





EDIÇÃO COMEMORATIVA
UFSM

EDITORIAL PRODUÇÃO

10 ANOS
10 ANOS
10 ANOS



REVISTA OQI

Periódico desenvolvido pelos acadêmicos da disciplina de Projeto Experimental em Revistas Científicas

<https://revistaoqi.wordpress.com/> - revistaoqi@gmail.com / revista.oqi@ufsm.br

PUBLICA - Agência de Inovação em Publicações Científicas. Av. Roraima, 1000, prédio 21 - Camobi, Santa Maria, Rio Grande do Sul. Brasil, 97105-900.

O QI : Estudos em comunicação e produção multimidiática / Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Curso de Comunicação Social, Produção Editorial. – Vol. 1, N. 1 (2012) - . Santa Maria, 2012-.

Anual

ISSN 2316-5588

V. 9 (2020)

Disponível em: <https://revistaoqi.wordpress.com/>

1. Comunicação Social – Produção Editorial 2. Editoração
3. Revista acadêmica 4. Universidade Federal de Santa Maria

Ficha catalográfica elaborada por Luciano Rapetti CRB-10/2031
Biblioteca Central da UFSM

EDITORIAL

Bem-vinde à edição 9 de 2020 da O QI!

A **O QI: Revista Experimental do Curso Comunicação Social - Produção Editorial** é produzida anualmente pelos acadêmicos do sétimo semestre de Comunicação Social – Produção Editorial com a supervisão da professora doutora Cláudia Regina Ziliotto Bomfá.

A cada ano uma nova equipe assume os trabalhos na O QI e, em 2020, a turma teve a responsabilidade e a honra de produzir uma edição em homenagem aos 10 anos do curso de Produção Editorial na UFSM. O dossiê temático escolhido para celebrar a data intitula-se **“Produção Editorial em um contexto de inovação”** e, através do mesmo, buscamos abranger as mais diversas áreas nas quais a Produção editorial se faz presente, tais quais, cinema, editoração, audiovisual, design, mídias sociais e muitas outras.

O ano de 2020 tem sido repleto de imprevistos e adversidades. Passamos por momentos delicados e fatigantes, mas, ainda assim, a equipe da O QI fez o possível para driblar os reveses e finalizar esta edição tão especial da nossa revista e, finalmente, conseguimos! Esperamos de coração que todos estejam bem e possam desfrutar desta publicação, feita com tanta dedicação e carinho.

Que venham muitos e muitos anos para que possamos comemorar da melhor maneira possível.

Esperamos que apreciem e desejamos uma ótima leitura!

Equipe Editorial O QI 2020

EXPEDIENTE

EDITORA

Prof^a Cláudia Regina Zillioto Bomfá

GESTÃO EDITORIAL

Carolina Pedroso Ambrós, Clara Beatriz Coriolano Timbó, Gerônimo Souto Lima, Karoline Santos da Silva

AVALIADORES

Ana Julia Della Mea Lotufo, Andressa Spencer de Mello, Bernardo Abbad da Rocha, Daniel Petry, Diosana Frigo, Edilaine Avila, Giovana Carlos, Isadora Severo Teixeira, Larissa da Rosa, Lauren Santos Steffen, Leonardo Andrada de Mello, Luiza Betat, Luiza Dias de Oliveira, Márcia Regina Conceição de Almeida, Maria Luiza Carvalho De Grandi, Marco Aurélio Marão Viana Pereira Filho, Marília Barcellos, Maurício de Souza Fanfa, Rômulo Tondo, Sandra Dalcui Depexe e Wagner Guilherme Lenhardt

CAPA	Fernanda Redin Oliveira
COLAGENS	Mariana de Lima Weege
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO	Fernanda Redin Oliveira, Gabriel Finatto Alves, Juliane Bayer Borges, Maria Tereza Dias Tassinari, Mariana de Lima Weege
REVISÃO, PREPARAÇÃO DOS TEXTOS E GESTÃO DE CONTEÚDO	Andressa Gabriela Santos Silva, Felipe Pozzobon Richardt, Jamir Gonçalves Ferreira, Luiza Machado Belizario
ACESSIBILIDADE	Isabela Escandiel da Paixão Gava, Flavia Geraldino Monteiro, Maria Tereza Dias Tassinari
PRODUÇÃO DE CONTEÚDO PARA WEB	Eduardo Ruedell
BLOG	Juliana Piloni Gomes, Livia Maria Teixeira de Oliveira, Renata Raulino dos Santos, Tatiana Rodrigues Martins

SUMÁRIO

PRODUÇÃO EDITORIAL, AS PEGADAS EM SEU CAMINHO 13

A FORMAÇÃO EM AUDIOVISUAL NO CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL -
PRODUÇÃO EDITORIAL 21

ENSAIO FEMININO 29





**SENHORA DE TODO O MAL: ANÁLISE SEMIÓTICA DA PERSONAGEM “MALÉVOLA”
NAS ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS DA DISNEY 35**

JOGO DE GATO E RATO 45

GOOD OMENS: A VELHA QUESTÃO DA MORALIDADE 59

**ANÁLISE SEMIÓTICA DAS METÁFORAS PRESENTES NOS DIÁLOGOS DA SÉRIE
LÚCIFER 69**

REVISTA SINTONIA 81

PE.COM: EDITORA EXPERIMENTAL DO CURSO DE PRODUÇÃO EDITORIAL ... 85

**RELICÁRIO DE CAETANO: PRODUÇÃO DE PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO EM
LIVRO-OBJETO 89**

**ABORDAGENS SOBRE CLUBES DE LETRAS NO CAMPO BRASILEIRO DA
COMUNICAÇÃO 99**

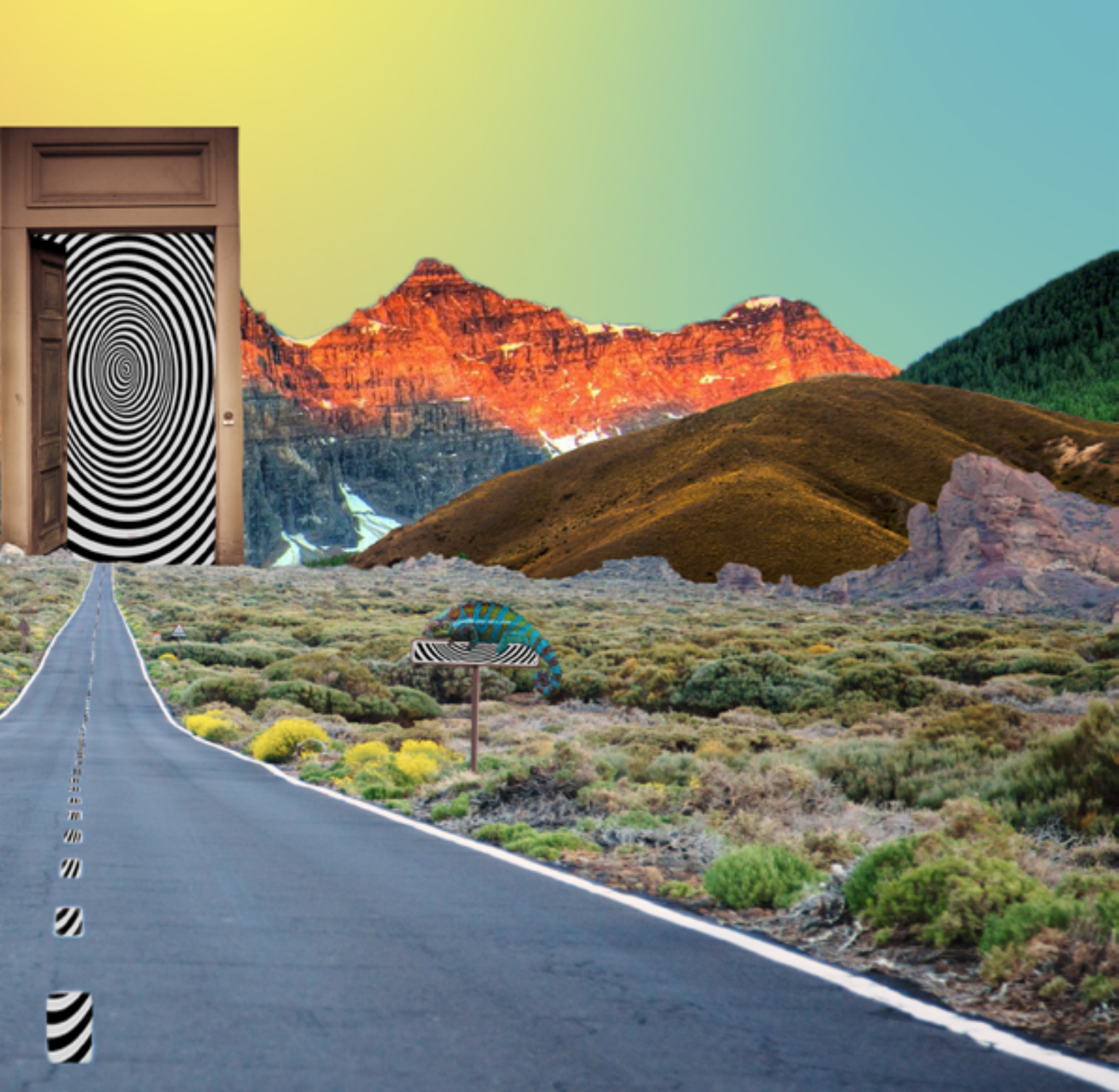
**FLIPOP: UMA AMÁLISE DE CONSUMO DA LITERATURA YOUNG ADULT (YA) NO
MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO 109**

TRANCA-SE PARA SER LIVRE 105

**DILEMA HUMANOS CONTEMPORANEOS: UM RELATO DE PRODUÇÃO
EDITORIAL..... 119**

**AS FOLHAS DA HISTÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DO GOLPE MILITAR DE 1976 NA
ARGENTINA NAS PÁGINAS DO JORNAL DO BRASIL 123**







PRODUÇÃO EDITORIAL, AS PEGADAS EM SEU CAMINHO

O físico brasileiro Marcelo Glaizer, em sua live intitulada *Viagens no tempo* (2020), a propósito da teoria da gravidade, de Isaac Newton, observa que parte dessa doutrina newtoniana fora desenvolvida durante uma pandemia, na Londres do século XVII, quando ainda era estudante na Universidade de Cambridge. Quatro séculos depois, constata-se que os dez anos do Curso de Comunicação Social - Produção Editorial (PE) são comemorados em 2020 e toda a população se encontra em isolamento social, com vistas ao fim do coronavírus e a consequente sobrevivência de todos. Anos-luz de distanciamento para quem considerar que se tem de criar uma lei permanente, como fizera o cientista, embora perto de se poder dizer que se trata de um período em que as reflexões afligem a todos, que os medos atormentam sobremaneira, que ansiedades e incertezas criam, a um tempo, espaço para que se possa pensar o sentido de escolhas e decisões tomadas, ou a serem tomadas...

É nisso que este texto tem a pretensão de se concentrar, ao discorrer, comentando, andanças e trilhas traçadas em nove anos de vivência na UFSM (Universidade Federal de Santa Maria). Passadas... pegadas... que implicam reflexões a respeito do ser e do fazer profissional, possibilitadas pelo referido isolamento no decorrer da quarentena. Discorrer sobre a vida consiste em trazer à memória caminhos percorridos. Surpreende-se, a cada instante, com as conquistas alcançadas a partir das escolhas. E isso é muito bom. Afinal, acompanhar trajetórias leva a perceber que, a cada decisão tomada, abre-se um leque de possibilidades. E é assim que

ocorre quando se escolhe os amigos que se aproximam; é assim que ocorre quando se seleciona com quem se quer ficar; e igualmente assim ocorre quando se elege uma profissão, como aqui, no caso da autora, inicialmente produção cultural, editorial e, hoje, professora universitária.

Contudo, frente ao catálogo de opções, uma característica transcorre a todos: a de leitor. A prática da leitura acompanha o profissional ao longo do tempo. Sempre presente, ora com mais afinco, ora mais displicentemente em algum momento, mas invariavelmente ali, à espreita, posto que sempre haverá tomos, exemplares, à espera para ver sobre qual/quais deles se irá debruçar. Observa-se que a autora, ao cursar a faculdade de Pedagogia (na época não havia o processo seletivo do Sistema de Seleção Unificada (SiSU) e os cursos de Editoração e Produção Editorial se concentravam em São Paulo e no Rio de Janeiro), já trabalhava com comunicação, embora não tivesse consciência disso. Em atividades culturais e editoriais das quais participou, por exemplo, havia divulgação, assessoria de imprensa, venda, distribuição e edição. Por certo que para surgir um curso no centro do estado mais afastado do Sul do Brasil, foi preciso usufruir de ordem legal, como a Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), instituída em 24 de abril de 2007, como parte integrante do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), conforme aponta o Ministério, com o objetivo de possibilitar o acesso e a permanência do ensino superior. O programa deu oportunidade à descentralização da hegemonia do eixo Rio-São Paulo sobre os demais Estados, e a expansão de cur-

Marília de Araujo Barcellos¹
mariliabarcellos@gmail.
com

1 Professora vinculada ao Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

so chegou, enfim, à Região Sul, e com ela o de Produção Editorial. Outra política adotada como o SiSU foi a que ensejou que o polo ao extremo do país se convergissem em espaço de desenvolvimento do campo editorial, ao permitir que o viés metropolitano chegasse a Santa Maria. Portanto, o contexto no qual o Curso foi implementado contou com políticas favoráveis ao seu desenvolvimento, inclusive com a abertura de concurso público para a composição do corpo docente, da estrutura técnico-administrativa e de outros recursos permanentes, a viabilizar montagem de laboratórios.

As instalações e a infraestrutura como um todo nem sempre corresponderam aos anseios do que se gostaria, ou mesmo se imaginava. Inclusive, quando o LAPPE (Laboratório de Ensino, Pesquisa e Extensão em Produção Editorial) foi montado, por exemplo, havia, no local – anteriormente utilizado pelo Departamento de trânsito –, um objeto estranhíssimo. Tratava-se de um cofre, sim, um enorme cofre, muito pesado, aliás, que precisou de quatro pessoas para retirá-lo da sala! As mesas eram parcialmente constituídas de portas sobre cavaletes; tínhamos os computadores encaixotados, porque não havia mesas, tampouco pontos de rede para conectá-los; as cadeiras foram trazidas lá do prédio 21, por alunos e professores que se ajudavam para carregá-las. Antes dessa mudança, o laboratório existia em uma sala pequena, onde os veteranos trabalham nesse prédio 67, quase vazio, sem *internet* (cabeamento foi tarefa em período de férias, janeiro de 2012) e linha telefônica inexistente, embora a música “rolasse” solta pelos corredores na hora do almoço. Muito se lutou para montar e equipar o laboratório. Pode-se considerar ter havido uma enorme evolução

nessa primeira década, no entanto, reconhece-se que ainda há muito por fazer, sempre há. A verdade é que a tentativa de se obter uma universidade pública de excelência se torna um ideal quase inalcançável. O grupo de professores habilitados (concursados) para ministrar o Curso se configurou em 2015, ou seja, depois que se formou a primeira turma.

Em contrapartida, olhar para o passado e entrever as mazelas e o legado imposto se converte em uma grande aprendizagem, para se tornar melhor e não voltar a cair em possíveis equívocos. Assim, ao direcionar o olhar para o passado, percebe-se o quanto dele ainda se encerra no presente e se infiltrará no futuro. As pessoas com as quais se conviveu, os lugares por onde se passou e as atividades em que se envolveu, tudo caminha lado a lado com o indivíduo, formando o capital de bens simbólicos e o recurso social, conforme patenteia John B. Thompson, em *Mercadores de Cultura* (2013). E tais valores ninguém remove da vida da pessoa do outro. Eles são inevitáveis e imensuráveis, como expressa o sociólogo Pierre Bourdieu ao longo de toda sua obra, quando discorre sobre o estudo do campo e a análise das relações entre os agentes instaurados em posições e instâncias. Em *As Regras da Arte* (1996), vale lembrar, Bourdieu estabeleceu a gênese e a estrutura do campo literário, a partir da obra *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, destacando as relações existentes entre os escritores, o mecenas na sociedade e o cenário a favor da autonomia da arte. O jogo das relações no campo da produção editorial é composto por muitas estratégias, a fim de conquistar o título de ‘profissional’, com todas as facetas e competências.

As relações nas duas primeiras décadas do século XXI se apresentam híbridas, posto que refletem conexões convergentes, em que as propriedades camaleônicas são muito bem-vindas. A cadeia de valor constituída nos capitais – seja ele financeiro, simbólico, humano, social, e mesmo intelectual – altera-se muito. A princípio, quando se fala de livros, o formato sistêmico do autor ao leitor já não mais funciona. Deve-se atualizá-lo com modalidades de autopublicação, ou com a impressão sob demanda, ou com financiamento coletivo, só para ficar em duas alterações atuais, facultadas pelo acesso tecnológico, no que diz respeito ao maquinário de impressão. Por conseguinte, os dez anos do Curso refletem essa característica desde seu primeiro currículo, em que a *web*, o hipermídia e o audiovisual norteavam os estudos. Em 2014, uma grade curricular, adaptada a novas demandas, foi implementada, cabendo lembrar que tal ocorreu a partir de profundo debate entre docentes, discentes, TAEs e gestores da Instituição.

Prosseguindo a explanação a respeito do ensino na área de Comunicação, há de se concentrar no campo editorial, e no quanto isso agrega na formação do sujeito junto ao mercado, a partir da tríade ensino, pesquisa e extensão. A indissociabilidade entre os campos permite uma formação global do sujeito, conforme foi apontada pelo filósofo Edgar Morin. Destaca ele a relevância da interdisciplinaridade e a valoração do sujeito na aprendizagem, em *A relação dos saberes*, quando ele sugere que se deve “ajudar o aluno a se reconhecer em sua própria humanidade, situando-a no mundo e assumindo-a” (2002, p. 19-20), ao mesmo tempo em que ocorre o reconhecimento do indivíduo “em sua singularidade e sub-

jetividade, sua inserção social e histórica, suas paixões, amores, ódios, ambições e ciúmes” (*idem*).

Em 2015, o Curso realizou a primeira versão do *Dia de PE*. O evento contou com a presença da Professora Isabel Travancas, antropóloga, que, em 2020, tornou-se coordenadora do Curso de Produção Editorial na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir da fala da Professora Isabel, a respeito da aceitação e do sucesso da matéria de leitura ministrada na UFRJ, foram estimuladas outras Disciplinas Complementares de Graduação (DCGs) voltadas para o cabedal cultural, de modo a reforçar o eixo humanista do Curso na UFSM. O evento também propiciou a expressão visual, com exposição fotográfica e bate-papos com profissionais da área e egressos do curso. Observa-se, ademais, que o *Editasul* se configura, também, relevante espaço de troca e paradigma de tudo o que se realiza no Curso, *#PEfaz*, no intuito de estabelecer conexões entre a tríade supracitada. Assim, todos os projetos desenvolvidos pelo corpos docente, discente e administrativo são relevantes, cada um com sua particularidade, mas caminhando na mesma direção, ou seja, visando à implementação e ao desenvolvimento do Curso, porquanto já nasceu assim, ao contrário do coirmão da FACOS, antes integrado à Faculdade de Comunicação. Seria injusto, pois, preterir esse fato, assumindo uma outra iniciativa, uma vez que constituímos uma família, com diferenças e similaridades, sim, mas que convivem num mesmo espaço, e tudo decidem juntos, em comum acordo, como um colegiado departamental que de fato é.

Um outro aspecto curioso e muito significativo no Curso é a multiplicidade na formação dos professores. Com oferta

de disciplina do núcleo estruturante e de formação, os docentes se proveem de áreas interdisciplinares, contribuindo para olhares amplos e múltiplos, como requer o Curso. Lutou-se muito por isso nesses últimos dez anos, e ainda se está na batalha, na perspectiva de uma melhoria na grade curricular, sempre atentos às mudanças e à atualização do setor. Estabelecer elos e reforçá-los têm sido uma constante. A relação com o mercado editorial tem frutificado. Inclusive, em 2019, os acadêmicos foram contemplados com ingresso gratuito para a inscrição no Seminário *O Negócio do Livro*, em Porto Alegre. Uma efetiva conquista por parcerias, em relação às versões anteriores. Em consequência, lá se esteve, transportados todos em um *bus* da UFSM, por sinal, lotado, a participar do evento, e a estreitar laços com o mercado.

Por outro lado, não pode e não se deve estranhar o fato de, no caminho das escolhas, a ficção e a não-ficção andarem sempre juntas. A leitura de entretenimento vige desde tempos imemoriais, enquanto os livros técnicos e os profissionais firmam seus espaços apenas quando a idade adulta se manifesta. Imagina-se que se vai continuar dando atenção às narrativas ficcionais, quando se está trabalhando, no entanto, é sabido ser muito fácil se deixar levar por obras que descortinam o cenário profissional. Daí se entender a dificuldade de se conseguir aliar ambas as modalidades, quando se percebe que falar de narrativas pode ocorrer tanto no universo cinematográfico, quanto nos livros, ou em quaisquer outras expressões da arte, como em histórias orais, em pesquisas, ou em sua extensão, como nos estudos acadêmicos.

Na verdade, a modalidade midiática é o que menos importa, porque o corpo e a mente são acionados a cada instante na recepção

dos conteúdos. Nesse momento, inúmeras emoções são ativadas ao receberem as informações e, com elas, em movimentos voluntários, ou involuntários, os produtos editoriais nutrem os sentidos, seja pela temática, seja pela experiência estética, ou, ainda, pela materialidade tátil.

