicamento atua de forma diferente da hidroxicloroquina, que age como imunossupressora, ou seja, reduz a atividade ou eficiência do sistema imunológico. A complexidade do tema indica que a produção dessa notícia falsa requer algum conhecimento técnico e acesso a informações complexas, muitas vezes indecifráveis para a maioria das pessoas. O texto apresenta algumas informações verdadeiras.

A subcategoria seguinte é a Falsa Simetria, que é tentar estabelecer uma equivalência entre situações ou objetos que não são comparáveis. Este tipo de *fake news* também requer pesquisa e, por incrível que pareça, até apuração similar à usada pelo jornalismo para o levantamento dos dados necessários para comprovar a “tese” e cumprir a finalidade a que a peça se propõe. Uma notícia falsa que ilustra essa subcategoria foi desmontada pela agência Lupa em 27 de maio de 2021 (Nomura, 2021). A “notícia” tinha sido divulgada em 24 de maio pelo site “Relevante News”, com o título “A manipulação nas estatísticas da pandemia”. O texto remete ao Portal da Transparência de Registro Civil, uma base de dados regulada pelo Governo Federal, que disponibiliza estatísticas sobre registros de nascimentos, mortes e casamentos.

O objetivo do Relevante News era demonstrar que haveria um falso alarmismo na cobertura da pandemia pela imprensa, dando a entender que o problema não era tão grave quanto estava sendo divulgado.

Vale ressaltar que o Portal da Transparência de Registro Civil foi muito utilizado pela imprensa no auge da pandemia para comparar o número de mortes com o período anterior à Covid-19. Uma reportagem publicada pelo site El País Brasil mostra que, em março de 2021, cidades como Rio de Janeiro, Fortaleza, Recife, Porto Alegre e Natal, o número de mortes superou o de nascimentos (Jucá; Alessi; Betim, 2021). A reportagem do El País foi feita com base em dados desse portal.

A “reportagem” do site Relevante News comparou as mortes de 1º a 24 de maio de 2019 com os mesmos dias em maio de 2021. O site chegou a 80.135 mortes em 2019 e 81.765 em 2021. A checagem feita pela Lupa três dias depois da publicação pelo Relevante News chegou a números idênticos no que diz respeito aos 24 dias de maio de 2019, mas, em 2021, o número de mortes tinha saltado para 98.863 mortes, 17 mil a mais do que foi informado pelo site. Isso se deve ao fato de que, pela legislação brasileira, a família tem 24 horas para comunicar o falecimento e um atestado de óbito demora em torno de 14 dias para ser computado no Portal da Transparência. Ou seja, os números consolidados do mês de maio, por exemplo, só estariam prontos em 14 de junho.

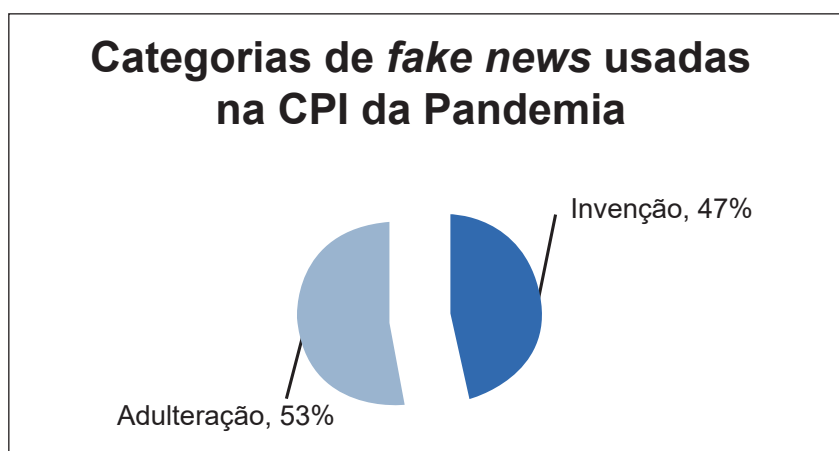
Esse tipo de *fake news* que enquadramos na subcategoria da Falsa Simetria demonstra que lidamos aqui com um material no qual foi investido trabalho para fazer o levantamento de dados, mas a comparação entre períodos diferentes garante o efeito desejado pelo produtor da notícia falsa. Uma falsificação, mas, que pelos dados levantados num site oficial, tem poder para convencer o leitor de WhatsApp, rede na qual a notícia falsa foi difundida.

Por fim, propomos mais uma subcategoria, embora não tenhamos identificado nenhuma notícia falsa com esse perfil no período pesquisado. É a Editorialização, que são textos em que os gêneros informativo e opinativo se confundem e nos quais a opinião falsifica a realidade.