Oportunamente, há de se registrar que o universo acadêmico exige constante atualização, e não poderia deixar de dar atenção à chamada cultura da participação (JENKINS, 2006), propiciada pela lógica interativa e conectada dos atuais *gadgets*. Há quem pense ser o analógico desconectado de outras mídias, ou mesmo que há um mundo suficientemente sólido para se fazer sozinho. No entanto, as modalidades de conexão que surgem promovem mudanças significativas, ensejando acompanhar as experiências por elas promovidas. As inovações de edição sugerem profissionais camaleônicos o suficiente para dar conta de conteúdos e formatos em multiplataformas, o que caracteriza um desafio, e, ao mesmo tempo, reflete uma missão. Por isso, o ato de ensinar envolve todo o cabedal de conhecimento adquirido ao longo da vida, aplicado ao ato de falar, e, principalmente, o de escutar, o que ocorre, por exemplo, nas trocas em sala de aula.

A PROFISSÃO COMO CONEXÃO DE AFETOS

No entender do neurobiólogo chileno Humberto Maturana, em *Emoções e linguagem na educação e na política* (2002), nossas escolhas são repletas de afetividade. Maturana considera que se insiste no fato de que “o que define nossas condutas como humanas é elas serem racionais [...] O humano se constitui no entre-

laçamento do emocional com o racional” (MATURANA, 2002, p. 15). Portanto, segundo ele, a evolução do ser humano consiste na coordenação de ações consensuais. O amor é a emoção que constitui o domínio de ações que, diante da interação com o outro, legitimam, ampliam e estabilizam a convivência. Entende-se que o caminho trilhado no Curso de Comunicação Social - Produção Editorial está pleno de afetividades, desde o objeto que os docentes elegem para se dedicar, até as proposições e as reivindicações discentes e de todos os envolvidos nesses dez anos de Curso, incluindo os egressos, para que o Curso evolua e melhore a cada versão.

A autora deste artigo, por exemplo, sente que a palavra ‘livro’ define parte de seu trabalho. Cada estudante, cada pesquisador que pensar em investigar algo sobre livro, ou a ele relacionado – editoras, editores, papel, produção, escritores, leitores –, estará frente ao campo de interesse desta autora, que passou mais de cinco décadas envolvida com isso. Se lhe pedirem para citar coisas que lhe proporcionaram prazer nesta vida, certamente folhear esse objeto se encontrará na lista. Também se encontrar entre os que apreciam o livro constitui outro de seus gozos. A contemplação é uma meditação. Sim, é. Ora, o apelo estético do livro consiste num fetiche, como objeto de prazer, de saber intelectual, de sabor de vida. De existência, enfim.

Entra ano e sai ano, e os modelos de negócio e de suportes de escrita e de leitura se inovam. Seja no formato, seja na linguagem, seja no conteúdo de narrativas que ocupam papel e espaço, tendo um lugar no sistema editorial, ou mesmo no universo literário; seja no consumo, sob o

olhar dos comunicadores... Não importa, o fato é que tudo que passa despercebido para outros, torna-se grandioso, merecedor de atenção para quem ama o livro. O olhar se move, o coração bate mais forte, o corpo vibra intencionalmente.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a trajetória no Departamento de Ciências da Comunicação esteve sempre alinhada com esses quereres. É só puxar o fio do novelo que surgem disciplinas, como ‘a edição de livros’, iniciada no segundo semestre de 2011, ainda como DCG. A matéria, contudo, só adquiriu obrigatoriedade com a entrada do novo currículo, em 2014, e acabou recebendo, em sua trajetória, indicação para prêmios. Já o registro dos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), em sua coleção *Caleidoscópio* com os *Estudos Editoriais* iniciados em 2017, representa um ganho, uma vez que reúne a produção discente. Esse e tantos outros projetos só são possíveis com o apoio coletivo.

Sabe-se que a mídia livro é uma das mais antigas possibilidades de expressão e de registro civilizatório. Mais: o sentido do discurso, preconizado por Michael Foucault, tem sua complementaridade na materialidade, conforme aponta o historiador Roger Chartier ao longo de sua literatura. O formato, inicialmente analógico, com publicação em papel, foi aos poucos adentrando o espaço digital, com os *e-books*. Essa é uma tarefa que se alastra para vários suportes, dentre os quais aqueles dispositivos que convergem conteúdos.

Diante do exposto, não poderia ser diferente no Curso de PE, ao longo desses dez anos de existência. Mantém ininterrupta preocupação com sua grade curri-

2 Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/10543/cantares>.

cular, e cria aspectos múltiplos para a boa formação da turma. Aliás, uma das causas a se defender constantemente é o fato de se tratar de um curso que, apesar de se preocupar com a formação técnica, empenha-se também em preservar em seu bojo o aspecto humanista. As conexões estabelecidas entre pesquisa, ensino e extensão mantêm um polo na Editora Experimental pE.com.

Refazendo um breve histórico, constata-se que, em 2012, teve início o projeto extensionista; em 2014, o projeto foi contemplado com edital federal PROEXT; em 2016, o projeto conquistou seu prefixo editorial, o que possibilitou o ISBN; em 2019, em meio a apresentações de outras instituições, o projeto foi referência em trabalho de Mestrado em Portugal, e, neste momento, está aguardando o final da pandemia para ter lançada sua publicação em outro laboratório experimental: o Laboratório de Publicações Lima Barreto, na UERJ.

A conexão geracional é encantatória. A etapa universitária é um espaço de muitas aprendizagens, com elos de conteúdos em comum, com configuração de multiplataformas, camaleônica. As conexões não se findam, permanecendo em constante mutação, em meio a um mundo que se transforma em múltiplas caminhadas diversificadas. Diante disso, pode-se dizer que a produção erudita desenvolvida na academia está calcada em terreno fértil, no centro de uma sementeira interdisciplinar.

O Curso prossegue caminhando com o tempo. Largo tempo em que os leitores de *Harry Potter* cresceram e cederam lugar aos consumidores de *Jogos Vorazes*. Assim, adentrar a sala de aula e visualizar alunos empunhando volumes impres-

sos, outros os transportando na mochila e outros, ainda, com o celular em mãos, consultando textos ficcionais, interessando-se pelo mercado editorial, aquece o coração, deixa-o feliz com a constatação de se estar ocupando espaços antes frequentados por áreas distintas. Que vinguem, pois, os roteiristas, os fotógrafos, os escritores, os editores de livros, os diretores de arte, os gamers, enfim, todos os produtores editoriais, dentre a gama infinita de possibilidades. E que seja lembrado o poeta espanhol Antonio Machado, quando, no poema *Cantares*², alerta: “Caminhante, são tuas pegadas o caminho e nada mais; caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar”.

Nos acontecimentos e nos desacontecimentos, conforme protocola a escritora e repórter Eliane Brum, em *A menina quebrada* (2013), deve-se atentar para a delicadeza do sutil que reside nas pessoas que ninguém vê, na invisibilidade. Para tanto, só resta limpar as lentes dos óculos, que ao se perceber embaçados, por não se distinguir a beleza alheia, há de se os limpar, a fim de se enxergar que todas as vidas são interessantes. E se complementa: todos os trabalhos realizados são parte da trajetória de vida. O propósito de aliá-los às conquistas pessoais é propósito individual, com algum toque coletivo. Limpam-se as lentes para que se possa prosseguir caminhando, sobre passadas firmes, abrindo caminhos e compreendendo as oportunidades que teimam em chegar. Avante, PEs!

submetido: Junho/2020

aprovado: Julho/2020

publicado: Dezembro/2020





A FORMAÇÃO EM AUDIOVISUAL NO CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - PRODUÇÃO EDITORIAL DA UFSM

AUDIOVISUAL PRODUCTION IN THE UFSM SOCIAL COMMUNICATION - EDITORIAL PRODUCTION COURSE
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL - PRODUCCIÓN EDITORIAL DE LA UFSM

Resumo: O presente artigo analisa a trajetória de uma década de formação em audiovisual no Curso de Produção Editorial da UFSM. Descreve as práticas desenvolvidas no curso no que tange ao ensino, pesquisa e extensão em audiovisual, refletindo sobre como estas contribuem para formar o futuro produtor editorial. Conclui que as práticas precisam ser permanentemente revisadas e atualizadas em um cenário de constante transformação, ao mesmo tempo em que se consolida o perfil diferenciado do egresso do curso.

Palavras-chave: Produção editorial. Audiovisual. Ensino.

Abstract: This article analyzes the trajectory of a decade of training in audiovisual in the Editorial Production course at UFSM. It describes the practices developed in the course with regard to teaching, research and extension in audiovisual, reflecting on how they contribute to form the future editorial producer. It concludes that the practices need to be permanently reviewed and updated in a constant transformation scenario, while consolidating the different profile of the course's graduate.

Keywords: Editorial production. Audiovisual. Teaching.

Resumen: Este artículo analiza la trayectoria de una década de formación en audiovisual en la carrera de Producción Editorial de la UFSM. Describe las prácticas desarrolladas en el curso en materia de docencia, investigación y extensión en audiovisual, reflexionando sobre cómo contribuyen a formar el futuro productor editorial. Se concluye que las prácticas deben ser revisadas y actualizadas permanentemente en un escenario de transformación constante, al mismo tiempo en lo que consolídase el distinto perfil del egresado de la carrera.

Palabras clave: Producción editorial. Audiovisual. Enseñanza.

Aline Roes Dalmolin¹

aline.dalmolin@ufsm.br

1 Professora adjunta do Departamento de Ciências da Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Pós-doutoranda na Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo celebra uma trajetória de dez anos de ensino, pesquisa e extensão em produção audiovisual no Curso de Comunicação Social - Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Neste processo, as práticas em audiovisual vem representando uma contribuição importante para a formação profissional dos estudantes do curso, ao mesmo tempo que se reconfiguram em novas práticas de produção e consumo no universo da comunicação atual.

O artigo objetiva compreender como essas diferentes práticas colaboram para a formação do profissional em Produção Editorial da UFSM: um profissional capacitado para compreender e produzir comunicação na multiplicidade das linguagens, formatos e sentidos da atualidade, sintonizado com as novas práticas do mercado e ao mesmo tempo habilitado para a leitura crítica do mundo e para assumir uma posição proativa na sociedade, tão cara à formação de humanidades.

É preciso ressaltar que essa formação se insere em um cenário comunicacional de mudanças, caracterizado pela transição de uma sociedade dos meios para uma sociedade marcada por diferentes graus de mediação (FAUSTO NETO, 2018) convergência (JENKINS, 2009) e plataforma (FERNÁNDEZ, 2018; VAN DIJK e WAAL, 2018). Esse contexto gera novas práticas de produção e consumo dos produtos comunicacionais, impelindo aos profissionais de Produção Editorial a necessidade de desenvolver produtos que dialoguem com os consumidores conectados às novas dinâmicas comunicacionais (BRIGNOL, 2018).

No primeiro momento, explanaremos sobre como se dá, em linhas gerais, a formação do produtor editorial formado na UFSM. Na sequência, analisaremos a formação em audiovisual ofertada pelo curso, realizada a partir do tripé ensino, pesquisa e extensão. Na sequência, traremos o relato de um percurso de ensino e extensão desenvolvido junto aos alunos no primeiro semestre de 2019, junto ao projeto institucional Geoparques Quarta Colônia. Finalizaremos trazendo considerações e perspectivas sobre o processo de formação dos futuros profissionais.

2 O CURSO DE COMUNICAÇÃO - PRODUÇÃO EDITORIAL DA UFSM: UMA PROPOSTA SINGULAR

O Curso de Comunicação Social - Produção Editorial teve início no segundo semestre de 2010, com o ingresso da primeira turma de alunos. Sua proposta de criação se deu no âmbito do projeto de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais do Brasil (REUNI), por iniciativa dos professores do Departamento de Ciências da Comunicação (PPC, 2014).

Conforme seu Projeto Político Pedagógico (2014), o Curso de Produção Editorial busca capacitar seu egresso para atuar em um cenário de convergência midiática. O audiovisual caracteriza-se como uma das áreas para as quais se capacita o profissional formado por essa graduação, juntamente com impresso, web e hipermídia, atuando no planejamento, criação e execução de projetos e produtos.

Conforme Silveira (2018), desde seus primórdios, o curso pretendeu proporcionar aos seus egressos um perfil de atuação multiplataforma, inspirado no papel do

editor jornalístico, mas sem se prender à especificidade de competências tradicionalmente a este consagrada. Para a autora, o editor egresso do curso tem um papel ainda mais complexo.

O editor jornalístico, no entanto, é um profissional preso a fatos do cotidiano, já o editor do mercado editorial é um profissional cujo perfil exige atuar com mais fôlego e que trata de uma amplitude, um horizonte intelectual muito mais amplo, o que requer uma formação bastante exigente dos alunos e dos docentes, obviamente (SILVEIRA, 2018, p. 24).

Portanto, o Curso de Produção Editorial da UFSM possui um perfil bastante diferenciado, sobretudo quando comparado aos cursos congêneres, que centram seu foco nas práticas de editoração e na produção de livros. Contudo, esse aspecto não deixa de ser um elemento importante da formação dos futuros profissionais do curso, e muitos alunos continuam nele ingressando com essa perspectiva. Mesmo pensando na editoração de livros, a perspectiva multiplataforma e de convergência também colabora para a formação de um profissional para um perfil mais tradicional, pois o sintoniza às tendências atuais de mercado e ao contexto da sociedade atual.

Pensar um conceito de publicação de forma integrada entre distintas plataformas de publicação e a partir de um conteúdo que possa ser ampliado, ressignificado e compartilhado pelos consumidores representa um desafio para os profissionais da área da Produção Editorial. Estimular tal perspectiva é mais do que um diferencial, é condição essencial para a formação de acadêmicos de Comunicação. Pensar desde o paradigma da comunicação digital, criar projetos com perspectiva transmidiática, compreender as imbricações entre pro-

dução circulação e consumo. É neste cenário, que os estudantes do curso e futuros profissionais da área são desafiados a colaborar (BRIGNOL, 2018, p. 34).

O audiovisual consiste em um elemento fundamental para desenvolver essa perspectiva de convergência em termos de linguagem, a qual alude a autora, no sentido de criar projetos com perspectiva transmidiática. No entanto, essa sintonia com as novas práticas também precisa estar articulada a uma formação mais clássica, a fim de que os alunos disponham do instrumental básico da produção audiovisual em termos de linguagem e de suas etapas de produção.

Essa associação entre a vanguarda e o tradicional está presente na proposta de como o audiovisual vem sendo ensinado e praticado no Curso de Produção Editorial da UFSM. Na sequência, explanaremos sobre como se dá essa formação, que envolve os três elementos do chamado tripé universitário: ensino, pesquisa e extensão.

3 A FORMAÇÃO EM AUDIOVISUAL NO CURSO DE PRODUÇÃO EDITORIAL: ENSINO

De acordo com o PPC atual, o ensino em audiovisual no Curso de Comunicação Social - Produção Editorial vem sendo basicamente ministrado por meio de duas disciplinas obrigatórias: *Produção Audiovisual “A”* e *Produção Editorial em Mídia Audiovisual “A”*², situadas, respectivamente, no 3.º e 4.º semestre, conforme a sequência recomendada (PPC, 2014)³.

Outras cadeiras do Curso também desenvolvem trabalhos práticos e projetos experimentais na área, reforçando o diá

2 A denominação “A” ao final do nome da disciplina faz referência à distinção entre estas disciplinas, do currículo de 2014, e as do currículo anterior, de 2010. Trata-se apenas de uma distinção na nomenclatura para fins de registro acadêmico.

3 Atualmente (agosto de 2020), o Núcleo Docente Estruturante (NDE) do Curso de Comunicação Social - Produção Editorial está promovendo a reestruturação curricular do Curso, o que deve, em breve, suscitar modificações na estrutura curricular e, consequentemente, nas disciplinas de audiovisual.

logo entre as demais disciplinas e a formação dos estudantes. As disciplinas do currículo fixo são divididas em dois grandes grupos: Núcleo de Estruturação em Produção Editorial e Núcleo de Formação em Produção Editorial (PPC, 2014). O primeiro contempla as disciplinas presentes no núcleo comum aos outros cursos da área da Comunicação na UFSM, como Sociologia da Comunicação, Comunicação e Cultura, Teorias da Comunicação etc.; enquanto o segundo engloba as disciplinas voltadas à formação específica do produtor editorial. Portanto, ambas as disciplinas específicas de audiovisual para o Curso de Produção Editorial se enquadram dentre as disciplinas do Núcleo de Formação (PPC, 2014).

As duas disciplinas em questão têm por intuito introduzir os alunos no universo da produção audiovisual, trazendo seus principais elementos e os relacionando ao campo de atuação do futuro profissional. *Produção Audiovisual “A”* se preocupa com os fundamentos do audiovisual, que remontam à sua fixação enquanto arte e linguagem, com raízes no cinema, na fotografia, na pintura, no teatro, entre outros. Tanto em *Produção Audiovisual “A”* como em *Produção Editorial em Mídia Audiovisual “A”* os alunos participam de aulas práticas e tomam contato com equipamentos e técnicas profissionais de produção, em exercícios que auxiliam os estudantes a perder o receio de “pôr as mãos na massa”, ou seja, literalmente operar os equipamentos profissionais de gravação. Em aula, os estudantes realizam práticas como gravação audiovisual em estúdio e ao ar livre, resolvem problemas comuns em produção, redigem roteiros, planejam gravações, editam vídeos, ou seja, exercitam todas as etapas da produção audiovisual, da pré à pós-produção.

Um dos aspectos a ser destacado no ensino de audiovisual no Curso é a parceria com o Laboratório Estúdio 21, que disponibiliza sua estrutura física, equipamentos e recursos humanos para dar apoio às práticas de audiovisual não apenas ao Curso de Produção Editorial, mas também aos demais cursos de Comunicação Social da UFSM do Campus Sede (Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade e Propaganda). Neste trabalho, destaca-se a participação de técnico-administrativos em educação nas práticas envolvendo o audiovisual, que atuam como apoio técnico, ministram oficinas e co-orientam trabalhos de conclusão de curso, entre outros.

Além disso, o currículo também prevê disciplinas do currículo flexível, constituídas por Atividades Complementares de Graduação (ACGs) e Disciplinas Complementares de Graduação (DCGs). Nas ACGs, os alunos podem validar como créditos as diversas atividades em audiovisual realizadas em âmbito extracurricular, conforme comprovação a ser apresentada antes da formatura ao Colegiado do Curso, que valida as atividades conforme sua contribuição para a formação do aluno. Nesse quesito, destaca-se a participação dos alunos em diversas atividades da produção audiovisual em estágios, bolsas de formação, projetos, ações em laboratórios e setores da Universidade etc. Já as DCGs oferecem aos alunos disciplinas optativas para complementar seu currículo, como *Criação de Roteiros para Televisão e Cinema*, *Documentário*, *Produção Sonora*, *Fundamentos da Fotografia*, *Produção Televisual ao Vivo*, no caso de disciplinas ofertadas pelos cursos ligados ao Departamento de Ciências da Comunicação ou áreas afins.

Outro aspecto importante no que tange ao ensino é a orientação de projetos experimentais em outras disciplinas e em trabalhos de conclusão de curso (TCCs). Conforme o PPC (2014), o currículo dos cursos de Comunicação da UFSM do Campus Sede preveem a realização no 7.º e no 8.º semestres das disciplinas de *Teorias Aplicadas à Comunicação I* e *Teorias Aplicadas à Comunicação II*, as quais, respectivamente, são voltadas ao desenvolvimento de um trabalho de pesquisa em alguma área da Comunicação e elaboração do respectivo relatório (PPC 2010). Esse componente curricular possibilita aos alunos realizarem o trabalho final em duas modalidades: monografia ou projeto experimental. Os trabalhos de conclusão de curso dos estudantes de Comunicação Social da UFSM podem ser acessados através da plataforma Manancial (s/d).

Nesse sentido, diversos alunos elegem o audiovisual, seja como tema para a construção de um objeto de investigação teórico-empírico no desenvolvimento da monografia, ou na realização de produtos audiovisuais em diversos formatos (documentários, programas televisivos, vídeos institucionais etc.) na modalidade de projeto experimental. Outros articulam na forma de pesquisas, ainda na graduação, como veremos no item a seguir.

4 A FORMAÇÃO EM AUDIOVISUAL NO CURSO DE PRODUÇÃO EDITORIAL: PESQUISA É EXTENSÃO

A formação em audiovisual dos estudantes de Produção Audiovisual também se dá através da pesquisa e da extensão. Essas atividades se dão, principalmente, através das pesquisas desenvolvidas no

âmbito da iniciação científica, participação em grupos de pesquisa e inserção em projetos de extensão, envolvendo objetos, teorias e metodologias relacionadas ao audiovisual. Essa presença repercute com a participação dos alunos em congressos e eventos acadêmicos (Congressos Regionais e Nacionais da Intercom, Jornada Acadêmica Integrada da UFSM, Simpósio Internacional de Comunicação, dentre outros).

No que tange aos eventos, destaca-se o Editasul – Fórum de Produção Editorial, evento bianual promovido por estudantes, técnicos e docentes do Curso (UFSM, s/d). Um dos destaques do Editasul, já com três edições realizadas (2013, 2016, 2018), vem sendo visibilizar a produção audiovisual produzida no Curso por meio de premiações (Camaleão de Ouro), apresentações de trabalhos, mostras e exposições.

A participação dos estudantes nas atividades de pesquisa ainda na graduação contribui para sua posterior inserção na pós-graduação. No decorrer dos dez anos de existência do Curso de Produção Editorial, um conjunto expressivo de estudantes egressos deram continuidade a seus estudos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM (Poscom) ou em outros cursos de pós-graduação, tanto na UFSM quanto em outras instituições. Essa perspectiva oferece aos estudantes com perfil para a pesquisa acadêmica uma possibilidade de aprofundar seus estudos, não apenas na área de audiovisual, mas no campo comunicacional como um todo. Outro ponto que contribui, nesse sentido, é a integração com alunos da pós-graduação que realizam seu estágio docência nas disciplinas de audiovisual, vários deles realizando pesquisa na área, que efetuam

um interessante intercâmbio de conhecimento entre graduação e pós-graduação.