TIPOS DE *FAKE NEWS* USADAS NA CPI DA PANDEMIA

Estabelecidas as categorias, cabe avaliar como elas foram mobilizadas durante a CPI da Pandemia, o que vai indicar como foi o esforço empreendido para disputar o debate público a partir da produção de *fake news*, tendo em vista que a temática das falsificações dialoga com a agenda pública no período em questão. Os números apurados na pesquisa demonstram um equilíbrio entre o uso das categorias de Adulteração, as *fake news* mais elaboradas e Invenção, as mais simples, como mostra a Figura 1.

Figura 1 – Categorias de *fake news* usadas na CPI da Pandemia

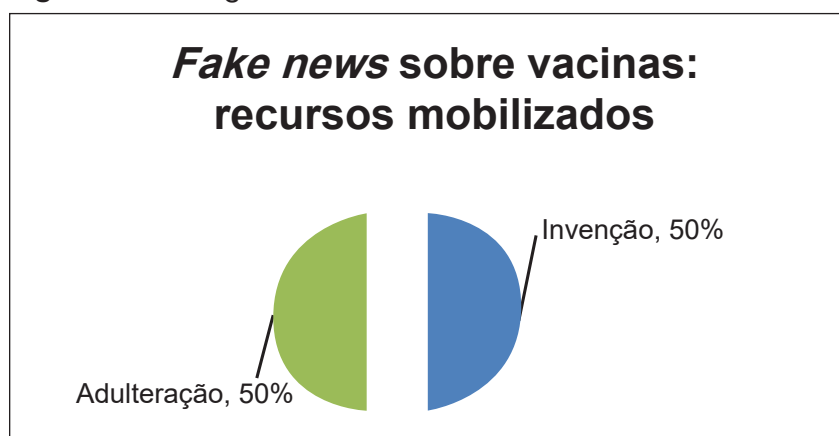


Fonte: Elaborado pelo autor.

A preponderância do uso da categoria Adulteração indica que a complexidade do debate sobre a pandemia requereu notícias falsas que tratassem dos temas com alguma profundidade, a fim de convencer o público que as recebia pelas redes sociais. Elas apresentariam respostas mais elaboradas, dando um ar de legitimidade para a argumentação dos grupos políticos que combatiam as medidas propostas pela comunidade científica para o enfrentamento da pandemia.

Quando divididas por assunto, o tema predominante das *fake news* sobre a CPI da Pandemia foram as vacinas, que correspondem a 59% das falsificações que foram desmontadas pelas agências de checagem no período pesquisado. O equilíbrio prevalece quando identificamos as categorias mobilizadas nas notícias falsas sobre a vacina: Invenção e Adulteração aparecem com 50% cada uma.

Figura 2 – Categorias mobilizadas nas *fake news* sobre vacinas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Consideramos que, por se tratar do tema predominante, o debate sobre as vacinas – no caso estudado, a tentativa de desqualificá-las – foi a principal batalha da CPI. O empate entre as categorias mobilizadas demonstra que seus produtores se dividiram entre a necessidade de elaborar melhor e aprofundar seus argumentos, como no caso das *fake news* que utilizaram a Adulteração e a agilidade na divulgação que a categoria Invenção proporciona (com menos tempo para produzir, a reação ao tema proposto era mais rápida).

Entre as subcategorias da Adulteração, a mais usada foi a Fraude (50 textos), seguida pela Distorção (40) e a Descontextualização (32). A Falsa Simetria foi usada em sete textos. Ao todo elas, foram usadas 129 vezes nas 76 *fake news* da categoria Adulteração porque, em vários casos, são mobilizadas mais de uma subcategoria em uma notícia falsa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As *fake news* travam uma disputa com o jornalismo, seja ele produzido nas grandes corporações ou nos veículos que surgiram graças a um novo ecossistema midiático possibilitado pela internet. Nesta batalha, estão em jogo questões simbólicas, como a credibilidade, índices de audiência e a atenção do público, e questões econômicas, como as verbas publicitárias investidas na mídia em busca na audiência conquistada pelos veículos de comunicação. O estabelecimento de categorias de *fake news* é importante para aprofundar a reflexão e enfrentar o problema. O senso comum vê as notícias falsas como mentiras que podem ser produzidas sem muito esforço, apenas negando os fatos e eventos que acontecem no domínio público, aos olhos de todos. Elas também são isso. Mas, ao analisarmos as *fake news*, identificamos produções mais elaboradas, que, como demonstramos, requerem pesquisa, investimento de tempo e de esforço.

Vistas da superfície, as *fake news* mais simples, que colocamos aqui sob a categoria de Invenção, têm um baixo custo de produção, o que é uma vantagem com relação ao jornalismo, que requer investimento com o deslocamento de equipes de reportagens e o trabalho de pauteiros e editores em todo esse processo, o que implica no investimento de recursos financeiros. As *fake news* que classificamos na categoria de Adulteração mostram que também há investimento na produção de falsificação e nos prepara para novas modalidades que já começam a ganhar força, como as *deep fakes*, que trabalham com materiais audiovisuais e requerem um investimento ainda maior em tempo, edição e equipamentos de informática potentes (e caros) em sua criação. Em decorrência desses, as *deep fakes* ainda são raras na disputa política. Na eleição presidencial de 2022, uma das poucas *deep fakes* tentou inverter os números de uma pesquisa de intenção de voto, tudo isso na voz dos apresentadores do Jornal Nacional, da Rede Globo.

O avanço da tecnologia e o uso de inteligência artificial devem aperfeiçoar, cada vez mais, essas novas formas de produzir mentiras, o que aumenta a relevância da pesquisa acadêmica e da reflexão para enfrentar esse problema com a complexidade com que ele se apresenta.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *A mentira contra a mentira*. São Paulo: Paulus, 2019. Digital.
- ALBUQUERQUE, Afonso de. Quem vigia os vigias? O combate às fake news na pós-democracia brasileira. *In*: COSTA, Alice Nunes (org.). Qual o caminho do Brasil? Instituições, cultura e política no Século XXI. Curitiba: Abris, 2021. *E-book*.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BARNES, John Arundel. *Um monte de mentiras: para uma sociologia da mentira*. Campinas: Papyrus, 1996.
- BUCCI, Eugênio. News não são fake – e fake não são news. *In*: BARBOSA, Mariana (org.). *Pós-verdade e fake news: reflexões sobre a guerra de narrativas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. E-book.
- BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DOMINGOS, Roney. É #FAKE que imagens mostrem pessoas caindo nas ruas após tomarem vacina na Índia. *G1*, São Paulo, 4 maio 2021. Fato ou Fake. Coronavírus. Notícias. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/coronavirus/noticia/2021/05/04/e-fake-que-imagens-mostrem-pessoas-caindo-nas-ruas-apos-tomarem-vacina-na-india.ghtml>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- HAN, Byung-Chul. *Infocracia: digitalização e a crise da democracia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.
- HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. *In*: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (org.). *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010. p. 123-142.
- JUCÁ, Beatriz; ALESSI, Gil; BETIM, Felipe. Pandemia de Coronavírus: cidades já somam mais mortes que nascimentos em desvio de curva que pode avançar em todo o Brasil. *El País*, Madrid, 9 abr. 2021. Brasil. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-04-09/cidades-ja-somam-mais-mortes-que-nascimentos-em-desvio-de-curva-que-pode-avancar-em-todo-brasil.html>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MACÁRIO, Carol. É falso que antiviral em estudo pela Pfizer tem mecanismo similar à hidroxicloroquina. *Lupa*, Rio de Janeiro, 5 maio 2021. Verificação. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/05/06/antiviral-pfizer-hidroxicloroquina/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MORAES, Maurício. É falso diálogo entre Pazuello e Randolfe no qual ex-ministro faz ofensa homofóbica. *Lupa*, Rio de Janeiro, 21 maio 2021. Verificação. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/05/21/verificamos-dialogo-pazuello-randolfe-ofensa-homofobica/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MOROZOV, Evgeny. *Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

NASSIF, Luís. *O caso Veja – o naufrágio do jornalismo brasileiro*. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.

NOMURA, Bruno. Número de mortes em maio de 2021 não se manteve “estável” na comparação com 2019. *Lupa*, Rio de Janeiro, 27 maio 2021. Verificação. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/05/27/verificamos-numero-mortes-estavel/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

QUEIROZ, Gustavo. É falso que Simone Tebet disse que prefeitos e governadores ‘corruptos’ não devem ser investigados. *Lupa*, Rio de Janeiro, 7 maio 2021. Verificação. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/05/07/verificamos-tebet-corruptos-investigados/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

SCHNEIDER, Marco. *A era da desinformação: pós-verdade, fake news e outras armadilhas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2022.

SILVEIRA, Fábio Alves. Fake News em tempos de Covid: a desinformação durante a CPI da Pandemia. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; BARBOSA, Karina Gomes; PASSOS, Mateus Yuri. *Narrativas midiáticas contemporâneas: inquietações diante do caos*. Brasília, DF: Editora SBPjor; Florianópolis, SC: Editora Insular, 2023. p. 16-36.