Já na extensão, dentre os diversos projetos que contam com a participação de estudantes do curso, o projeto Universo da Leitura vem se consolidando como um espaço especialmente dedicado para o desenvolvimento de práticas audiovisuais. Em seus primórdios voltado para a produção de um programa televisivo abordando livros e leitura, o projeto vem se expandindo para a produção de conteúdo multiplataforma envolvendo um conceito mais amplo de “leituras do mundo”. De 2013 a 2014, o projeto foi coordenado pela professora Sandra Rúbia da Silva; de 2015 a 2017, pela professora Aline Roes Dalmolin; e de 2018 até agora (agosto de 2020) pelo técnico administrativo em educação Felipe Dagort. Nesses oito anos, centenas de alunos atuaram na produção, apresentação e edição dos programas, que também rendeu dois trabalhos de conclusão de curso, os projetos experimentais “Desbravando um novo Universo da Leitura: a reformulação de um programa televisivo” (CRUZ e POMORSKI, 2017) e “Laboratório das Miçangas: divulgação científica das humanidades no programa televisivo Universo da Leitura” (IUNG, 2019).

Figura 1 – Gravação em Caçapava do Sul (maio 2019).



Fonte: Aline Dalmolin/arquivo pessoal da autora.

Também se destaca o projeto de ensino e extensão “Geoparques” (Figura 1), realizado no primeiro semestre de 2019 na disciplina de *Produção Audiovisual “A”*. A ação envolveu a produção de vídeos institucionais para os projetos “Geoparque Quarta Colônia” e “Geoparque Caçapava do Sul”, incluindo visitas de campo e apoio da Pró-Reitoria de Extensão e de professores e estudantes do Centro de Ciências Naturais e Exatas da UFSM. Além de consistir em um importante laboratório para sua formação profissional, os alunos tiveram a oportunidade de contribuir com o projeto, atuando em prol do desenvolvimento regional, aproximando-se e conhecendo de perto as comunidades envolvidas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao perpassarmos os dez anos de ensino em audiovisual no Curso de Produção Editorial da UFSM, enfatizou-se a complementaridade e relevância do tripé ensino-pesquisa-extensão para o ensino universitário. Observa-se que teoria e prática precisam ser permanentemente articuladas, revisadas e atualizadas em um cenário de constante transformação, o que se dá em um contexto de consolidação do perfil diferenciado do egresso do curso.

Trata-se de uma área em que não há conteúdo fixo, apesar dos fundamentos permanecerem os mesmos. As práticas visam a capacitação de profissionais proativos e comprometidos com o resultado final das produções, sem esquecer de fomentar o papel da criatividade, tão importante no sentido de contribuir para uma diferenciação do profissional em um mercado tão competitivo.

Os desafios são constantes, seja no sentido de se integrar à universidade em toda a sua complexidade (vide relato da integração com projeto institucional) e do cenário de constante transformação da nossa sociedade, que soma diuturnamente novos papéis ao audiovisual e reconfigura os sentidos do comunicacional.

REFERÊNCIAS

- BRIGNOL, Liliane Dutra. Novas lógicas de produção e consumo. In.: BOMFÁ, Cláudia Regina Ziliotto (org.) **Desafios: editoração em tempos de convergência**. Santa Maria: Ed. Experimental PE.com., 2018, p. 29-35.
- CRUZ, Amanda; POMORSKI, Rogério. **Desbravando um novo Universo da Leitura: a reformulação de um programa televisivo**. 2017. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Editorial) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2017.
- IUNG, Amanda Vianna. **Laboratório das Miçangas: divulgação científica das humanidades no programa televisivo Universo da Leitura**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2019.
- JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- FAUSTO NETO, Antônio. Mediação, midiatisação: conceitos entre trajetórias, biografias e geografias. In: FERREIRA, Jairo et alli (orgs.). **Entre o que se diz e o que se pensa: onde está a midiatisação?** Santa Maria: FACOS-UFSM, 2018. p. 63-99.
- FERNÁNDEZ, José Luis. **Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Crujía, 2018.
- MANANCIAL. Repositório digital da UFSM. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- PPC: Projeto Pedagógico do Curso de Comunicação Social - Produção Editorial. UFSM, 2014. Disponível em: <https://www.ufsm.br/cursos/graduacao/santa-maria/producao-editorial/projeto-pedagogico>. Acesso em: 09 jun. 2020.
- SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. Sonho e ousadia na criação do curso de Produção Editorial da UFSM. In.: BOMFÁ, Cláudia Regina Ziliotto (org.) **Desafios: editoração em tempos de convergência**. Santa Maria: Ed. Experimental PE.com., 2018, p. 11-26.
- UFSM, s/d. **Editasul: III Fórum de Produção Editorial**. Disponível em: <https://www.ufsm.br/cursos/graduacao/santa-maria/producao-editorial/eventos/editasul-forum-de-producao-editorial/#todasedicoes>. Acesso em: 09 ago. 2020.
- VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; WAAL, Martijn de. **The Platform Society: Public Values in a Connective World**. New York: Oxford University Press, 2018.

submetido: Junho/2020
 aprovado: Julho/2020
 publicado: Dezembro/2020



ENSAIO FEMININO

Primeiramente, vou me apresentar: sou Kelly Schnaidman, tenho 25 anos e sou fotógrafa há 7 anos.

Figura 1: autorretrato da autora.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Há um ano, tive uma oportunidade que mudou o meu rumo na fotografia, pelo menos naquele instante. Eu sempre acreditei no poder transformador que a fotografia tem e pude comprovar isso ainda mais quando realizei um ensaio de um grupo de mulheres. Até então, eu não sabia o quanto isso poderia impactar a minha vida e a vida delas.

A maioria das mulheres que eu já fotografei eram tímidas e evitavam serem fotografadas em determinados ângulos, escondiam suas cicatrizes e controlavam seu jeito de sorrir. Cada mulher tem uma história, geralmente de mudança, que envolve questões como autoestima e experiências particulares de vida.

Durante o ensaio, que durou aproximadamente 1h30min, eu procurei conversar bastante com as mulheres que estavam sendo fotografadas, a fim de conhecê-las para estabelecer uma conexão, fazendo com que elas se sentissem à vontade, mesmo com uma câmera à frente. Surpreendentemente, elas esqueceram dos pequenos detalhes (que para elas são gigantes!) e simplesmente sorriram. Um sorriso que vem de dentro, que tem alma. E talvez seja isso que mais transforma. Transforma no sentido de se libertar daquilo que aprisiona, pelo menos naquele momento. Ao ver o resultado do ensaio, acredito que elas se enxergaram de forma diferente, com mais carinho aos detalhes, e aceitaram seus “defeitos”. Dessa forma, puderam enxergar a própria beleza, que é única, e a beleza de ser quem se é, naturalmente.

Eu estou no início desse projeto, mas tenho certeza de que muitas histórias ainda serão contadas, muitos sorrisos serão registrados. Hoje, eu entendo a sensibilidade que uma fotografia carrega. Entendo que o que a torna bonita não é necessariamente estético, mas sim a essência de cada uma.

Agradeço a todas as mulheres que me transformaram de alguma forma ao realizar esse ensaio. Obrigada!

A seguir, algumas fotos do ensaio. Outras fotos estão disponíveis em www.kschnaidmanfotografia.com/portrait.

Kelly Schnaidman¹
kellyschnaidman@gmail.com

1 Fotógrafa profissional.



submetido: Junho/2020
aprovado: Julho/2020
publicado: Dezembro/2020





CORTIA!







SENHORA DE TODO O MAL: ANÁLISE SEMIOLÓGICA DA PERSONAGEM “MALÉVOLA” NAS ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS DA DISNEY

LADY OF ALL EVIL: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE CHARACTER “MALEFICENT” IN THE AUDIOVISUAL ADAPTATIONS FROM DISNEY

DAMA DE TODO EL MAL: ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DEL PERSONAJE “MALÉFICA” EN LAS ADAPTACIONES AUDIOVISUALES DE DISNEY

Resumo: O artigo apresenta uma análise semiótica da personagem Malévola dos filmes *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014) da Disney, baseados na adaptação do conto clássico dos Irmãos Grimm *A Rosa dos Espinhos*. Buscando apresentar a visão, construção e ressignificação da personagem nas diferentes obras em que se encontra, foram utilizadas as teorias de Greimas e as teorias da Escola Funcionalista. Como resultado do estudo, pode-se perceber a mudança das características da personagem nas adaptações feitas, tendo em vista a audiência e os valores de cada época.

Palavras-chave: Análise do personagem. Malévola. Semiótica.

Abstract: The article presents a semiotic analysis of the character Maleficent in the movies *Sleeping Beauty* (1959) and *Maleficent* (2014) from Disney, based on the classic Brothers Grimm's tale, *The Rose of Thorns*. Seeking to present the vision, construction and reframing of the character in the different works it can be found, theories from Greimas and the Functionalism School were used. As a result of the study, it is possible to spot the changes in the character's traits in the adaptations, -that were made- in view of the audience and the values from each time.

Keywords: Character analysis. Maleficent. Semiotic.

Resumen: El artículo presenta un análisis semiótico del personaje “Maléfica” en las películas de Disney *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014), basado en la adaptación del cuento clásico de los Hermanos Grimm *La Bella Durmiente*. Tratando de presentar la visión, la construcción y el encuadre del personaje en las diferentes obras que se encuentra, fueran utilizadas la teoría de Greimas y las teorías de la Escuela Funcionalista. Como resultado del estudio, puede percibir el cambio en las características del personaje en las adaptaciones hechas, considerando la audiencia y los valores de cada época.

Palabras clave: Análisis del personaje. Maléfica. Semiótica

Luiza Beatriz Saccol da Silva¹

beatrizsaccol@gmail.com

Rafaella de Oliveira Santos¹
notrafaella@gmail.com

1 Graduanda em
Comunicação Social -
Produção Editorial da
Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM).

2 Segundo o próprio Rotten Tomatoes, eles e sua pontuação do *Tomatometer* são os recursos de recomendação mais confiáveis do mundo para entretenimento de qualidade.

1 INTRODUÇÃO

A história *A Rosa dos Espinhos*, dos irmãos Grimm, é bastante popular no mundo inteiro. Um dos motivos para isso é que a produtora Walt Disney ressignificou e transformou essa história clássica, antes um tanto quanto sombria, em uma peça audiovisual de animação voltada para o público infantil. O lançamento de *A Bela Adormecida* nos cinemas do mundo todo, em 1959, foi um sucesso, cativando milhares de crianças e adultos até os dias de hoje. A animação também foi aclamada pelas nomeações a grandes premiações do ramo.

Após cinquenta e quatro anos de seu lançamento, a produtora resolveu fazer uma versão *live action* do conto: O filme *Malévola*. Este chegou aos cinemas no ano de 2014 e, apesar da avaliação feita pelo Rotten Tomatoes² não ter sido tão boa, muitas críticas positivas surgiram dos especialistas em audiovisual e do público, garantindo que o filme fosse indicado a alguns prêmios.

Os dois filmes possuem quase a mesma essência narrativa, porém o filme mais novo traz a história por trás da vilã da animação, adicionando novas dimensões ao explicar a sua vida, sua personalidade e os motivos da personagem fazer tais maldades com os outros. Essa diferença bem demarcada de um filme para o outro pode ter sido um dos fatores que levou *Malévola* a um grande sucesso de bilheteria.

Este estudo semiológico possui como objetivo principal estabelecer um diálogo entre as diferenças mais marcantes de ambas as obras audiovisuais. Trouxemos as duas obras e as suas relações para ajudar na construção da análise da personagem

Malévola, nosso objeto de pesquisa. Para a fundamentação teórica, abordamos as linhas de pensamento das teorias de Umberto Eco e Lúri Lotman, ambos da escola Semiótica Funcionalista, e os estudos de Algirdas Greimas, da Escola Semiótica Francesa.

2 CONTEXTO: A BELA ADORMECIDA

A animação de 1959 começa com o nascimento de Aurora, quando seus pais fizeram uma enorme festa para comemorar a chegada da menina. As três boas fadas, convidadas pelo rei, presentearam a princesa com dons diferentes. Flora, a primeira delas, dá o dom da beleza; a segunda, Fauna, o dom do canto; já a terceira, Primavera, é interrompida na sua vez.

A figura da bruxa e vilã Malévola finalmente aparece e, com seu jeito irônico e mal humorado, lança sua maldição: ao completar 16 anos, a princesa morreria ao tocar no fuso de uma roca. Após isso, cercada pelos rostos horrorizados de todos os presentes no salão, Malévola sai triunfante, enquanto a terceira fada, mesmo não podendo anular o feitiço, dá um jeito de amenizá-lo: ao invés de morrer, a menina seria colocada em um sono profundo e só um beijo de amor verdadeiro a despertaria.

O rei Stefan, preocupado com sua filha, a manda para viver com as boas fadas em uma cabana na floresta. Os anos passam e, com seus quase completos 16 anos, Aurora conhece o príncipe Phillip, seu *amor verdadeiro*, e os dois se apaixonam perdidamente sem desconfiarem de seus títulos reais.

Ao pôr do sol, quando Aurora volta para casa, acaba entrando em transe por conta da maldição e, com instruções da vilã,

concretiza a maldição. As três fadas, depois de encontrar Aurora, ficam cuidando da princesa.

Enquanto isso, o príncipe é capturado por Malévola e seus capangas e aprisionado na masmorra do castelo da mulher. As fadas saem à procura do rapaz que havia conquistado o coração de Aurora, pois somente ele poderia quebrar a maldição de Malévola. Quando descobrem que Phillip foi capturado pela autodenominada “Senhora de Todo o Mal”, elas fazem de tudo para o resgatar e tirá-lo de lá. Após Phillip derrotar Malévola em um confronto mortal, ele encontra Aurora, beija-a e a maldição é quebrada.

3 CONTEXTO: “MALÉVOLA”

Já no filme *Malévola*, é interessante perceber que o reino e todas as informações sobre o “mundo humano” surgem só depois da apresentação da personagem que nomeia o título do filme. Isso destaca sua importância perante os ambientes, seres e criaturas fantásticas que a cercam.

Embora não seja citado, ao analisar alguns signos de tratamento usados pelas criaturas fantásticas da floresta ao se referirem à fada Malévola, é possível notar que possui certa autoridade perante o restante dos animais, que sempre demonstram respeito e devoção como se fosse sua rainha. Isso pode estar relacionado ao fato de ela ser um dos seres mais poderosos de seu mundo, agindo como protetora dos demais por seu caráter bom e gentil. Somente mais tarde na narrativa, assim que Stefan vira rei no mundo dos humanos, ela se autoproclama rainha de criaturas.

A personagem do futuro rei Stefan é apresentada ainda criança/adolescente (apa-

rentando ter a mesma idade de Malévola) como um “intruso” pego pelos guardiões das fronteiras do mundo mágico. Ele é descrito como um plebeu que sempre sonhou em almejar um alto cargo na sociedade — em oposição ao filme mais antigo, em que ele já é introduzido como rei.

Muitas informações importantes para o entendimento de Malévola são apresentadas no início deste filme, tais como seu primeiro beijo com Stefan. Este fato é um dos mais relevantes na construção da personagem, pois acarretou muitas de suas características e maneiras de tomar decisões e agir. O beijo possui relação direta com a futura maldição lançada à filha dele, já que ela acreditava que Stefan podia ser seu amor verdadeiro, mas assim que ele corta suas tão amadas asas para se tornar rei, ela passa a crer que amor verdadeiro não existe.

A maldição jogada na princesa Aurora, logo após seu nascimento (fato que acontece nos dois filmes analisados) dizia que ao completar 16 anos, ela espetaria o dedo em um fuso de uma roca e cairia em um “sono da morte”. Ao ver o rei implorar para que Malévola revogasse a maldade feita, ela altera a maldição e diz que a princesa somente cairá em sono profundo, e que poderá ser acordada se receber um beijo de amor verdadeiro, fazendo referência ao fato ocorrido em seu passado.

No passar dos anos, Malévola conhece a princesa Aurora e sente empatia e necessidade de cuidar da princesa, pois ela está sob os cuidados desajeitados das três fadas boas. A rainha das criaturas acaba gostando da princesa e até tenta desfazer sua maldição, porém não funciona.

No final do filme, quando a maldição se realiza e Aurora cai em sono profundo, quem acaba por dar o beijo de amor verdadeiro e despertar a princesa é a própria Malévola. As duas voltam ao reino fantástico da fada, e Malévola passa sua coroa para Aurora, que unifica os dois reinos e traz paz aos dois mundos.

Ao analisar a mesma personagem no início e no final do filme, é possível notar o quanto a fada passa a dar valor aos sentimentos e aos laços afetivos que construiu com os outros seres ao seu redor. A história, assim como a personagem principal, deixam a lição de que todas as formas de amor podem ser fortes e poderosas o suficiente para impedir quaisquer maldições.

4 DOIS FILMES E DOIS PONTOS DE VISTA DIFERENTES

Logo no início, em ambos os filmes, há a aparição do elemento narrativo “Era uma vez...” para tentar retomar o caráter clássico da obra. Há também a apresentação dos reinos das personagens principais através de um narrador, que conta a história em terceira pessoa. Em *Malévola*, a narradora, no fim do filme, se identifica como sendo a princesa Aurora, apresentando esta como uma história diferente da anterior. Já em *A Bela Adormecida* não é possível identificar quem é o narrador, mas em comparação ao outro filme, pelos signos usados e pelo ponto de vista, pode-se identificar o narrador como sendo alguém que está do lado do rei e do reino, alguém contra Malévola.

Analisando os discursos iniciais dos dois filmes, é possível notar as diferenças nos pontos de vista apresentados, em que a vítima do primeiro filme seria a família real e a própria princesa Aurora e, no segundo

filme, a vítima é Malévola. Perante os fatos e o contexto que são apresentados, é perceptível a mudança da personagem, que inicialmente era “plana”, sem muitas características marcantes, sem evolução ao longo da trama. De maneira geral, a Malévola de *A Bela Adormecida* era sempre má e não muda com o decorrer da história. Já em *Malévola*, a personagem é mais complexa, sendo uma personagem “redonda”, ou seja, mais complexa, com altos e baixos em sua personalidade, sendo em um momento a “boazinha” e no outro a “vilã” ou até mesmo a “vítima” da história.

Cabe ao espectador julgar quem é o vilão ou o herói da narrativa mostrada. No filme *A Bela Adormecida*, uma série de circunstâncias manipulam nossos pensamentos, criando um posicionamento sobre qual é o lado “bom” do enredo, a qual personagem se deve o título de herói e qual o do vilão. O mesmo acontece em *Malévola*, onde somos levados a acreditar que a fada não se encaixa como vilã, por ter sido vítima de quem ela acreditava ser o amor de sua vida. Aqui, pode ser fortemente percebido um processo de ressignificação, pois Malévola passa a ganhar um novo papel no outro filme como anti-heroína, fazendo com que o público comece a gostar dela.

Tendo essas duas versões em vista, nota-se que aconteceram ressignificações, porém alguns signos necessários para a identificação da obra seguiram os mesmos. Estes signos compõem a história animada e se reconfiguraram em um novo filme com pessoas reais, que apesar de tratar de uma história mais antiga que a própria animação, adequa-se aos traços culturais da sociedade atual.

Uma maneira de perceber isso são algumas peças que se apresentam ao longo

das narrativas, dando sentido para a história e agindo como marcas no reconhecimento da obra. Por exemplo, se alguém lhe conta sobre uma princesa que cai em sono profundo e é acordada com um beijo de amor verdadeiro, é quase impossível não reconhecer de qual narrativa se trata, pois esse fato se tornou uma marca muito forte da história de *A Bela Adormecida*. Paralelamente, estas marcas podem aparecer de formas distintas, ou seja, esse signo pode ser reconhecido e interpretado de maneiras diferentes. Ora o amor verdadeiro de Aurora é romântico, ora é maternal, conforme a teoria de Roland Barthes (*apud* SANTAELLA, 2017) que a mesma matéria significante (apresentada como código) pode aparecer com significados diferentes.

Os fatos descritos anteriormente têm relação com o percurso gerativo de sentido indicados por Greimas (1966 *apud* SANTAELLA, 2017) como havendo três níveis. Eles são, respectivamente: nível fundamental, quando se há o reconhecimento; nível narrativo, que trata do enredo, ou seja, a associação com alguma outra coisa já conhecida, de acordo o ponto de vista do indivíduo; e o nível discursivo, sendo a análise por trás da intenção do emissor e da compreensão da mensagem pelo receptor. Esses três níveis acontecem de maneira imperceptível na mente do receptor e o auxilia a ter uma compreensão melhor e buscar por informações em seu repertório.

Algumas características da personagem foram bem demarcadas ao longo dos dois filmes, tais como a ironia sempre presente em seus diálogos e as vestimentas das mesmas cores escuras, que no *live action* aparecem depois do seu trauma. Além das cores de suas vestimentas é possível notar, no segundo filme, essa mesma

questão na magia da personagem, que é amarela quando boa e verde quando má. Tais características foram incitadas nos dois filmes, reforçando os signos que possuem relação com a personagem Malévola (sendo um dos principais a presença dos dois grandes chifres em sua cabeça), trazendo uma personagem mais icônica, fazendo com que o público relacionasse mais facilmente os dois filmes.

Os produtores adaptaram a obra para uma geração mais apegada a vilões, anti-heróis e personagens complexos. Segundo Novais (2015), do *site* Medium, o público em geral possui afeição aos *bad boys* pois eles possuem personalidades mais complexas, gerando curiosidade a quem os assiste, além de funcionarem como um exercício à nossa sádica sociedade atual. Outro fator seria a humanização da vilania. Novais afirma ser algo comum as pessoas simpatizarem com “figuras imperfeitas e sem qualquer vocação heróica, que realizam a justiça por razões pessoais ou meios questionáveis” e que

“Este tipo de personagem é um recurso precioso numa boa narrativa audiovisual ou literária, uma vez que aproxima o espectador e/ou leitor da trama. O efeito é provocado por intermédio da humanização proposital das causas e perfis dos vilões e anti-heróis, sugerindo situações, aspirações ou pensamentos que todos nós já passamos ou tivemos” (NOVAIS, 2015, *on-line*).

Também se pode reparar que, de modo geral, grande parte dos vilões são atraentes e com alto teor de sensualidade os rodeando. É uma provável razão por terem escalado a atriz Angelina Jolie para o papel da anti-heroína, que apesar de ter mantido muitas características da icônica

vilã da animação, diferencia-se por trazer essa sensualidade e beleza que a “Senhora de Todo o Mal” não possuía. Na verdade, a Malévola de *A Bela Adormecida* é uma figura pensada para causar desconforto e medo, com suas feições finas e angulosas, o tom verde de sua pele e o amarelo dos olhos, ajudando na demonização da personagem do desenho.

De forma mais abrangente, pode-se falar que, com esses dois filmes, há duas versões de uma mesma personagem, que produzem diferentes efeitos de sentido aos espectadores de acordo com as realidades presentes nos períodos em que foram lançados, e também podendo mudar de acordo com a interpretação de quem está assistindo as produções audiovisuais. A partir disso, observa-se uma relação à semiologia da comunicação de Barthes, em que um texto vai produzir sentidos para os sujeitos envolvidos.

Uma particularidade fundamental no segundo filme é a presença da força feminina, oposto do que é apresentado na animação de 1959. Neste, o espectador é exposto a uma série de signos que demonstram a presença de uma sociedade bem mais patriarcal, como um herói (Phillip) salvando a mocinha (Aurora), que é sempre tratada como uma “donzela em perigo” e vista como um ser frágil, que sonha em encontrar o “príncipe” de sua vida. Outras duas representações seriam as boas senhoras que cuidam do lar e dos filhos (três boas fadas e rainha) e a figura da mulher como um ser indecifrável e maligno, sem motivos para as maldades que faz (Malévola).

A característica supracitada tem a fada Malévola como seu principal expoente, em conjunto com a princesa Aurora. Malévola

traz consigo toda a liberdade de uma personagem que pôde sair dos clichês característicos patriarcais das personagens de antigamente reagindo e demonstrando força e revolta perante aquele que a traiu. Assim como Aurora, que conseguiu sonhar com algo além de um casamento real, ansiando cada vez mais descobrir novos lugares e passar o restante de sua vida junto às criaturas do reino mágico e da fada que havia salvado sua vida.

Isso acaba unindo as personagens, as colocando perante um inimigo em comum e desenvolvendo um afeto maior, uma diferente forma de amor quase que maternal, para comprovar a não necessidade de encontrar um parceiro amoroso para alcançar a felicidade. Mesmo quando Aurora tem a opção de futuramente ter algo com Phillip, isso não se torna um elemento importante para a narrativa, que volta a atenção para Malévola, sua evolução como personagem e seus laços afetivos desenvolvidos ao longo do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento do artigo foram trabalhadas e analisadas as evoluções em vários quesitos da personagem Malévola nos dois filmes. Em suma, essas análises foram feitas a partir de autores da área da semiótica para que fosse investigado mais a fundo os motivos para permanência ou troca de elementos para a criação da segunda adaptação ao longo de meio século.

A personagem é envolta por traços maléficis marcantes e uma aura que remete à maldade de uma bruxa de 1959. Mas, ao longo dos anos e com a ocorrência de várias mudanças culturais na sociedade, os antigos signos foram ressignificados

para dar forma a outra visão da mesma narrativa. A “bruxa” Malévola passa a ser uma fada protetora das criaturas mágicas de seu reino de ataques humanos de um reino vizinho, tornando-se vítima de um homem ganancioso que aspirava a mais alta posição: a de rei.

Tais mudanças surtiram tanto efeito que se conseguiram capturar o carisma do novo público, mostrando uma nova realidade da mesma fada/bruxa, demonstrando evolução de uma personagem que antes apenas se limitava a praticar o mal. Houveram algumas “remodelagens” em seu conceito, mas mantendo algumas características icônicas, para garantir a atenção do público mais jovem, que não seria agrado apenas à personagens tidos como “planos” que não tivessem certa força, profundidade e evolução no decorrer da trama. Então, houve uma mudança de planos quanto o agente da jornada do herói descrita por Greimas (*apud* SANTAELLA, 2017), transformando a vilã em uma anti-heroína inspiradora.

A nova Malévola, assim como a princesa Aurora, acompanha as mulheres das novas gerações, que, por sua natureza, não se contentam com apenas um “príncipe encantado”. Os signos apresentados durante o filme “Malévola” demonstram uma drástica mudança em relação às aspirações dessas personagens femininas em relação ao filme mais antigo analisado.

A questão do amor verdadeiro é outro fator muito importante. O filme mais novo traz a descoberta do amor da “vilã” pela princesa. Nesse filme, é retratado o sentimento de maneira diferente da animação antiga e de filmes que contam com a presença desse mesmo arquétipo de personagem, o amor verdadeiro é maternal,

de quem cuidou, garantiu sua segurança e acompanhou o crescimento.

De modo a concluir, essas personagens definidas para o *live action* acabam trazendo consigo uma bagagem cultural enorme, com traços das releituras mais antigas, mas também novos traços para garantir a identificação e aceitação do público atual. Isso pode acarretar tanto na repercussão (negativa ou positiva) do audiovisual quanto no entendimento desses signos que foram escolhidos para serem apresentados. Todos eles são utilizados de forma a surtirem algum efeito na mente dos receptores. No caso da personagem Malévola, no filme *A Bela Adormecida*, seu significado é ser uma vilã, alguém que pratica atos maldosos por satisfação pessoal, ela parece ser a própria personificação do mal; já em *Malévola*, a personagem possui vários significados diferentes, como a variação entre ser a vilã ou a vítima da história.

REFERÊNCIAS

A BELA ADORMECIDA. Direção: Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Roteiro: Erdman Penner (adaptação), Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright e Milt Banta. Intérpretes: Mary Costa, Eleanor Audley, Verna Felton, Barbara Luddy, Barbara Jo Allen, Bill Shirley, Taylor Holmes e Bill Thompson. EUA, Walt Disney Productions, Buena Vista Distribution, 1959. 1 DVD (75 min), widescreen, color. *Sleeping Beauty*.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Produção: Joe Roth. Roteiro: Linda Woolverton. Intérpretes: Angelina Jolie, Sharlto Copley, Elle Fanning, Sam Riley, Imelda Staunton, Juno Temple e Lesley Manville. EUA, Walt Disney Pictures e Roth Films, Walt Disney Studios e Motion Pictures, 2014. 1 DVD (97 min), widescreen, color. *Maleficent*.

NOVAIS, Danilo. Por que você gosta tanto de anti-heróis e vilões e o que eles representam na cultura contemporânea?. **Medium**, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/neworder/por-que-voc%C3%AA-gosta-tanto-de-anti-her%C3%B3is-e-vil%C3%B5es-e-o-que-eles-representam-na-cultura-contempor%C3%A2nea-8cb3189b37cf>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação**. São Paulo: Paulus, 2017.





JOGO DE GATO E RATO

No desenho animado *Tom & Jerry* (1940), o gato Tom insiste em capturar o esperto ratinho Jerry. Após anos de exibição, a animação conquistou diversos fãs em vários países. Na atualidade, essa história se assemelha à minissérie documental lançada no final de 2019 *Don't F**k with Cats: Uma Caçada Online*, dirigida por Mark Lewis e produzida pela gigante do *streaming* Netflix. A trama narra a história do canadense Luka Magnotta, que se filmava assassinando gatos e depois postava nas redes sociais, e os *nerds* que iniciaram sua empreitada para colocar esse psicopata atrás das grades. Em 2010, um vídeo de um homem colocando dois gatinhos dentro de um saco plástico e depois os sufocando com um aspirador de pó provocou a ira de um grupo no Facebook de amantes de gatos. Esse foi o primeiro de uma série de crimes que levariam ao brutal assassinato e esquartejamento do chinês Jun Lin em 2012. Por que um desenho infantil se parece com uma história perturbadora de assassinato? Pegue uma pipoca, porque irei explicar.

Na tentativa de encontrar o assassino, Deanna Thompson e John Green criaram um grupo de *hackers* no Facebook, que felizmente não se parecem em nada com os dos filmes. Eles utilizam mapas *on-line*, programas de reconhecimento gratuitos e usam mais o próprio cérebro do que o do computador. Através da ajuda de várias pessoas, eles começaram a analisar as pistas do primeiro vídeo: tomadas, maçanetas, colcha, tudo era uma pista de onde

o autor do crime poderia estar. Seduzido pela atenção que recebeu, o “Açougueiro de Montreal”, como Magnotta ficou conhecido, continuou a matar a sangue-frio os pequenos animais, o que resultou em mais ferocidade na caçada protagonizada pelos *nerds*.

Anna Yourkin, mãe de Luka, explica como foi a dura infância do filho: com baixa autoestima, introvertido e vítima de *bullying*, ela diz que seu filho não é esse monstro que a mídia transformou. Conta que Luka, quando adolescente, se mudou para Toronto para tentar a vida de ator, porém, não conseguia papéis e, em razão disso, começou se prostituir para se sustentar. Anna ainda afirma que, durante os programas de Luka, ele começou a ser chantageado por um dos seus clientes, alguém que se chamava Manny, que supostamente o agredia e o obrigava a ter relações sexuais com gatos, o qual ela assegura ser o verdadeiro autor dos crimes.

Após os *nerds* analisarem uma foto de Luka, eles descobriram que ele estava em Toronto. Com o esconderijo descoberto, Magnotta fugiu para Montreal. Nessa época, o “Açougueiro de Montreal” já era conhecido por seus crimes com os gatos, mas estava insatisfeito com seu nível de popularidade. Decidido a subir o nível, Magnotta começou a buscar novas presas em um site de relacionamentos, onde fez um *post* que atraiu sua primeira, e única, vítima humana. Jun Lin era um jovem chinês que estava fazendo intercâmbio em Montreal, como estudante

Eduardo Prates Macedo¹
em1771668@gmail.com

1 Graduando em
Comunicação Social –
Produção Editorial pela
UFSM.

de Engenharia e Ciência da Computação, na Universidade de Concórdia. Assim, o psicopata deu início ao planejamento do crime que levaria a sua prisão. Como com os gatos, Luka demonstrava afeição com a vítima antes de assassinar, carimbando sua marca, que levaria aos seus perseguidores a mensagem: “Eu matei uma pessoa e vocês não conseguiram me pegar. Novos brinquedos, velhos hábitos”.

Primeiro Toronto e os gatos, depois Montreal e Jun Lin. Com esses crimes feitos, Luka fugiu novamente. Mas para onde? Uma pequena pista, a abertura, em um dos seus filmes preferidos, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), decifrou o local, sua próxima parada foi Paris. Imediatamente, as autoridades parisienses foram alertadas, mas a notícia de um assassino na Cidade Luz vazou para imprensa fazendo a França revirar os olhos em busca dele. Sentindo-se acuado, Magnotta carimbou o passaporte mais uma vez e voou rumo ao seu último destino, Berlim. No dia 4 de junho de 2012, o “Açougueiro de Montreal” foi preso em um *cyber* café enquanto pesquisava a repercussão da sua fuga. Seu narcisismo custou sua liberdade, mas foi um preço que ele quis pagar. Finalmente, o mundo conheceu o nome Luka Rocco Magnotta, assassino de gatos, esquartejador do chinês Jun Lin e procurado internacional. Só restava, para Luka, desfrutar dos *flashes* das câmeras e deixar sua imagem ser devorada por todos.

De volta à primeira pergunta: por que um desenho infantil se parece com uma história perturbadora de assassinato? Analisando as duas obras, percebe-se que elas possuem algumas semelhanças. Em ambas, um dos protagonistas sempre foge (Jerry e Luka) e o outro personagem

(Tom e os *nerds*) insiste em capturar sua presa. Igualmente, eles chegam ao ápice da caçada, o momento em que se está prestes a abocanhar seu prêmio, mas não conseguem, seja porque o rato escapou no último segundo, seja porque o assassino fez a polícia de tola. Em *Tom & Jerry e Don't F**k with Cats* essas igualdades resultam em desejo por atenção. Prova disso é que mesmo com a vida em perigo, Jerry continua esse jogo de gato que persegue rato. Por outro lado, Luka, que podia fugir, cansa dessa brincadeira e se deixa ser preso para receber o que tanto queria, fama banhada em sangue.

No decorrer dos episódios, entende-se que o objetivo da série é questionar o conteúdo que consumimos na *internet*. Luka Magnotta cometeu crimes horríveis, mas ele teria continuado a matar se ninguém se importasse com o que ele fez? Jun Lin poderia estar vivo se os *nerds* tivessem simplesmente parado de procurar o criminoso? Essas são questões de extrema importância na atualidade, visto que nunca na nossa história estivemos tão conectados uns aos outros, produzindo e consumindo cada vez mais *posts*, *tweets* e *likes* nas redes sociais. Ligados à nossa identidade e a de outros. Algo que Manuel Castells (1999) chama de “poder da identidade”, onde a sociedade se reorganiza dividida em interesses comuns, ou seja, os indivíduos se unem por afinidades. Nesse caso, para pegar um psicopata.

Esse documentário vale cada segundo. O mistério, a ansiedade, as reviravoltas, isso sem dizer as críticas à era da *internet*, contribuem para que o espectador não só conheça a história, como também questione suas ações nessa terra onde a única lei que vale é “Não mexa com gatos”. Assim como Nietzsche (2002, p. 89) disse

“Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”, devemos ter cuidado com o abismo digital.

REFERÊNCIAS

CASTELLS, M. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

DON'T F**K WITH CATS: Uma Caçada Online. Direção: Mark Lewis. Produção: Dimitri Doganis e Adam Hawkins. Los Gatos: Netflix, 2019. Disponível em: www.netflix.com. Acesso em: 29 maio 2020.

NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal**. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.



A REPRESENTAÇÃO DO HOMEM HOMOSSEXUAL NA TELEDRAMATURGIA: UMA ANÁLISE A PARTIR DA PERCEPÇÃO DO PÚBLICO

THE REPRESENTATION OF THE HOMOSSEXUAL MAN IN SOAP OPERAS: AN ANALYSIS FROM THE PUBLIC'S PERCEPTION

LA REPRESENTACIÓN DEL HOMBRE HOMOSSEXUAL EN TELEDRAMATURGIA: UN ANALISIS DESDE LA PERCEPCIÓN DEL PÚBLICO

Resumo: O artigo apresenta um panorama sobre a representação de personagens masculinos homossexuais nas telenovelas brasileiras. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de recepção do público quanto ao tema, no que diz respeito a estigmas sociais construídos por meio da cultura da teledramaturgia, a grande responsável por evidenciar uma ficção baseada em estereótipos sociais visando a aceitação popular da sexualidade do personagem. Com o auxílio de pesquisas realizadas por Ronsini (2016), Recuero e Soares (2013), Goffman (1963 e 2004) e Balbino (2015), discutimos a problemática dessa generalização.

Palavras-chave: Estereótipos. Novelas. Recepção.

Abstract: The article presents a panorama about the representation of homosexual male characters in brazilian soap operas. Therefore, a reception survey was carried out on the topic, regarding to social stigmas constructed through the television dramaturgy, the greatest responsible for evidencing a fiction based on social stereotypes in an attempt to gain the popular acceptance of the character's sexuality. With the support of the authors Ronsini (2016), Recuero and Soares (2013), Goffman (1963) and Balbino (2015), we discuss the problematic in this generalization.

Keywords: Stereotypes. Soap operas. Reception.

Resumen: El artículo proporciona una visión general de la representación de los personajes homosexuales masculinos en las telenovelas brasileñas. Con este fin, se realizó una encuesta de recepción pública sobre el tema, con respecto a los estigmas sociales construidos mediante la cultura de la teledramaturgia, que es en gran parte responsable de evidenciar una ficción basada en estereotipos sociales destinados a la aceptación popular de la sexualidad del personaje. Con la ayuda de los autores Ronsini (2016), Recuero y Soares (2013), Goffman (1963) y Balbino (2015), discutimos el problema de esta generalización.

Palabras clave: Estereotipos. Telenovelas. Recepción.

Andressa Gabriela Santos Silva¹

andressa.gsantos02@gmail.com

Luiza Machado Belizario²

xxluizambxx@gmail.com

1 Graduanda em Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

2 Graduanda em Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

3 Sigla para os termos: lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais e travestis, *queers*, intersexo, além do “+” no final, para outros gêneros e sexualidades, que podem ser, também, simpaticizantes.

1 OBJETIVOS

O presente artigo tem como objetivos analisar, através de estudos, conceitos e depoimentos, como são construídos os personagens homossexuais masculinos nas telenovelas brasileiras, observando se há e quais são seus padrões de construção narrativa mais recorrentes, além de compreender, através de uma análise de percepção, como o público reage a tais personagens e se os mesmos influenciam na maneira como a parcela homossexual do público se vê e é vista pelo restante da sociedade.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A temática apresentada neste artigo, ou seja, a presença de personagens homossexuais homens nas telenovelas brasileiras, bem como os contextos nos quais os mesmos costumam ser inseridos e a forma como costumam ser construídos, ainda provoca intensos debates na sociedade, majoritariamente referentes à exposição de uma minoria marginalizada em um meio de comunicação tão popular quanto a televisão e, principalmente, a como estas representações fictícias podem afetar pessoas na vida real. Trazendo, portanto, uma relevância atual que se divide em dois aspectos principais: o positivo, que tem como objetivo a visibilidade da minoria em questão, e o negativo, que deve levar em conta a maneira com que o personagem *gay* é constantemente representado por meio de um estigma social, isto é, uma marca que intitula seu portador como sendo desqualificado e/ou menos valorizado, ou ainda, segundo a definição de Goffman: “[...] a situação do indivíduo que está inabilitado para aceitação social plena.” (GOFFMAN, 2004, P.4).

Ainda segundo Goffman (1963), inicialmente o termo “estigma” surgiu na Grécia Antiga para identificar sinais corporais, os quais eram símbolo de “*status* moral”. Estes sinais poderiam ser feitos com fogo ou cortes e serviam para denominar indivíduos de presença indesejável em determinados círculos sociais, como as pessoas escravizadas, por exemplo. Mais tarde, na Era Cristã, os estigmas passaram a ser vistos como marcas de desígnio divino, bem como, referentes a distúrbios corporais, explicadas pela ciência. Atualmente, carregam o significado original dado pelos gregos.

De uns tempos para cá, tem se observado mais diálogos acerca da homossexualidade, em grande parte por conta da crescente abordagem do tema pela mídia, inclusive nas telenovelas, ferramentas midiáticas a serem analisadas no presente artigo. Elas fazem parte do dia a dia de muitas famílias brasileiras, assim, ao tratarem de um tema, impõem uma reação, qualquer que seja, de seu público: podem dar voz e abrir espaço para a diversidade ou fazer com que aqueles que ainda demonstram resistência a determinados assunto, troquem de canal ou desliguem a televisão. O fato é, que os telespectadores, independentemente da reação aos temas apresentados nas narrativas da tele-dramaturgia, aqui a exemplo da homossexualidade, estão cientes da existência e persistência do mesmo e das pessoas que ele representa, já não podendo mais ignorar essa parte da sociedade como antes.

Por conta do alcance, influência e força da qual as telenovelas dispõem ao abordar essa temática, muito tem se falado sobre o engajamento a favor da representatividade, visto que, ao mesmo tempo em que não se pode negar o aumento de apari-

ções de personagens da comunidade *gay* na teledramaturgia, também não há como não observar a padronização a qual são submetidos, o que gera certos questionamentos quanto à sua finalidade, principalmente no que diz respeito a reafirmação de estigmas sociais, que constroem, muitas vezes por meio da mídia, uma imagem baseada em estereótipos. Mas afinal, eles estão ali para representar uma comunidade e apoiá-la em sua luta ou apenas para divertirem e entreterem?

É certo que, há alguns anos, jamais se pensaria na possibilidade de vermos abertamente uma relação homoafetiva sendo exibida livremente na televisão e, caso alguém pensasse nisso, logo seria censurado, como ocorreu, por exemplo, com a novela *América* (2005), escrita por Glória Perez, que chegou a ter a primeira cena de beijo *gay* da teledramaturgia brasileira gravada, entre os personagens Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro), entretanto, teve, também, sua exibição proibida pela emissora (Rede Globo). Este tabu só veio a ser “quebrado” nove anos depois, quando, em 2014, a novela *Amor à vida*, de Walcyr Carrasco, transmitida pela mesma emissora, exibiu o (esperado por uns e temido por outros) beijo entre os personagens Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Frago), personagens estes que são os mais recentes, porém, não únicos exemplos a serem citados quanto aos estereótipos atrelados a imagem dos homens *gays*.

3 METODOLOGIA

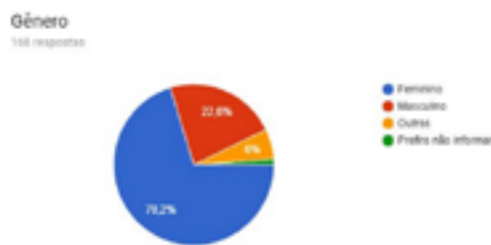
A ideia deste artigo é analisar a representação de personagens masculinos homossexuais na teledramaturgia brasileira através dos diferentes pontos de vista dos telespectadores. Para isso, realizamos um

questionário *on-line*. Foram desenvolvidas 4 questões fechadas e 2 questões abertas, oferecendo maior liberdade de expressão. Não tornamos nenhuma questão obrigatória, a não ser pelos dados pessoais “gênero” e “idade”, para identificar quais pontos de vista eram mais comuns para cada público.

O questionário foi disponibilizado por 8 dias, entre 03/11/17 e 11/11/17 e enviado para amigos, familiares e estudantes universitários que alimentavam, há certo tempo, o hábito de consumir telenovelas nacionais, foi, também, compartilhado em grupos fechados de engajamento em questões LGBTQIA+³. Assim, obtivemos uma maior diversidade de opiniões, visto que o interesse do artigo tem natureza imparcial e busca avaliar a forma como o público em geral reage ao tema.

4 ANÁLISE DOS DADOS REFERENTES À PESQUISA E RESULTADOS OBTIDOS

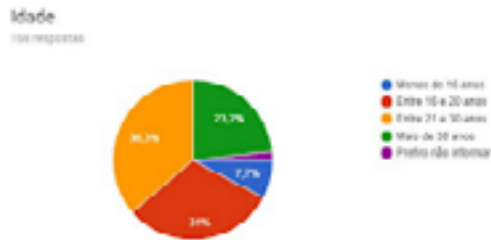
Gráfico 1: Gêneros dos participantes



Fonte: as autoras

O público feminino foi o que teve maior participação (70,2%), talvez por ser mais receptivo ao tema proposto ou por acompanhar mais telenovelas e ter se identificado com o conteúdo. O gráfico abaixo ilustra as faixas etárias dos participantes, sendo que 1,8% (três participantes) optaram por não informar

Gráfico 2: Idades dos participantes.



Fonte: as autoras

Os públicos adolescente e jovem adulto tiveram maior participação no questionário, talvez pelas discussões da temática em ambientes frequentados por eles, como as universidades, bem como em produções audiovisuais e afins.

O público a partir dos 30 anos não foi muito presente, mostrando um distanciamento do tema, ou uma possível resistência adquirida através de conceitos sociais antigos. Os resultados obtidos por este público revelam a importância de representatividade e debates, que podem trazer alguma aceitação àqueles que ainda resistem ao tema.

Dos participantes, 7,7% tinham menos de 16 anos, trazendo a perspectiva de adolescentes e pré-adolescentes para a pesquisa. O que é muito importante, pois, como os futuros adultos, poderão argumentar, defender e refutar casos de intolerância se tiverem o devido acesso à temática.

A seguir, temos o gráfico referente à primeira questão aberta.

Gráfico 3: Questão referente à sexualidade das personagens como fator de rejeição da narrativa pelo público.



Fonte: as autoras

113 pessoas (67,3%) marcaram a opção “Não” e 54 (32,1%) marcaram “Sim”. Apesar do baixo índice de pessoas que rejeitam ou conhecem quem abandone uma narrativa em função da sexualidade de um personagem, levantamos a reflexão: como saber se o personagem é ou não homossexual? É comum que novelas apresentem personagens *gays* que nunca se relacionam e nem mesmo demonstram interesse por outro personagem do mesmo sexo, então, quais os critérios dos autores e emissoras para denominar essa sexualidade ou para o público identificá-la?

A Rede Globo já lançou 62 novelas com um, ou mais, personagens *gays*, mas foi apenas em 2014, na novela *Amor à Vida*, que os personagens Félix (Mateus Solano) e Nico (Thiago Fragoso) protagonizaram o primeiro beijo *gay* transmitido em horário nobre pela emissora. Em 2017, a novela *O Outro Lado do Paraíso*, também de Walcyr Carrasco, trouxe outro personagem *gay*, interpretado por Eriberto Leão, que escondia sua sexualidade, mas se relacionava com homens por meio de aplicativos. Esses são os mais recentes, mas não únicos personagens que perpetuam uma imagem estereotipada da homossexualidade masculina, o que não inibe, mas enfraquece a seriedade e importância de

uma narrativa igualitária, uma vez que “representação” é diferente de “representatividade”. Esta última, de acordo com o dicionário brasileiro, significa gozar de embasamento para poder representar política e socialmente um grupo, classe social e/ou povo, ou seja, para que determinado personagem homossexual exerça, de maneira satisfatória, a representatividade da qual este grupo necessita e que lhe é de direito, o mesmo deve ir muito além de utilizar roupas espalhafatosas, penteados chamativos, demonstrar trejeitos jocosos, de forma a forçar algum tipo de conteúdo humorístico, ou repetir incansavelmente alguma frase de efeito cômica. Deve abordar as mais diversas realidades de um homem homossexual real, com suas lutas, alegrias, reivindicações, etc., se fazendo presentes em situações e espaços de decisão, escolha, poder e, também, vivendo suas rotinas comuns, que muitas vezes não se diferem em nada com relação às de um homem heterossexual, por exemplo. Caso contrário, será apenas uma exposição desnecessária e irreal de pessoas que já são suficientemente segregadas. Um desserviço que visa agradar qualquer público, exceto aquele que está sendo “representado”.

A constante forma caricata com que homens homossexuais são representados traz novamente o questionamento de como reconhecer uma pessoa que sente atração pelo mesmo sexo. Será que uma roupa define? Um gesto? Ou, ainda, o jeito de falar?

O que queremos apontar com as repetições destes questionamentos é que, sem contato ou demonstração de interesse ou de afeto, não há como definir uma sexualidade tão facilmente, ao menos, não de maneira realista. Existem muitas sexua-

lidades e nenhum padrão a ser seguido entre seus indivíduos, o que é visto na mídia, não define um grupo, apenas lucra às custas de uma falsa empatia por um nicho social amplo, ao mesmo tempo em que não perde apoio dos demais grupos.

Um dos respondentes do questionário afirmou que:

É necessário representar LGBTQ+ como pessoas reais, como pessoas boas ou ruins. Com desejos e sonhos, com uma vida normal como de qualquer outra pessoa heterossexual. Pois só quero que retratem o mundo diverso que existe mesmo que sigam negando a existência dessas pessoas (mulher entre 21 e 30 anos).

Para que possa haver alguma mudança e aceitação do público, deve haver diversidade e personagens representados como pessoas comuns, desconstruindo o pensamento de que só existem na ficção e que, nela, sua única função é servir de alívio cômico.

Para Ronsini (2016), a maneira como os personagens são representados influencia a receptividade:

Os fenômenos ligados à apresentação pessoal adquirem uma feição crucial para o capital simbólico dos atores sociais, em uma época na qual expressão de um estilo de vida corporificado (tornado corpo) é central para a mobilidade econômica, para o reconhecimento social e para a realização afetiva (RONSINI, 2016).

A representação deve ser feita de maneira que não incite estigmas sociais ou cause danos ao público representado, legitimando possíveis injúrias.

A segunda pergunta do questionário busca compreender a amplitude da representação desses personagens nas telenovelas vistas pelos participantes:

Gráfico 4: Questão referente à quantidade de produções conhecidas pelo público, as quais contavam com ao menos um homem homossexual na narrativa.

Das novelas que você se recorda de ter assistido (mesmo que esporadicamente), quantas contava... menos um, personagem homossexual?

147 respostas



Fonte: as autoras

Menos da metade delas tinham ou têm personagens homossexuais em suas narrativas, ou seja, apesar de estarmos avançando, ainda há um longo caminho a percorrer. Um dos prováveis motivos é o receio que muitos autores e emissoras ainda têm de uma possível rejeição à narrativa pelo público mais “tradicional”. Balbino (2015), em seu artigo *O beijo gay na teledramaturgia: uma visão panorâmica*, afirma que a sociedade é inconstante e aceita apenas o que lhe convém, explicando a pouca representatividade de hoje, já que a teledramaturgia é feita para a massa.

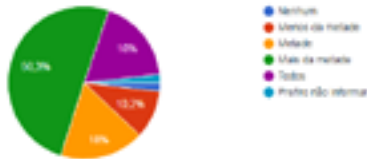
O próximo gráfico se refere à maneira como a representação dos personagens tem ocorrido nos últimos anos e como o público visualiza essa realidade.

A maioria dos participantes afirma que muitas das representações são baseadas em estereótipos e não consideram as especificidades de cada um.

Gráfico 5: Questão referente à estereótipos comuns de personagens homossexuais nas narrativas de telenovelas

De todos os personagens homossexuais que você já viu nas Telenovelas, quantos eram representados de maneira caricata, estereotipada ou eram usados como uma forma de alívio cômico?

147 respostas



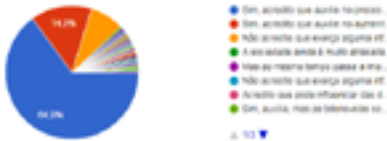
Fonte: as autoras

No artigo *Violência simbólica e redes sociais no Facebook: o caso da fanpage “Diva Depressão”*, Recuero e Soares apresentam a visão de Goffman (1963) sobre a questão dos estigmas sociais, comentando a ideia do autor de que os mesmos marginalizam as pessoas que são atribuídas dentro deste contexto, e não somente isso, mas que são atribuições negativas, eliminando a possibilidade de que a pessoa será enxergada por outras características, senão as que denotam o estereótipo vigente.

Gráfico 6: Questão referente à influência de personagens homossexuais no processo de aceitação da comunidade gay

Você acredita que a presença destes personagens nas telenovelas auxilia no processo de aceitação ou rejeição da comunidade gay?

147 respostas



Fonte: as autoras

A questão acima foi uma das que mais gerou interação, pois além dos participantes que assinalaram alguma das alternativas disponíveis (64,9% acreditam que personagens homossexuais auxiliam no processo de aceitação, 14,9% acreditam que eles aumentem da rejeição da sociedade, seja pela forma como são representados ou por simplesmente estarem ali e 8, 3% não acreditam que exerça qualquer influência na forma como a comunidade é vista), foram acrescentadas mais vinte respostas salientando diferentes lados da questão, afirmando que a representação poderia, sim, auxiliar no processo de conhecimento e aceitação do tema, porém, os estereótipos, a hiper sexualização e as construções cômicas acabam banalizando as questões reais vividas por homens homossexuais. Muitos também acreditam que falar sobre o tema auxilia o entendimento e a compreensão por parte daqueles que não tem familiaridade com o mesmo ou que não o veem com naturalidade, mas que estão dispostas a ouvir e aprender, enquanto quem se mostra mais resistente a ele, tende a rejeitar ainda mais, principalmente (e novamente), pela construção dos personagens.

Abaixo, um dos depoimentos sobre a aceitação do público perante a representação feita pelas telenovelas:

Personagens LGBTQ+ representados de forma caricata sempre causam incômodo e irritação, mas, quando o personagem é representado de forma fiel e realista, coisa rara de acontecer, eu fico feliz, pois de certa forma, me sinto representada (mulher entre 21 e 30 anos).

4.1 PERCEPÇÕES DOS PARTICIPANTES SOBRE OS PERSONAGENS

Na questão “A forma como estes personagens são mostrados te causa algum tipo de efeito, sentimento ou reação? Se sim, quais?”, dos 113 participantes, 21 responderam “Não”; 9 citaram sentimentos neutros e/ou positivos, como empatia, superação, normalidade ou felicidade, pois para eles, ser representado em horário nobre já é uma grande vitória, sem demonstrar preocupação sobre *como* a representação costuma ser feita. Esses depoimentos foram dados de maneira aparentemente honesta e humilde, indicando apenas falta de conhecimento sobre os efeitos de uma representação rasa e equivocada para aqueles que estão sendo “representados” e não qualquer falta de empatia.

Um dos participantes afirmou já ter questionado sua própria sexualidade por não se sentir representado por nenhum dos personagens homossexuais que via. Aqui, observa-se um efeito contrário no suposto objetivo desses personagens, tidos como uma forma de dar voz a uma minoria marginalizada.

Outro notou uma evolução em comparação a alguns anos atrás, mas pontua que ainda falta muito para que os personagens homossexuais possam, de fato, ser considerados representativos e condizentes com a realidade.

As demais respostas citam sentimentos fortemente negativos, como tristeza, agonia, raiva, indignação, constrangimento e até humilhação pelo público homossexual que buscava ajuda para entender a si mesmo e estímulos para se assumir, porém, acabou sendo ainda mais desencorajado, pois além do comum medo da rejeição, também viu a possibilidade de

sua sexualidade ser tratada como piada ou fase passageira.

Por fim, o questionário se conclui abrindo espaço para os participantes apontarem aspectos importantes que não houvessem sido abordados. De 68 envolvimento, apenas duas pessoas se posicionaram negativa e contraditoriamente, afirmando que não se importam com personagens homossexuais e, inclusive, entendem a importância dessa representatividade (ou representação), mas se sentem desconfortáveis com cenas de afeto entre eles, ou seja, tudo bem criar personagens homossexuais, desde que não haja relações amorosas entre eles.

No geral, as demais respostas afirmam que, quando há aceitação, é apenas por personagens cômicos, porque divertem e não porque representam lutas diárias ou por serem pessoas reais, como quaisquer outras ali apresentadas. Muitos dos participantes sentem que os autores acham que devem preencher algum tipo de “cota gay” no elenco e, mesmo com um público heterogêneo, tentam agradar a todos, abordando um tema importante para uma parte da audiência, mas o distorcendo até que seja aceitável para a outra parte, sem notar (ou se importar com) a responsabilidade social que determinados temas carregam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise da literatura consultada e das respostas ao questionário, concluímos que a presença de personagens homossexuais em telenovelas, mesmo não sendo realista, é necessária. As mídias populares atingem um grande público que vê na televisão o único meio de ter informações. Assim, a representação desses personagens pode naturalizar a sua presença na sociedade, necessária para

que haja uma “descoisificação” da pessoa LGBTQIA+, pois a aceitação só ocorre através do conhecimento. Entretanto, a caracterização de maneira zombeteira e pejorativa dos personagens pode acarretar um entendimento errado por parte do público. Pois, na maior parte das vezes, os personagens são apenas fúteis, escandalosos, medrosos, entre outros adjetivos negativos, e não representam uma comunidade tão diversa e cheia de singularidades.

Porém, mais importante ainda, é que a representação seja justa, pois ela influi diretamente nas vidas, nas relações sociais e profissionais e no tratamento recebido pelos representados em âmbito público, uma vez que a ficção é muitas vezes tida como realidade e impacta a maneira como as construções socioculturais são repassadas.

REFERÊNCIAS

BALBINO, Jéfferson. O beijo gay na teledramaturgia: uma visão panorâmica. **Rev. Estud. Comun.** Curitiba, v. 16, n. 41, p. 382-395, set./dez. 2015. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/comunicacao?dd99=pdf&ddd1=15881>. Acesso em: 5 nov. 2017.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.

RECUERO, Raquel; SOARES, Pricilla. Violência simbólica e redes sociais no facebook o caso da fanpage: “Diva Depressão”. **Galáxia**, São Paulo, n. 26, p. 239-254, dez., 2013. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641252019>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

RONSINI, Veneza. Telenovelas e a questão da feminilidade de classe. **Matrizes**, v. 10, p. 45-60, maio/ago., 2016. Disponível em:

<<http://www.journals.usp.br/matrizes/article/view/119984/117291>>. Acesso em: 5 nov. 2017

SCALEI, Vanessa. **Em 43 anos, Globo produziu 62 novelas com personagens LGBTs, aponta pesquisa: Estudo de pesquisadora gaúcha mapeia personagens LGBT em novelas da Globo e traça perfil dos papéis.** Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/11/em-43-anos-globo-produziu-62-novelas-com-personagens-lgbts-aponta-pesquisa-4896360.html>>. Acesso em: 5 nov. 2017.



GOOD OMENS: A VELHA E INFINITA QUESTÃO DA MORALIDADE¹

GOOD OMENS: THE OLD AND INFINITE QUESTION OF MORALITY

GOOD OMENS: LA VIEJA Y INFINITA CUESTIÓN DE LA MORALIDAD

Resumo: O artigo a seguir consiste de uma análise semiótica de *Good Omens* a partir da dualidade sógnica dos opostos bem/mal, anjo/demônio. O objetivo está na análise de quais signos são associados com bem e quais com mal, e de como a narrativa subverte essas expectativas. Para tal, são usados os conceitos de Saussure dos componentes do signo, de Lotman da metáfora como sistema modelizante secundário, da cultura e da semiosfera coletiva, e de Greimas e Courtes do quadrado semiótico e da manipulação.

Palavras-chave: Semiótica. Moralidade. Caracterização.

Abstract: The following article consists of a semiotic analysis of *Good Omens* through the sign duality of the opposites good/evil, angel/demon. The goal is the analysis of which signs are associated with good and which with evil, and of how the narrative subverts these expectations. For this, concepts such as Saussure's sign components, Lotman's metaphors as secondary modeling systems, culture and collective semiosphere, as well as Greimas and Courtes' semiotic square and manipulation are used.

Keywords: Semiotics. Morality. Characterization.

Resumen: El siguiente artículo consiste un análisis semiótico de *Good Omens* a partir de la dualidad del signo de los opuestos bueno/malo, ángel/demonio. El objetivo es el análisis de cuáles signos son asociados con bueno y cuáles con malo, y de cómo la narrativa subvierte esas expectativas. Para esto, son usados los conceptos de Saussure de los componentes del signo, de Lotman de la metáfora como sistema modelizante secundario, de la cultura y de la semiosfera colectiva, y de Greimas y Courtes del cuadrado semiótico y de la manipulación.

Palabras clave: Semiótica. Moralidad. Caracterización.

Renata Santos Costa²

rscostall@gmail.com

Linda Messias Guzman³

lindamessiasg@gmail.com

Elisângela Carlossso

Machado Mortari⁴

elimortari@gmail.com

1 Apresentado resumo expandido na 34ª Jornada Acadêmica Integrada da Universidade Federal de Santa Maria

2 Acadêmica do 5º semestre de Comunicação Social - Produção Editorial na Universidade Federal de Santa Maria.

3 Acadêmica do 5º semestre de Comunicação Social - Produção Editorial na Universidade Federal de Santa Maria.

4 Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1 INTRODUÇÃO

A dualidade dos signos “bem” e “mal” faz parte da cultura humana desde seus primórdios, definindo moralidades e abrindo discussões para seus reais significados. Desde Aristóteles ao Código de Hamurabi, ou até a própria Bíblia, sua definição é essencial para o convívio em sociedade, é a partir dela que criamos as regras do que é permitido ou proibido de se fazer. Entretanto, cada indivíduo parece ter uma interpretação ligeiramente diferente do que isso significa.

A minissérie *Good Omens*, coprodução da *Amazon Studios* e da *BBC Studios*, tem essa questão como um de seus focos, com uma abordagem diferenciada do mero dualismo certo/errado. Os 6 episódios estrearam em 2019, e se baseiam no livro *Belas Maldições* (1990) de Terry Pratchett e Neil Gaiman, o qual conta a história dos 11 anos que antecederam o Armagedom e as tentativas do anjo Aziraphale e do demônio Crowley de impedir o fim do mundo. A relação entre os dois é um aspecto essencial da narrativa da série: estão na Terra há 6000 anos e presenciaram desde a expulsão de Adão e Eva até a chegada do anticristo. O espectador acompanha a estranha amizade dos dois, que deveriam estar em lados opostos por sua própria natureza.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 METODOLOGIA

As principais fontes de embasamento teórico para esta análise vêm das teorias de Saussure (2006), Lotman (1999), Greimas e Courtes (1982). Saussure fornece a definição do signo como uma “entidade psí-

quica de duas faces” (SAUSSURE, 2006, p. 80), sendo uma o significado, a ideia, o conceito que ele transmite; e a outra o significante, a manifestação do signo. Além de definir os componentes de um signo, também fornece margem para a análise do processo arbitrário de semiose que leva à associação de o significado X com o significante Y, ao invés de com o significante Z.

Para Lotman (1999), existem dois níveis de codificação: o primário e o secundário. O primário é o processo de associação de um sentido imediato, literal de cada signo. Já o sistema secundário – que será o foco dessa análise – se postula como o sentido construído a partir de associações metafóricas de equivalência aproximada entre sentidos primários. Isso ocorre através da mediação e procura transpor o princípio da intraduzibilidade das esferas semânticas. Tal princípio é causado pelas variações dos significados de um mesmo significante para diferentes interpretantes, fazendo com que a tradução de um signo nunca seja exata. Assim, a metáfora é uma tentativa de criar um outro significado, não imediato, pela associação de dois significados imediatos. Apesar de haver uma perda de precisão, há um ganho em tradução pois é criada uma conexão entre os interpretantes. Desse modo, a análise de signos audiovisuais que será feita a seguir parte do pressuposto de que esses signos são metáforas com significado narrativo que vai além da sua mera existência na tela.

Isso se conecta ao conceito de valor de um signo para Saussure, que é sempre relativo e derivado da sua relação com outros signos (NOTH, SANTAELLA, 2017 p. 107). Por exemplo, o significado do uso de determinada cor para o figurino

de um personagem é construído a partir de sua comparação com a paleta de cores de outro personagem.

Além disso, ao analisar a dinâmica das diferenças entre emissor e receptor no processo comunicativo, Lotman propõe que não geram só erro e incongruência, mas que também são fonte de informatividade. Isso pois o total do código de um indivíduo é o somatório de suas experiências, portanto sua exposição a outras experiências é capaz de gerar novos significados: “O valor do diálogo resulta unido não à parte que se intersecciona, mas à transmissão de informação entre as partes que não se interseccionam.” (LOTMAN, 1999, p. 17, tradução nossa).

Outra teoria utilizada para a análise da relação signica vem da obra de Greimas e Courtés: o quadrado semiótico. Ele é formado por três tipos de relação que um signo pode ter - contrariedade, contraditoriedade e complementaridade - que estão conectados em 4 vértices, o signo em questão, seu contrário, seu contraditório e seu complementar. Tal quadrado pode ser aplicado em conjunto com a noção de manipulação como “as ações de humanos sobre outros humanos com o objetivo de fazê-los realizar um determinado programa” (GREIMAS, COURTES, 1982, p. 184, tradução nossa).

2.2 O GUARDIÃO DO LESTE E A SERPENTE DA TENTAÇÃO

Ao observar a caracterização dos personagens Crowley e Aziraphale, é possível perceber o contraste visual entre eles, o qual é exacerbado pelo uso que de planos conjuntos com os dois simetricamente opostos. Em parte, essa escolha estética os separa como anjo e demônio, mas também

demonstra as particularidades deles. Desde o início, eles são colocados como opostos, como na cena do Jardim no primeiro episódio, em que usam figurinos praticamente idênticos com exceção das cores.

Entre os signos angelicais estão o uso de cores claras como o branco e o bege; o uso simbólico de asas, da cruz, da água benta, e o céu acima da terra, em cenários brancos e bem iluminados. Todos esses símbolos transmitem esse significado a partir de uma carga cultural comum entre a produção e a audiência, a qual é criada a no uso de metáforas, a partir da semiótica da cultura (LOTMAN, 1999). O mesmo processo se aplica aos signos demoníacos: as cores preto e vermelho; o fogo demoníaco; o inferno no subterrâneo, na escuridão; a associação com animais: Crowley é a serpente que tentou Adão e Eva, tem uma tatuagem de cobra, olhos amarelos reptilianos, sua fala é como um silvo e puxa a letra ‘s’. Essa oposição fica evidente na cena no primeiro episódio em que Crowley e Aziraphale estão entregando os relatórios oficiais de sua missão na Terra e ambos estão no mesmo prédio, só que o anjo sobe as escadas para o céu e o demônio atravessa o chão. Outra diferença entre os dois está em seus movimentos: o anjo é mais contido e rígido, enquanto os movimentos do demônio são mais soltos e espalhados.

Além dos símbolos que os colocam dentro dessas categorias, existem também os símbolos que trazem as suas idiosincrasias, que ajudam a diferenciá-los de outros anjos e demônios e um do outro. Aziraphale tem um gosto por prazeres humanos como literatura, teatro, gastronomia e mágica que outros anjos não parecem compreender. Crowley também tem as suas particularidades, como o seu

5 Na obra, a voz de Deus é feminina. Anjos e demônios, apesar do que pronomes, artigos e outros elementos de concordância podem sugerir, não têm a mesma noção de gênero que humanos têm.

amor por seu carro, um Bentley que ele teve pelos últimos 90 anos que só toca Queen, ou as plantas que cultiva com devoção agressiva. Tais signos demonstram a familiaridade que têm com o mundo humano, algo que nenhum outro anjo ou demônio na série compartilham. Isso os aproxima da condição humana e afasta do místico.

2.3 INIMIGOS HEREDITÁRIOS: A RELAÇÃO ENTRE CROWLEY E AZIRAPHALE

Crowley e Aziraphale são de mundos completamente opostos, mas acabam se unindo e formando uma amizade que atravessa séculos. É a relação entre eles que coloca em questão a pureza da maldade/bondade. É possível que algo mau seja aliado ou até mesmo amigo de algo bom, se esses conceitos são tão opostos?

Desde a primeira conversa entre eles, fica evidente a bondade/maldade de cada um. Aziraphale dá sua espada flamejante de presente a Adão e Eva, desobedecendo Deus(a)⁵ para ajudar os humanos. Crowley, por outro lado, segue as ordens de seus superiores, convencendo Eva a comer o fruto proibido. Crowley pergunta se o que os humanos fizeram foi tão mau, ao que Aziraphale responde que deveria ser, ou o demônio não os teria tentado a fazê-lo. Crowley, então, questiona o grande plano de Deus(a), e é prontamente repreendido por Aziraphale, que afirma que o plano divino é “inefável” e impossível de ser compreendido.

A partir dessa cena do primeiro episódio, observa-se a visão que um tem sobre o outro e sobre os signos bom/mau. Ser anjo é bom, ser demônio é mau, logo, qualquer ação que venha de um desses

lados será correspondentemente boa/má. Essa relação pode ser observada a partir das relações contrariedade, contraditoriedade e complementaridade do quadrado semiótico (GREIMAS, COURTES, 1982). O signo “bom” é colocado como contrário de “mau”, logo o signo contraditório de “mau”, o “não-mau” é complementar de “bom”, do mesmo modo que o “não-bom” é complementar de “mau”. Assim, Aziraphale, como anjo, tem de ser “bom” e, conseqüentemente, “não-mau”, e o mesmo se aplica a Crowley que é “mau” e “não-bom”.

Quadro 1: Quadrado Semiótico Bom e Mau



Fonte: Elaboração própria (2020).

No entanto, isso pode ser discutido. A rebelião e o questionamento foram justamente o que fizeram de Crowley um demônio e, como tal, é má. A obediência, portanto, é boa e angelical. Enquanto Aziraphale, supostamente bom, desobedece suas ordens, Crowley segue as suas obedientemente. A escolha do anjo inclusive surpreende Crowley, que chega a especular se eles não teriam trocado papéis. Há uma incongruência entre os signos do discurso e das ações. Pode-se argumentar que o comportamento mais angelical é o de Crowley, pois ele obedece suas ordens enquanto Aziraphale comete

uma pequena rebelião, invertendo suas posições usuais de Crowley questionador e Aziraphale crédulo. E, a partir desse diálogo, nasce uma relação que indefine cada vez mais suas diferenças.

Através de seus encontros pelos séculos, o espectador observa a amizade improvável crescer e moldar os personagens, principalmente através do Acordo: Crowley convence Aziraphale de que, ao realizar milagres e tentações nos mesmos locais, eles apenas se cancelavam. Resolvem, então, que só um faz os dois trabalhos e dá no mesmo. Cada vez mais suas naturezas se entrelaçam, os dois chegando a atuar para o lado que deveriam combater. Até aí, pode-se dizer que a relação deles é profissional e suas ações são tomadas mais para benefício próprio do que por amizade.

Esse status, porém, é quebrado pelos dois personagens em momentos distintos do terceiro episódio. Para Crowley, começa quando o demônio salva Aziraphale da guilhotina e culmina na cena da igreja, na qual ele pisa em solo sagrado para salvar seu anjo, colocando-se em perigo. Já para Aziraphale é quando entrega água-benta para o demônio, quebrando regras angelicais e sua própria ética, pois havia recusado fazer a mesma coisa anteriormente por achar que Crowley usaria a água como uma “pílula suicida”.

Nessas situações, observa-se como a relação deles provoca atitudes que não seriam consideradas naturais em um anjo (roubar a água-benta) ou um demônio (salvar um anjo às próprias custas). Os dois colocam o parceiro em primeiro lugar, demonstrando o quanto mudaram as percepções de importância e de dever um do outro. Mais um signo que demonstra a afeição entre eles é a trilha sonora na cena em

que o demônio encontra um incêndio na livraria do anjo e tocam as músicas *You're my best friend* e *Somebody To Love*. Elas são uma metáfora para os sentimentos de Crowley, deixando clara sua afeição por Aziraphale.

Eventualmente, suas chefias descobrem o que estão fazendo e os punem por sua interferência, aliando-se para destruí-los, mais uma vez demonstrando a possibilidade de coexistência de bem e mal. Aziraphale é condenado a queimar em fogo infernal e Crowley a entrar em uma banheira de água-benta. Mas quando enfrentam suas punições, nada acontece. Por um momento, dá-se a entender que os dois, por conta de tudo o que passaram e fizeram, deixaram suas origens demoníacas e angelicais para trás. Porém, mostra-se que os dois sobrevivem porque trocaram de lugar. Apesar de suas ações, ainda são um anjo e um demônio.

Outro ponto relevante é a metáfora da refeição para a relação dos dois. A todo momento, Aziraphale convida Crowley para almoçar com ele mas os convites raramente são aceitos. E também são uma grande contradição, pois apesar de estar sempre convidando o demônio para comer, Aziraphale é quem afasta Crowley, apegando-se a seus princípios angelicais e dizendo que: “Você vai rápido demais para mim, Crowley”. Quando isso é dito, pode se referir à velocidade alta com que o demônio dirige, mas também pode ser uma metáfora para o relacionamento deles: Crowley é quem propõe o acordo, quem propõe uma fuga e é quem afirma que eles não estão do lado bom ou mau, mas de um lado próprio: o deles. Por isso a cena final comunica tanto. Após séculos de negação e incertezas, os dois saem para comer juntos, despreocupados com

bem/mal. A relação deles criou um outro lado, um lado que deseja preservar a vida na Terra e coexistir.

2.4 O PLANO INEFÁVEL: REFLEXÕES MORAIS A PARTIR DA DUALIDADE ANJO E DEMÔNIO

A similaridade entre Crowley e Aziraphale é usada para ressaltar suas diferenças. Isso se associa à noção de Saussure: “Um signo só tem valor por que ele é diferente dos outros” (NOTH, SANTAELLA, p. 109). E surgem as questões: qual a diferença essencial entre Crowley e Aziraphale? Por que um é bom e o outro mau? Por que um caiu e um outro não?

Para responder, é preciso definir o significado do signo “anjo” e “demônio”. A definição da série de anjo parece se apoiar nos critérios: (1) terem sido criados por Deus(a) para supervisionar a execução de seu plano, e (2) não questionarem o plano. E um demônio é um anjo que caiu. Quando Crowley questiona Deus(a) sobre a necessidade da destruição da humanidade, ele diz: “Eu somente questionei. Isso era tudo que era preciso para ser um demônio nos tempos antigos.” Essa fala sugere duas coisas: (1) que o que separa Crowley e Aziraphale é a fé do anjo, e (2) que as causas para a queda mudaram com o tempo. Afinal, Aziraphale também começa a questionar o plano com o decorrer da série, mas ele não caiu.

Isso leva ao questionamento de outras atitudes de Aziraphale. Em uma cena, ele possui um corpo humano, o que anjos deveriam ser incapazes de fazer: ele conseguiu isso pois deixou de ser um anjo ou porque nenhum outro anjo tinha se dado o trabalho de tentar? Ele também mente para seus superiores com frequência e tem

outras atitudes questionáveis, como considerar o assassinato de uma criança para o bem maior. No entanto, apesar dessas “más” ações, ele não cai. Uma das poucas certezas sobre a diferença entre anjos e demônios na série é que a maior fraqueza dos demônios é água benta e a dos anjos, fogo infernal. E, se tivesse caído, ele teria morrido na cena do julgamento com água benta. Assim, isso leva à questão: são “mau” e “anjo” signos mutuamente exclusivos? E quanto a “bom” e “demônio”? É possível que Crowley, mesmo depois de ter caído, realize atos que possam ser considerados bons?

Em uma cena do segundo episódio, Aziraphale levanta a possibilidade de que ele possa ser bom, Crowley responde que ele é um demônio, que não pode ser bom por natureza. No entanto, isso não é suficiente para invalidar a pergunta: ele resgatou um anjo, mais de uma vez, e ativamente passou 11 anos sabotando o fim do mundo para salvar a humanidade. Esses são atos que podem ser considerados bons, visto que são motivados pela preservação da vida. Além disso, se demônios são anjos caídos, as naturezas demoníaca e angelical não deveriam ser a mesma?

Outra vertente para análise das ações dos dois é a manipulação quando colocada no quadrado semiótico a partir da relação de causalidade: pode-se causar algo a acontecer, causar algo a não acontecer, não causar algo a acontecer ou não causar algo a não acontecer (GREIMAS, COURTES, 1982, p. 184). Por exemplo, a abordagem de Aziraphale no momento do nascimento do anticristo seria o não causar algo a não acontecer, em uma noção de não intervenção, mas depois muda para o causar algo a não acontecer, pois não quer o fim do mundo. Afinal, o Armagedom leva à

extinção da humanidade e genocídio não é bom, logo o fim do mundo é mau e deve ser impedido, e Aziraphale, como não-mau, deveria impedi-lo.

Enquanto isso, Crowley seria o não causar algo a acontecer, mas essa opção lhe é removida quando recebe a função de entregar o anticristo e é colocado na posição de causar algo a acontecer. Mas é algo que ele não quer que ocorra, então muda novamente, indo para o causar algo a não acontecer e se alinhando com Aziraphale. Se os interesses dele são os mesmos de Aziraphale, de impedir o mau, isso também o coloca no quadrante não-mau. No entanto, a lógica para que Crowley seja não-mau depende de Aziraphale ser bom. O contrário também é possível: se Aziraphale tem interesses alinhados com os de Crowley, e Crowley está dentro da categoria de não-bom, ele também não é bom. Mas, se ambos podem ser possíveis ao mesmo tempo, não podem ser mutuamente exclusivos, demonstrando falhas nas noções de bem e mal como categorias irreduzíveis.

Uma possibilidade para justificar um ser bom e o outro mau estaria na intenção de cada um para realizarem as mesmas ações. Aziraphale estaria motivado por sua abnegação e amor pela humanidade, o qual Crowley não parece ter, ele parece desprezar a humanidade e estar focado em autopreservação. No entanto, existem vários sinais que contradizem essa leitura. A relação de Crowley com a humanidade é mais complexa do que mero desprezo, está desiludido com as maldades que humanos infligem uns nos outros, muitas das quais ele diz para outros demônios como ideia sua mesmo que não tenha feito nada. E, mesmo tendo um plano e oportunidade para fugir, quando chega a

hora de decidir ele se arrisca para salvar a humanidade e seu anjo.

Outra questão é se todas essas ações estariam ou não dentro do plano inefável de Deus(a). Três cenas questionam isso explicitamente: (1) quando Crowley convence Aziraphale que interferir na criação do anticristo deveria ser parte do plano inefável, afinal, os demônios estão trazendo o anticristo e parte do trabalho de um anjo é impedir os demônios; (2) quando Belzebu e Gabriel também são levados a questionar e reavaliar a inevitabilidade da guerra, pois, existe o “grande” plano que foi escrito e prevê a grande guerra entre céu e inferno, e existe o plano “inefável” e eles podem ser, ou não, a mesma coisa, mas não há como ter certeza pois o inefável não pode ser descrito com palavras; (3) quando, após o não-fim do mundo, Crowley questiona: ao impedir o Armagedom, eles atrapalharam o plano ou o plano era que eles impedissem o Armagedom? Se as ações deles fazem parte do plano e são pré determinadas, elas podem, afinal de contas, serem boas ou más?

Isso leva à reflexão sobre a indefinição de signos e revela uma das questões mais complexas da semiótica: o significado de cada signo, apesar de comum, é determinado por cada interpretante e pode variar de infinitos modos. Assim, se torna impossível criar um absolutismo moral pois a comunicação se dá através de signos, mas a representação dos signos é imperfeita pois o objeto dentro da mente de um é diferente da mente de outro, havendo espaço para ambiguidade e interpretação.

A sugestão da série é que bem e mal não são, afinal, signos mutuamente exclusivos, e que existe uma intersecção entre eles. Isso é reforçado pela cena final em que

Aziraphale e Crowley estão brindando o não-fim do mundo: Aziraphale diz que nada disso teria ocorrido se Crowley não fosse, pelo menos um pouco, uma boa pessoa, e Crowley diz que se Aziraphale não fosse, no fundo, suficientemente um bastardo para valer a pena conhecê-lo. O ponto que a série está reforçando é similar ao que Lotman defende de que há utilidade na diferença entre sujeitos (LOTMAN, 1999). Cada sujeito é o somatório de todas as suas experiências e, ao se comunicarem, estão somando experiências que não poderiam ter tido se não tivessem se conhecido. Assim, Aziraphale e Crowley seriam seres diferentes se nunca tivessem se conhecido e, conseqüentemente, o destino do mundo teria sido diferente.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moralidade é uma questão atemporal e universal: nunca perderá sua importância. Questões levantadas por um livro dos anos 90 continuam mais relevantes que nunca. A narrativa faz uso das figuras angelicais e demoníacas e foca em uma relação específica com a intenção de capturar as nuances de significado dentro dos significantes “bem” e “mal”. Para tal, faz uma comparação a partir de relações de oposição e similaridade que podem ser analisadas dentro do quadrado semiótico e da manipulação de Greimas e Courtes (1982).

Good Omens parece sugerir que o fator motivador para a relativa bondade ou maldade das pessoas é a sua empatia (ou sua falta), sendo a evidência principal para esse argumento a relação entre Crowley e Aziraphale. Afinal, Crowley poderia ter ido embora e deixado com que a humanidade acabasse, mas ele não o fez porque

Aziraphale não estava disposto a desistir e ele não podia deixar seu melhor amigo para trás. Crowley realizou uma “boa ação” por conta de sua empatia.

É uma reafirmação da ideia levantada por Lotman (1999) de que a diferença da bagagem cultural entre sujeitos não precisa ser negativa e pode levar à construção de novos sentidos: nesse caso, um anjo e um demônio que criam o próprio lado. Outro conceito semiótico que se vê presente na minissérie é o conceito de valor saussuriano, já que o “mal” precisa sempre se contrapor a “bem” para ter valor e vice-versa, é a oposição entre eles que lhes dá sentido. Observa-se, no decorrer da série, que o maior objetivo dos lados do “céu” e do “inferno” não é nem salvar a humanidade nem destruí-la, mas sim lutar um contra o outro. Um não pode existir sem o outro, pois é a perspectiva da batalha final que os leva para frente.

Desse modo, a partir da análise da relação entre um anjo e um demônio desobedientes, pode-se observar “bem” e “mal” como conceitos relativos que dependem de quem os interpreta. A série desenvolve uma narrativa que condena a rivalidade e a divisão e afirma através de sua história que nada é tão preto no branco. Existem diversos tons entre os dois, mostrados pela série através da convivência entre duas forças muito opostas, que acabam se misturando, aproximando-se e criando sua própria área cinza. Como afirma Aristóteles, “o meio termo é uma forma de acerto digna de louvor” (ARISTÓTELES, 1991, p. 36). E a empatia é o valor essencial para a convivência pois são as conexões entre os personagens que acabam salvando o mundo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 4 ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.

GAIMAN, Neil; PRATCHETT, Terry. **Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch**. United Kingdom: William Morrow, 1990.

Good Omens. (Temporada 1, 6 episódios) Criação: Neil Gaiman, Terry Pratchett. Direção: Douglas Mackinnon. Reino Unido: Amazon Studios, BBC Studios, BBC Worldwide, 2019. (60 min por episódio)

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTES, Joseph. **Semiotics and Language**. An Analytical Dictionary. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

LOTMAN, Yuri **Cultura y explosión**. Barcelona: Gedisa, 1999.

NOTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação**. 1ª Ed. São Paulo. Paulus, 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 27ª ed. São Paulo. Cultrix, 2006.



ANÁLISE SEMIÓTICA DAS METÁFORAS PRESENTES NOS DIÁLOGOS DA SÉRIE LUCIFER

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS METÁFORAS PRESENTES EN LOS DIÁLOGOS DE LA SERIE LUCIFER

Resumo: O presente trabalho apresenta uma análise semiótica sobre alguns aspectos que compõem a personalidade da personagem principal da série *Lucifer* e os elementos usados para a construção da história dessa figura no enredo da produção. Como base de estudo, utilizamos as teorias da semiótica dos códigos, da semiosfera (linguagem metafórica) e da semiótica da comunicação apresentadas no livro *Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação* (SANTAELLA; NÖTH, 2017). A análise demonstra como as metáforas presentes nos diálogos da série afetam o desenvolvimento da narrativa dos episódios observados.

Palavras-chave: Metáfora. Diálogo. Código.

Resumen: El presente trabajo presenta un análisis semiótico sobre algunos aspectos que conforman la personalidad del personaje principal de la serie *Lucifer* y los elementos utilizados para construir la historia de esta figura en la trama de producción. Como base para el estudio, utilizamos las teorías de semiótica de código, semiosfera (lenguaje metafórico) y semiótica de comunicación presentadas en el libro *Introducción a la semiótica: paso a paso para comprender los signos y el significado* (SANTAELLA; NÖTH, 2017). Así, el análisis demuestra cómo las metáforas presentes en los diálogos de la serie afectan el desarrollo de la narrativa de los episodios observados.

Palabras clave: Metáfora. Diálogo. Código.

Kethrin Sally Camargo dos Santos¹

kethrin.sally00@gmail.com

Renata Santos Abitante¹

renata.abitante@gmail.com.

Elisangela C. M. Mortari²

elimortari@gmail.com

1 Acadêmicas do Curso de Comunicação Social - Produção Editorial, Universidade Federal de Santa Maria.

2 Professora Associada III do Departamento de Ciências da Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Gestão das Organizações Públicas, Universidade Federal de Santa Maria.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado da atividade final realizada na disciplina de Semiótica da Comunicação, do Curso de Comunicação Social - Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O objetivo do trabalho é utilizar a metodologia aprendida em aula para fazer a análise semiótica de um produto comunicacional midiático. Escolhemos a série *Lucifer* (2016), que apresenta pontos instigantes para relacionar com o estudo dos elementos semióticos, abordando a ciência dos signos, a linguagem e a comunicação. Analisamos alguns aspectos que compõem a personalidade da personagem principal da série *Lucifer* (2016) e os elementos usados para a construção da história dessa figura no enredo da produção.

Como base teórica, utilizamos os capítulos seis (A Semiótica dos códigos) e nove (Iuri Lotman: A Semiosfera e a semiótica da cultura), ambos apresentados no livro *Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação* (2017) da autora Lucia Santaella e do autor Winfried Nöth.

Após a definição do objeto de estudo, selecionamos cenas de cinco episódios da série para análise, relacionando com as frentes semióticas. Durante o processo, empregamos os métodos utilizados em aula, seguindo a esquematização de observar os diálogos do protagonista com as outras personagens, correlacionando com o conteúdo e seguindo uma análise semiótica. A partir disso, o trabalho tem o intuito de demonstrar através de exemplos, argumentação e referências como os diálogos e a relação da personagem principal com outras personagens fazem uma intersecção com as metáforas e a

semiótica da comunicação e dos códigos. Mostraremos como os signos secundários, especificamente as metáforas, servem como auxílio para entendermos a forma como o protagonista da série interage e dialoga com os outros personagens e como esses personagens interpretam a questão de Lucifer como o “Diabo”, analisando como este contextualiza isso em sua rotina, parecendo ser uma pessoa de comportamento excêntrico que utiliza analogias para expressar sua realidade.

2 SOBRE A SÉRIE

Criada por Tom Kpinos, *Lucifer* (2016) é uma série americana que estreou na emissora Fox, mas atualmente os direitos autorais pertencem à plataforma de *streaming* Netflix. A série possui quatro temporadas, sendo que uma quinta temporada foi confirmada. Tom Ellis atua como Lucifer, protagonista da série, baseado no personagem da série em quadrinhos *The Sandman* (1988) escrita por Neil Gaiman, a partir do qual se tornou, mais tarde, protagonista do *spin-off* da série em quadrinhos *Lúcifer* (2001) escrita por Mike Carey.

Para contextualizar a história, trazemos um resumo a seguir. Cansado de seu trabalho no inferno, Lucifer Morningstar (Tom Ellis) decide tirar férias na cidade de Los Angeles, com o seu demônio Mazikeen (Lesley-Ann Brandt). Juntos, administram uma casa noturna nomeada Lux. Lucifer passa seu tempo no mundo dos humanos sem a intenção de esconder sua identidade de “Senhor do Inferno”, contudo, ninguém desconfia ou acredita que ele possa realmente ser o “Diabo”. No episódio piloto da série o protagonista presencia o assassinato de uma conhecida celebridade a qual ajudou a alcan-

çar a fama. Envolvido na cena do crime, Lucifer ajuda a detetive da polícia de Los Angeles, Chloe Decker (Lauren German), a solucionar o caso. Com interesses próprios, Lucifer começa ajudar a detetive Decker a resolver outros casos de homicídio para punir os responsáveis pelo assassinato, mas no decorrer da trama ambos constroem uma parceria e amizade com sentimentos confusos.

3 ANÁLISE

A análise foi totalmente baseada nas teorias apresentadas por Santaella e Nöth na obra *Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação* (2017). Foram utilizados os conceitos semióticos da semiótica dos códigos, da semiosfera (linguagem metafórica) e da semiótica da comunicação, por abordarem aspectos relacionados com a linguagem, diálogo, interpretação e comunicação. Utilizamos os seguintes procedimentos metodológicos: leitura crítica das teorias semióticas orientada pela professora Elisangela Mortari; seleção das cenas dos episódios da série; observação crítica das cenas, dos diálogos, da relação entre o conteúdo da narrativa e dos conceitos semióticos; e produção da análise reflexiva.

Lucifer (2016) é uma produção que retrata um ponto de vista diferente da figura que representa o “Diabo”, fazendo com que a personalidade do protagonista o mostre como um homem irônico, engraçado, charmoso e, algumas vezes, bondoso. Esses aspectos não são esperados de alguém que durante séculos foi construído como um “vilão” ou uma “entidade do mal” pela sociedade medieval e pela cultura ocidental. Santaella e Nöth (2017, p. 229) afirmam que “cultura é assim um

sistema de dois espaços relacionados a dois níveis de semiótica cultural. Um é o espaço textual criado nas artes, mitos, códigos sociais ou ideologias (...)”.

Santaella e Nöth (2017) descrevem como um texto ou, nesse caso, podemos chamar de narrativa, é criada a partir de mitos e ideologias da sociedade humana. Assim, a figura de Lucifer a princípio tinha uma autodescrição determinada por uma cultura antiga e enraizada, contudo, o que ele representa no contexto da série não se identifica com a percepção definida pela cultura. Para aprofundar a análise do protagonista é necessário utilizar as cenas de alguns episódios da série para identificar os fatos que ele expressa sobre a sua realidade, mas que são interpretados como metáforas por outros personagens.

No episódio 12 da primeira temporada, em um diálogo com a personagem Dra. Linda, Lucifer expõe que a relação dele com a personagem Chloe o deixa vulnerável, dizendo que literalmente ela o faz sangrar. Porém, Dra. Linda interpreta isso como uma forma que seu paciente usa para expressar sua angústia em relação aos seus sentimentos pela detetive. “Metáforas são a fonte de um pensamento criativo, visto que as “associações ilegítimas” que elas criam provocam novas “associações semânticas” Lotman (1990 *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2017, p. 217). Desse modo, as informações do protagonista são absorvidas como metáforas que Dra. Linda utiliza para fazer seu paciente entender seus sentimentos, funcionando como um meio de ligação entre os dois que buscam compreender os problemas e conflitos da mente de Lucifer, pois “metáforas podem servir de mediadoras entre dois hemisférios da mente humana” (*ibid.*, p. 217).

“É essa coisa de imortalidade, por algum motivo a detetive Decker me deixa vulnerável”, “Também conhecido como intimidade”, “Não, ela literalmente me faz sangrar”, “Ficar vulnerável pode ser assustador, mas há benefícios quando se abre com alguém” (29m35s, episódio 12, primeira temporada). Nesse diálogo, o protagonista expressa exatamente o que está acontecendo, mas Dra. Linda não entende na forma literal, pois o ser humano em situações complicadas tende a exagerar e a utilizar metáforas. Mesmo através de metáforas, os sentimentos de Lucifer não deixam de ser compreendidos, pois a intimidade dele com a detetive Decker o deixa vulnerável fisicamente e psicologicamente, mesmo que ele não perceba.

No episódio 1 da segunda temporada, Lucifer explica, em uma consulta com sua psiquiatra, o contexto sobre sua família do início até o momento atual. No diálogo, o protagonista explica que o que ele está dizendo não é uma metáfora, mas como a história contada faz referência a uma narrativa fictícia de cunho religioso pela cultura ocidental, Dra. Linda interpreta como uma metáfora.

Sobre o mecanismo da linguagem em metáforas,

Eis porque uma metáfora é mais que um mero ornamento retórico. Não se trata de “Um embelezamento restrito ao plano da expressão, uma decoração em um conteúdo invariante, mas um mecanismo para a construção de um conteúdo que não poderia ser construído por apenas uma linguagem. Um tropo é a figura nascida no ponto de contato entre duas linguagens (LOTMAN, 1990 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 217).

Portanto, para a Dra. Linda, Lucifer está usando uma história conhecida para rela-

tar os conflitos que ocorreram com sua família até o momento em que ele foi expulso de casa (“Céu”), pois para ele é um modo de conseguir expressar os fatos de sua vida trágica. Mesmo sendo confusa, essa linguagem ainda transmite as frustrações do protagonista com a sua família.

Em outra cena, Lucifer volta a conversar com a Dra. Linda sobre a confusão e os problemas que estão ocorrendo nesse episódio. Ele justifica culpando cada pessoa que está ao seu redor. Quando a psiquiatra sugere que ele está deixando a si mesmo de fora do conflito, Lucifer interpreta que Dra. Linda está se referindo ao papel dela como profissional a ponto de culpá-la por não ajudá-lo com seu problema existencial. Dessa forma, Dra. Linda chega a conclusão de que o protagonista não está tirando proveito das sessões, afirmando que o paciente utiliza das palavras dela para seu benefício próprio e isso não está o ajudando a solucionar seus conflitos internos. Dessa forma, ocorre um problema de interpretação na mensagem que Lucifer deveria captar nas sessões.

Isso pode ser explicado por Santaella e Nöth (2017) quando dissertam sobre o processo de mensagens emitidas e recebidas: “O sistema trabalha ‘bem’ se a mensagem recebida pelo receptor é inteiramente idêntica àquela remetida pelo emissor, e ele trabalha ‘mal’ se há diferenças entre os textos.” Lotman (1990 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 233). Desse modo, percebemos que as sessões não tinham resultado porque Dra. Linda e seu paciente não estavam trabalhando o diálogo no mesmo contexto e, portanto, o código não estava sendo interpretado. Porém, no final do episódio, o protagonista chega à conclusão de que não pode

culpar ninguém pelas escolhas que ele fez. Sendo assim, entende a pergunta que Dra. Linda fez a ele para compreender como não se deve culpar a todos pelas circunstâncias que ocorreram consigo mesmo, mas analisar suas ações no momento que elas ocorreram.

Os diálogos entre as duas personagens são construídos de forma que Dra. Linda escuta seu paciente e o ajuda acompanhando as metáforas elaboradas por ele, mas chega um ponto em que a forma como ele expressa os fatos não faz mais sentido para ela.

O potencial criativo inerente às metáforas com sua habilidade de expressar analogias entre diferentes esferas de pensamento e experiência é a razão pela qual metáforas não são apenas úteis como ferramentas para poetas e oradores, mas também para cientistas (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 219)

Dessa forma, quando Dra. Linda conseguia interpretar as metáforas de seu paciente e orientá-lo por meio do diálogo, essas metáforas serviam como uma ferramenta. Contudo, quando elas não fazem mais sentido, a compreensão da realidade de Lúcifer necessita ser mostrada de modo que a psiquiatra entenda que ele está contando fatos que aconteceram literalmente. Quando ocorre a revelação da verdadeira identidade de Lúcifer, Dra. Linda passa a vê-lo de outra maneira, pois agora ela interpreta a mensagem dele direta e literalmente, sem metáforas.

Sobre os sistemas de códigos, “No processo da codificação e decodificação de uma mensagem conforme os princípios de um código, o texto claro e o texto cifrado devem transmitir exatamente o mesmo conteúdo” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 155). Assim, o processo de comunica-

ção entre as duas personagens se torna sucessivo, pois a forma como o conteúdo é transmitido é a mesma, porém o canal do receptor sofre transformações nas quais esse receptor consegue decodificar a mensagem recebida.

No final da segunda temporada, no episódio 16, surge uma personagem nova que desperta a curiosidade do protagonista: um homem que se apresenta como “Deus”. Até então, a personagem parecia ser apenas alguém que estava alucinando, porém, ao chamar Lúcifer pelo nome que seu pai o chamava (Samael), o protagonista fica surpreso e passa a acreditar que seu pai está de fato no mundo dos humanos. No decorrer do episódio, ambas as personagens passam a maior parte do tempo juntas, tempo no qual Lúcifer desabafa suas mágoas, culpando seu pai pelo que ele se tornou. Nesse momento, o protagonista foi entendido literalmente, sem metáforas, pois como seu pai é uma divindade tal como ele, a comunicação entre os dois é fluída e não perde informação (estão no mesmo contexto), ao contrário do que acontece no diálogo com Dra. Linda, no qual a mensagem não é decodificada. As instâncias do processo comunicativo são o emissor e o receptor da informação e “o código é o ‘intermediário comum’ entre os dois” (LOTMAN (1970 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 233).

Contudo, ao final do episódio, o caso é resolvido e o homem que se apresentou como “Deus” estava agindo de tal forma por estar usando uma “fivela divina” (objeto divino pertence ao “Céu”), que ocasionou seu comportamento diferente. Logo, o diálogo entre os dois passou a não ter o mesmo significado que tinha antes, pois nas últimas falas Lúcifer diz

que as palavras de conforto usadas pela personagem nunca seriam ditas pelo seu verdadeiro pai, o que o deixou ainda mais furioso.

Em uma cena anterior, a personagem “Deus” diz não se lembrar qual foi o mal que fez ao seu filho, mas pede desculpas de qualquer forma. Assim, deixa claro que o código como intermediário entre os dois existe. Um código, conforme Lotman (1990 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017), não é só um sistema de regras para codificar e decodificar mensagens, mas também consiste da totalidade da experiência verbal e da memória dos indivíduos, ou seja, “o código, nesse sentido, é um sistema sem memória” (LOTMAN (1999 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 233). Então como o suposto pai de Lucifer não tinha conhecimento dos seus feitos, a mensagem chegava até ele de forma limitada. Por isso, o protagonista desconsiderou o perdão do seu “pai”, reconhecendo que ele age de forma consciente sobre sua vida.

De certo modo, esse momento serviu de esclarecimento para Lucifer sobre seus sentimentos a respeito de seu pai. Isso é algo que acontece na maioria dos episódios da série: ao resolver problemas externos, o protagonista tem esclarecimentos sobre seus conflitos pessoais. Em muitos casos investigados junto a detetive, Lucifer usa dos acontecimentos para refletir sobre ele mesmo ou sobre os problemas pessoais que está enfrentando, fazendo analogias sobre os casos em relação a si mesmo, de modo que a detetive frequentemente o questiona sobre relacionar os casos com seus problemas pessoais. Essa forma de comunicação se chama autocomunicação: “comunicação não é só comunicação externa entre um eu e um ele. Em para-

lelo também ocorre comunicação interna entre o eu e o eu” (LOTMAN (1990 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 235).

O protagonista em sua autocomunicação recebe a informação dos casos, identifica-se com os acontecimentos e transforma aquela informação em algo pessoal, ou seja, ele utiliza das formas de agir de outras pessoas para entender suas próprias formas de agir e pensar. Nesse sentido, “o portador da informação permanece o mesmo, mas a mensagem é reformulada e adquire novos significados durante o processo de comunicação” LOTMAN (1990 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 236). Um exemplo que ilustra isso está no episódio 8 da primeira temporada, no qual que Lucifer sente ciúmes da detetive Decker com seu ex-marido, um sentimento com o qual não está familiarizado, e usa um novo caso de homicídio para tentar entender o que está sentindo.

Neste mesmo episódio, Dra. Linda informa a Lucifer que o sentimento que ele está enfrentando é ciúmes, mas ele contraria a doutora alegando que o “Diabo” não sente ciúmes. Após esse diálogo, inicia-se a investigação sobre a morte de um doutor e Lucifer decide perguntar ao suspeito do caso sobre esse sentimento que ele não compreende: “estou tentando entender o ciúme. É um conceito novo para mim” (14m08s, episódio 8, primeira temporada), pois acredita que o suspeito sentia ciúmes da esposa da vítima. Não encontrando as respostas, busca em outro suspeito, que é de fato o culpado, porém segue questionando o homem mesmo após a descoberta, pois quer respostas sobre seus sentimentos, alegando que por ter assassinado alguém por ciúmes, teria a demonstração perfeita. Refletindo sobre o acontecido, Lucifer conclui que ele não sentia

algo dessa forma, não se encaixando com a situação do culpado.

O efeito da comunicação é uma transformação do eu, uma reconstrução da própria personalidade, “visto que a essência da personalidade pode ser repensada como um conjunto individual de códigos socialmente significantes, e esse conjunto muda durante o ato da comunicação” (*Ibid.*, p. 236).

Entende-se que o personagem tem dificuldade de entender ações humanas pelo fato de ele estar a pouco tempo na Terra convivendo com os humanos (um contexto novo), então ele passa pelo processo de decodificação dessas ações para aprender a agir com as pessoas que estão ao seu redor. Em consequência disso, o protagonista vai evoluindo ao decorrer da série de forma que vai se transformando em alguém mais lúcido de seus atos e pensamentos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essa análise, concluímos que o protagonista da série, apesar de ser entendido por metáforas pelas outras personagens na maioria dos diálogos, consegue transmitir a mensagem que desejava, mas também acaba gerando uma imagem de alguém que alucina sobre sua identidade. Contudo, quando Lucifer fala de forma metafórica (muitas vezes inconscientemente), traz novos significados a suas falas na interpretação de outras personagens. Um exemplo disso é uma cena do episódio 8 na qual ele fala que iria se suicidar porque sua vida não poderia piorar, e outra personagem reflete sobre essa fala e diz que Lucifer tem razão, pois o pior já teria passado.

Dessa forma, é visível o quanto as mensagens passam por decodificação entre as personagens, pois ao falar literalmente, é entendido por metáforas, tanto pela Dra. Linda quanto por outras personagens, ou seja, toda sua mensagem chega com uma ressignificação ao receptor, mas apesar de não ser entendido como deseja, ele consegue respostas cabíveis para seus conflitos, pois

Por mais que metáforas não consigam “traduções exatas”, mas sempre somente “equivalências aproximadas determinadas pelos contextos psicocultural e semiótico comuns a ambos os sistemas”, a perda de precisão resultante não significa meramente uma perda no curso da tradução (LOTMAN, 1990 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 217).

Podemos construir uma intersecção entre o texto da narrativa e os signos semióticos, demonstrando que as metáforas presentes nos diálogos da série mantêm o espectador interessado no desenvolvimento do enredo, pois mostram significados sobre as interpretações das personagens, afetando positivamente o desenvolvimento da trama. Além disso, constatou-se que a série possui outros elementos que podem ser analisados em um estudo mais amplo, como aspectos da narrativa bíblica, simbólica e cultural.

REFERÊNCIAS

SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfried. **Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação**. São Paulo, 2017.

ATÉ, tu doutora?. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 2016. Episódio 08, P&B. Legendado. Série Lucifer.

#EQUIELUCIFER. Estados Unidos: Warner

Bros. Television Distribution, 2016. Episódio 12, P&B. Legendado. Série Lucifer.

DIRETO do Inferno. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 2017. Episódio 01, P&B. Legendado. Série Lucifer.

EU SOU um monstro. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 2017. Episódio 06, P&B. Legendado. Série Lucifer.

DEUS Johnson. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 2017. Episódio 16, P&B. Legendado. Série Lucifer.

submetido: Junho/2020
aprovado: Julho/2020
publicado: Dezembro/2020





...istas da época
...o, a "Revista Popular",
...e Janeiro". Fez parte da redação deste jornal, ju
...aldanha Marinho, Quintino Bocaiúva e outros jornal
... Em 1873 começa a carreira de funcionário público de M
...ssiz, como primeiro oficial do Ministério da Agricultura, a
...o, pelo seu merecimento, até o cargo de diretor de Contabilh
...que serviu até os seus últimos dias, com assiduidade exem
...nde capacidade, muito zelo e probidade. Em 1863, saiu da tipogr
... "Diário de Rio de Janeiro" e seu primeiro livro: "O caminh
...





REVISTA SINTONIA

A revista Sintonia² é um produto desenvolvido no segundo semestre de 2019 pelos alunos e alunas autores para as disciplinas de Produção Editorial para Revistas e Planejamento e Produção Gráfica ministradas, respectivamente, pelas professoras Liliane Dutra Brignol e Sandra Depexe na Universidade Federal de Santa Maria.

É uma revista que foi idealizada para sintonizar música, entretenimento e cultura. Serve como um objeto de reflexão, identificação e afeto, tudo com um visual dinâmico que te faz querer dançar. A publicação visa abordar a música por um viés social, cultural e pessoal para um público jovem, entre 16 e 30 anos, brasileiro e apreciador de música. Diferente de outras revistas que também abordam o tema música, distancia-se do mundo das fofocas e se concentra nos impactos da indústria fonográfica mundial. Entende que pode ser interessante levar mais informações sócio-culturais sobre a música, visto que ela está tão presente no cotidiano. A revista procura promover um pensamento mais elaborado sobre o tema, atualizando e mantendo seus leitores informados sobre acontecimentos da música ao redor do mundo. Além disso, quer refletir sobre a experiência pessoal de consumo da música e dos impactos que tem na vida das pessoas.

Seus objetivos são: tratar da música como algo além de um produto, mas como uma manifestação cultural, social e humana; trazer reflexões acerca de assuntos

importantes a partir da música; ser um espaço de reflexão sobre o significado e os impactos da música, tanto ela em si quanto dentro do contexto da indústria fonográfica; ser um espaço de descoberta de novos artistas; tratar da música em si, trazendo seus aspectos culturais, sociais e pes soais; e mostrar o impacto das obras dentro da sociedade, principalmente no que diz respeito aos jovens, promovendo um diálogo com os leitores.

O conceito gráfico adotado na revista parte da geometria, do uso de triângulos, misturando elementos retos com ilustrações orgânicas. A ideia é representar tanto a parte industrial da música, com a geometria, e a parte humana, com as ilustrações. O triângulo, que na capa representa um botão de *play*, está presente como o elemento unificador da revista. A capa da Sintonia é composta por três páginas em vez de duas. A primeira é um triângulo isósceles que, simultaneamente, faz referência a um botão de *play* e esconde parte do que está na página três, que contém a ilustração que faz referência à matéria principal. A página dois é a parte de dentro do triângulo e contém os créditos da capa e as chamadas.

A produção seguiu as seguintes etapas: desenvolvimento dos projetos editorial e gráfico; definição das pautas; redação das matérias; ilustração das matérias; revisão das matérias; seleção das fotografias; diagramação da revista; desenvolvimento do conceito da capa; diagramação da capa; revisão da revista diagramada; fechamento do arquivo; impressão na gráfica;

Linda Messias Guzman¹
lindamessiasg@gmail.com

José Luiz Ribeiro dos Santos¹
jozeluisrsantos@gmail.com

Otávio de Oliveira Vieira¹
otta.olive@gmail.com

Renata Santos Costa¹
rscosta11@gmail.com

Wesley Soares¹
wesleybatima@gmail.com

1 Acadêmicos do 5.º semestre do Curso de Comunicação Social – Produção Editorial na Universidade Federal de Santa.

2 Disponível em: <https://issuu.com/lindamessiasg/docs/sintonia>.

Figura 1: Capa da Revista Sintonia, fechada (em cima) e aberta (em baixo).



Fonte: os autores.

e apresentação do produto nas disciplinas no dia 27 de novembro de 2019.

Ao fim desse processo, o resultado foi uma edição piloto de 20 páginas e 6 seções, sendo elas: Tropicália, que aborda música brasileira ou da América Latina; Super Nova, que aborda artistas da música pop; Do Outro Lado do Mundo, que aborda música asiática (em particular da Coreia do Sul, Japão, Índia e China); Fora da Caixinha, que aborda música alternativa e independente; Ao Pé da Letra, que realiza uma análise da letra de uma música; e Música n@s (nos palcos, nas telas e nas ruas), que aborda a música em eventos ou produções culturais, como festivais, séries e peças de teatro.

Durante todas as fases de produção, os acadêmicos puderam explorar conceitos estudados em sala de aula, como teoria de cores, hierarquia de informação e identidade editorial de modo prático, enfrentando as dificuldades e aprendendo com elas. Habilidades mais técnicas, como diagramação e revisão, foram testadas, assim como a criatividade e a capacidade de trabalho em equipe dos integrantes. A revista Sintonia possui um enorme valor para a equipe: de aprendizado, pela experiência de criar uma revista do começo ao fim; e afetivo, pela total liberdade para a escolha de um tema com o qual se tinha afinidade e se acreditava propor discussões relevantes, assim como todo o esforço empregado nessa primeira edição.



PE.COM: EDITORA EXPERIMENTAL DO CURSO DE PRODUÇÃO EDITORIAL

O Projeto de extensão “PE.COM: Editora Experimental do Curso de Produção Editorial”, ocorreu durante o período da Feira do Livro de Santa Maria de 2019. Buscando executar ações que possibilitem aos acadêmicos da Comunicação Social - Produção Editorial a prática de incentivo à leitura, a visibilidade do Curso e a pluralidade do futuro profissional, estimulando assim, a percepção do mercado editorial junto à sociedade. O projeto atuou de forma interdisciplinar entre a Editora Experimental e o laboratório de ensino e extensão pE.com, coordenado pela Prof^a. Marília de Araújo Barcellos.

Figura 1: Oficina de Stencil (foto realizada durante a oficina)



Fonte: Foto realizada pela aluna Renata Naka (2019)

Para tanto, foram planejadas, elaboradas e realizadas nove ações junto à Feira do Livro de Santa Maria, contando com a atuação dos alunos na organização do lançamento do livro da série do Caleidoscópio, “Estudos Editoriais Vol.

2”, na 46ª Feira do Livro de Santa Maria (evento este que ocorreu entre os dias 26 de abril até 11 de maio do ano de 2019), bem como diversas oficinas ministradas pelos acadêmicos e egressos do curso de Comunicação Social - Produção Editorial, que tiveram entre suas temáticas: A Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), Literatura, Mangá, Criação de Histórias, Stencil e Design. Metodologicamente a equipe de produção se reuniu em pequenas equipes e para estas foram distribuídas as diversas funções: desde a fotografia, organização no dia, contato com autores, inscrição nas oficinas, dentre outras funções pertinentes aos editores, para que o evento acontecesse.

O projeto contou com uma equipe de 38 voluntários e 2 bolsistas, totalizando uma equipe de 40 alunos, que ajudaram na organização da mídia do evento, nas artes para a divulgação, na organização de oficinas que foram executadas durante a Feira do Livro de Santa Maria e contou também com a cobertura fotográfica do evento, feita pelos próprios alunos. Responsável por coordenar a equipe das oficinas, o aluno Igor Bianchin pontua sobre a importância do evento: “Projetos como esse se mostram fundamentais para a formação de um produtor editorial, nos permitindo ter um contato mais direto com as diferentes áreas de atuação e principalmente por nos ensinar a lidar com os mais diversos imprevistos que surgiram ao longo do evento.” Sobre as dificuldades iniciais do projeto Igor também destaca:

Letícia Cardoso Vicente¹
leticiacardoso364@gmail.com

Igor Vianna Bianchin¹
igor.bianchin@hotmail.com

1 Graduando(a) de
Comunicação social
- Produção editorial -
UFSM.

“A equipe que tínhamos nesse ano (2019) foi muito maior que de qualquer edição anterior, logo coordenar 40 pessoas seria uma tarefa hercúlea, ainda mais pelo fato da maior parte dessa equipe ser de alunos do 1º semestre. Dividimos as diversas funções e designamos um líder para cada uma delas, facilitando assim as reuniões entre as equipes e a professora.”

O referencial teórico abordou a bibliografia da área, em especial as obras de Roger Chartier, para que fosse possível entender, a partir da leitura de seus textos, o papel de um editor, permitindo maior conhecimento dos campos de atuação, e a possibilidade de realizá-los na prática. Em conclusão ao trabalho, o projeto certamente atingiu com êxito a proposta de conhecimento do campo editorial, as quais nos permitiram colocar em prática os conhecimentos adquiridos em sala de aula, as oficinas atenderam a comunidade e as notícias na mídia permitiram a visibilidade e a aprendizagem empírica, atendendo aos objetivos de ensino, pesquisa e extensão. “É gratificante quando você percebe que seu trabalho realmente atingiu alguém, ter a oportunidade de não só administrar as oficinas, mas de ministrar uma também (Mangás) junto de outras colegas e ver as pessoas interessadas naquele conhecimento que você está buscando passar ou ver uma turma cheia durante a oficina de stencil se mostrando empolgada por estar podendo produzir suas próprias peças de arte é uma experiência recompensadora.” conclui Igor.

REFERÊNCIAS

Barcellos, Marília de Araújo (org.). **PEnse: Produção Editorial na sua essência**. Santa Maria: pE.com, 2015.

submetido: Junho/2020
aprovado: Julho/2020
publicado: Dezembro/2020





RELICÁRIO DE CAETANO: PRODUÇÃO DE PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO EM LIVRO-OBJETO

RELICÁRIO DE CAETANO: THE DEVELOPMENT OF AN EDITORIAL AND GRAPHIC PROJECT IN OBJECT-BOOK FORMAT

Resumo: O presente artigo busca apresentar a produção do livro-objeto *Relicário de Caetano*, inspirado na obra de *Dom Casmurro* de Machado de Assis. O projeto experimental foi desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social - Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em 2019. Apresentamos diversos aspectos acerca da produção de um livro, como elaboração do projeto editorial e gráfico. Dessa maneira, buscamos atrelar ao desenvolvimento do produto as etapas competentes ao trabalho do produtor editorial e a importância de repensar o modelo tradicional de um livro.

Palavras-chave: Livro-Objeto. Dom Casmurro. Produção Editorial.

Abstract: This article aims to present a production of the object-book *Relicário de Caetano*, that was inspired by the classic brazilian literature book *Dom Casmurro* by Machado de Assis. This experimental project was developed as an undergraduate thesis for the Social Communication - Editorial Production's course at the Federal University of Santa Maria (UFSM) in 2019. We present several aspects that involves the making and development of a book, such as the elaboration of the editorial and graphic project design and the work of an editorial producer. With this project, we seek to link, the importance of rethinking the traditional model of a book

Keywords: Object Book. Dom Casmurro. Editorial Production.

Alexandra Martins Vieira¹
alexandramartinsvieira@gmail.com

Marina Judiele Dos Santos Freitas²
marinafreitasjs@gmail.com

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial, pela mesma universidade.

2 Bacharel em Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

3 A B. L. Garnier, anteriormente denominada Garnier Irmãos, tornando-se, porém, mais conhecida como Livraria Garnier, foi uma livraria e editora localizada no Rio de Janeiro que esteve em atividade entre os anos de 1844 e 1934.

4 O Portal Domínio Público é a maior biblioteca virtual do Brasil (dados de junho de 2009). Lançado em 2004, o portal oferece acesso de graça a obras literárias, artísticas e científicas já em domínio público ou que tenham a sua divulgação autorizada.

5 Rede social em formato de fórum que permite aos usuários postarem sobre diversos temas.

6 VERNE. A volta ao mundo em 144 livros: um mapa mundi feito com capas. El País, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/18/cultura/1492512207_689285.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

1 INTRODUÇÃO

O projeto experimental *Relicário de Caetano* surgiu a partir da concepção do livro “*Zodiaco 187*”, na disciplina de Projeto Experimental de Edição de Livros no 5.º semestre do Curso de Comunicação Social - Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria. Assim, consideramos oportuno desenvolver outro livro, com formato e narrativa diferentes, a fim de aprimorar os estudos de criação editorial: experimentar um conceito visual gráfico exclusivo e instigante, que conecte o conteúdo com o leitor de maneira interativa, o estimule, não somente pela leitura, mas também pelas sensações que provoca, visto que O projeto gráfico e o projeto visual do livro constituem, na prática, uma unidade, visto que a perspectiva e o fim de ambos residem justamente na busca da harmonia entre forma e conteúdo, no modo sob o qual se organizam os diferentes elementos da página e o agrupamento das páginas em determinada unidade - o livro (ARAÚJO, 2008, p. 373).

Delimitamos trabalhar nesse projeto experimental com uma narrativa inspirada em *Dom Casmurro*, romance escrito por Machado de Assis, publicado em 1899 pela Livraria Garnier³. Visto que o livro hoje ainda possui uma enorme repercussão, tanto por estar presente em conteúdo escolar, vestibulares e no ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), como pela sua narrativa, buscamos apresentar uma maneira original de incentivo à literatura nacional.

Mas por que escolhemos *Dom Casmurro* para fazer nosso livro? Além de ser uma obra em domínio público⁴, e ser um livro de um autor que faz parte do conteúdo

escolar na literatura brasileira, a narrativa é bastante comentada no meio digital. Em 2017, o site Reddit⁵ publicou um mapa mundi literário, produzido pelo usuário “Backfoward24”, feito com capas de livros que melhor representavam cada país. Com um total de 144 livros, *Dom Casmurro* de Machado de Assis, aparece como representante do Brasil sendo considerado o livro de maior renome do país⁶.

Consideramos assim a importância de apresentar um livro-objeto inspirado em *Dom Casmurro*, a fim de incentivar o consumo da literatura nacional, não apenas entre leitores do âmbito escolar. Com recursos gráficos e referências estéticas da história original, além de representatividade LGBTQ+, buscamos nesse produto uma maneira de inovar o mercado editorial, em que o leitor possa experimentar e sentir a narrativa.

Dessa maneira, nos tópicos seguintes deste artigo abordaremos: o conceito de livro e livro experimental; e a narrativa desenvolvida e como aplicamos os conceitos gráficos presentes no produto editorial.

2 LIVRO X LIVRO EXPERIMENTAL

Para desenvolver esse projeto experimental, precisamos entender o que é um livro. Desde seu surgimento, o livro, mais do que um objeto, é um retrato da história tanto documental como ficcional de si próprio e da sociedade na qual ele foi produzido. É através dele que fatos e pensamentos de uma época são guardados, transmitidos e recuperados. Materialmente, o livro é um veículo de ideias e concepções de povos e nações, transpassando o tempo (HASLAM, 2007, p. 6). Apesar dos primeiros formatos de documentação data-

rem ao surgimento da escrita, a história do livro remonta de mais de quatro mil anos, os livros e seu comércio, por conseguinte, só começaram a desenvolver-se no século IV a. C (ARAÚJO, 2008, p. 38).

Mas o que é de fato o livro? Ao longo dos anos, a definição do objeto livro se modificou e atualmente transpassa o formato tradicional popularizado desde o surgimento dos tipos móveis de Gutenberg. Hoje, o modelo composto por capa, brochura, miolo, folhas de rosto e encadernações já não é o único que pode receber o *status* de livro. Se para Haslam (2007) o livro é um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público ao longo do tempo e espaço, para Edith Derdyk (2013), o livro também pode ser um objeto de arte, muito além de um *compartmento* funcional, o *chamado livro de artista ou livro-objeto*, e considera o suporte como um espaço poético que se atualiza a medida que o livro é lido, visto, tocado e manuseado. O livro assim se torna um artefato a ser vivido, não somente pela história que ele guarda, mas por seu formato, que transcende a simples função de fixar e preservar memórias ou criar universos imaginários de histórias ficcionais.

O livro de artista proporciona ao leitor criar experiências através de inúmeros e novos processos de combinações de sintaxe por meio do manuseio, avanço e recuo da leitura dos sinais, dos fôlios e das matérias que se colocam em movimento para o livro ser algo além de si possibilitando uma infinidade de relações criadas a partir dele (DERDYK, 2013, p. 13).

Sendo assim, o livro, mais do que um suporte para o conteúdo, é um portal de

vivências no qual cada processo torna a relação autor e obra. Dessa forma, é como um momento único a ser valorizado, e por isso é cada vez mais explorado para que ao final de cada leitura o livro não só reinvente apenas a si, mas também ao leitor. E compreender o que é um livro, seja esse tradicional ou experimental, é de extrema importância para o desenvolvimento do nosso produto, a fim de que se possa originar uma obra interessante e bem estruturada.

3 NARRATIVA

A narrativa presente em nosso projeto é uma história inspirada na obra de acesso livre *Dom Casmurro*, escrita por Machado de Assis. O livro teve sua primeira publicação em 1899, entretanto, só passou a circular em Janeiro de 1900 no Brasil. Desde 1978, quando completaram 70 anos da morte do autor, pertence ao Domínio Público⁷, tendo livres seus direitos de uso, adaptação e reprodução, segundo a Lei dos Direitos Autorais de 19 de Fevereiro de 1988.⁸

Sendo assim, a narrativa trabalhada para o desenvolvimento deste projeto experimental serve de suporte para a concepção de seu projeto editorial e gráfico e se propõe a trazer uma nova versão dos fatos referentes aos acontecimentos narrados por Bentinho em *Dom Casmurro*. Para tanto, nossa narrativa relata os eventos presentes na obra original sob a perspectiva de um novo personagem, Caetano Cabral Aguiar. O jovem, ao entrar para o seminário, apaixona-se por Escobar que, por sua vez, cria uma relação com Bentinho. Movido pelos ciúmes dos dois, Caetano articula intrigas para separá-los, o que cria dúvidas quanto ao envolvimento de Escobar e Capitu.

7 Art. 41 da Lei nº 9610/9: os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1.º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessório civil.

8 Lei nº 9610/98 altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.

9 Literatura no qual o leitor pode seguir por diferentes caminhos e tomar decisões, assumindo o controle da narrativa.

10 Os integrantes Mariana Amaral e Vitor Bitencourt ficaram responsáveis por aplicar a narrativa em seu projeto intitulado como: “Narrativas Oblíquas: Adaptação do clássico “Dom Casmurro” para narrativa hipermediática.”

3.1 ESCRITA COLABORATIVA E LITERATURA ERGÓDICA NO PROCESSO NARRATIVO

Evidenciamos que a escrita, por muito tempo se apresentou, assim como a leitura, como uma atividade solitária na qual o autor teria companhia apenas de si e de sua criatividade no processo de criação de uma história. Entretanto, o cenário advento da tecnologia e da interatividade modificaram o modo como se escreve e se cria. Dessa maneira, para o desenvolvimento da nossa narrativa, operamos com a escrita de outro ponto de vista da história original de *Dom Casmurro*, aplicando o método da escrita colaborativa e o processo de literatura ergódica⁹. O nome se refere a um estilo de estruturação de leitura que requer de seu leitor, um esforço além daquele que é usualmente exigido dele, como o virar de páginas e passar de olhos sobre o papel (AARSETH, 1997).

Desse modo, a metodologia de concepção e escrita de nossa história se deu pelo seguinte processo: em primeiro lugar, foi feita a leitura da obra original; logo após, a mesma foi separada em 4 partes das quais foram extraídos os principais tópicos e acontecimentos e feito um esquema do que seria inserido na nova narrativa. Com a divisão feita, cada um dos integrantes do grupo (Mariana Amaral, Alexandra Martins, João Vitor Bitencourt e Marina Freitas¹⁰) ficou responsável pela escrita de uma destas partes, sendo elas nomeadas 1, 2, 3 e 4, respectivamente. Cada uma delas abordou um espaço de tempo na narrativa, entre os anos de seminário, até os desfechos dos personagens principais em meados de 1900.

4 PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO

O projeto experimental *Relicário de Caetano* surgiu da vontade de desenvolver um livro que fosse visualmente atraente, tanto em seu conteúdo quanto esteticamente. Assim, buscamos aplicar um projeto editorial que conciliasse ambos os tópicos, aplicando os conhecimentos adquiridos durante os anos de graduação para que pudéssemos perpassar por todas as etapas de desenvolvimento de um livro, vivenciando as atribuições de autor de forma colaborativa e enfatizando aquelas pertinentes ao produtor editorial, que vão desde a criação de conteúdo e preparação de texto, até o desenvolvimento e execução da área gráfica.

Segundo Venezky, diretor de arte da Speak Magazine, uma revista norte-americana, “o *design* editorial é a estrutura por meio da qual uma determinada história é lida e interpretada” (ZAPATERRA, 2014, p. 10).

O design editorial cumpre diferentes funções tais como, dar expressão e personalidade ao conteúdo atrair e manter os leitores e estruturar o material de forma clara. Essas funções têm de conviver e trabalhar juntas de forma coesa para divulgar algo que seja agradável, útil e ou informativo (ZAPATERRA, 2014, p. 10).

Em primazia, a proposta editorial do *Relicário*, por se tratar de uma inspiração da obra de *Dom Casmurro*, foi pensada a fim de respeitar as particularidades da época que retrata. Estruturou-se, assim, com o objetivo a remeter uma caixa de memórias pertencente ao século XIX, na qual o narrador, através de seus diários, pudesse juntamente a seus cadernos e demais *souvenirs* guardar relíquias que contariam não somente sua história mas as dos demais personagens aos quais este se relacionaria ao longo da narrativa.

A escolha por uma leitura cercada de elementos foi pensada para que o leitor pudesse emergir na narrativa, interagindo com os elementos nela presentes, a fim de tornar o ato da leitura mais dinâmico e participativo. Dessa forma, o cuidado para com cada peça gráfica desenvolvida ao longo do processo foi pensado para que se tornasse o mais verossímil possível a ambientação da história. A inserção dos elementos idealizados para a compor a narrativa, dessa maneira, propõe com que o leitor junte as peças sobre a nova perspectiva que envolve a história de Capitu e Bentinho, ao mesmo tempo que o situa no tempo e no espaço.

Segundo Gruszynski (2015, p. 572), “Um texto não existe enquanto conteúdo abstrato, precisa tomar uma forma sensível: posso ouvi-lo, tocá-lo, vê-lo, percebê-lo em movimento etc.”. Entendemos a necessidade de conceber um conceito para o nosso livro que remetesse a época que abrange de 1850 a 1900, sendo, respectivamente, o ano de entrada do seminário e o ano da morte do personagem Bentinho. A data foi escolhida de maneira que o final da história se desse no ano de circulação da primeira edição da obra *Dom Casmurro*, no Brasil, como forma de metalinguagem. A intertextualidade se encontra representada pelas referências trazidas do original para a obra adaptada.

Iniciamos o desenvolvimento visual do projeto *Relicário de Caetano* através da aplicação das referências estéticas em um *moodboard*. Assim, buscamos recursos gráficos que remetessem ao século XIX e realizamos a primeira impressão, para usufruir tanto como referência como inspiração.

Figura 1: *moodboard*.



Fonte: as autoras.

4.1 CORES

De acordo com Collaro (2012, p. 40), “as cores transmitem sensações que transcendem o mero conhecimento de tons e matizes. Cada cor pode remeter, para cada grupo de pessoas, a eventos e situações diferentes, carregando significados”. Para nosso trabalho, a paleta de cores escolhida priorizou o uso de tons beges e variações de marrom, dourados e uso do branco, a fim de criar um produto que pudesse representar elegância e aconchego durante a leitura, como forma de atribuir a ideia do rústico e organizado.

As cores em questão foram usadas com o intuito não somente de harmonização, mas

11 A Hemeroteca Digital Brasileira é o maior portal de jornais e revistas nacionais. O acesso é público com um amplo sistema de pesquisa.

como forma de relacionar as representações das personagens. O uso de tons terrosos como marrom, segundo Zapaterra (2014), aparece como uma cor ligada a natureza e, portanto, gera boas associações em seu uso. Representado pelos diários de Caetano, “[...] o marrom claro implica autenticidade, enquanto marrom escuro sugere madeira ou couro. A combinação desses tons é atraente para assuntos masculinos” (ZAPATERRA, 2014, p. 72), assim como o branco do lenço de Capitu, que também segundo a autora, representa a pureza, riqueza e inocência.

4.2 TIPOGRAFIAS

Os estilos tipográficos escolhidos para a execução deste projeto foram baseados em fontes que transmitissem sensações de peças gráficas produzidas durante o século XIX. Para tanto, pesquisamos por materiais circulantes durante o período que abrange dos anos 1800 até 1900. Constatamos o uso excessivo de tipos e mistura de até três ou mais fontes por peça gráfica. A presença de ornamentos e contrastes branco e pretos das letras também é uma forte característica do período retratado em nosso projeto, com a predominância do uso do Romanticismo que, segundo Collaro (2012), era um estilo marcado pelo uso de elementos decorativos, vinhetas, orlas iniciais, abundância de flores e traços forçados.

Os principais representantes desse período foram os *designers* Didot, Bodoni e Baskerville, que aperfeiçoaram o senso estético do estilo romântico herdado da arte romana. A escolha se deu também por uma questão de legibilidade, pois “Suas hastes possuem um contraste ainda mais acentuado. Suas serifas em formato reto, inspiradas na escrita grega, propor-

cionam boa legibilidade” (COLLARO, 2012, p. 26). Também foram utilizadas tipografias que remetem ao estilo medieval e gótico, aplicadas principalmente em elementos como jornais, postais e certificados encontrados ao longo da narrativa.

4.3 ELEMENTOS

Sobre o desenvolvimento dos elementos que compõem a narrativa do nosso livro-objeto, optamos inicialmente por escrever a história principal e ao mesmo instante criar o conteúdo extra, para que assim houvesse logicidade. Visto isso, durante o processo, buscamos produzir manualmente alguns detalhes para que o leitor sentisse proximidade com a produção e o cuidado com a confecção do livro.

Para a concepção gráfica dos elementos impressos presentes no projeto, buscamos por publicações em circulação durante o século XIX. Em nossa pesquisa, procuramos entender como eram estes materiais esteticamente (diagramação, cores, fontes etc.). Além disso, entendemos a necessidade de estudar como eram os conteúdos e linguagem utilizados na publicação das notícias em voga durante os anos em que se passam a narrativa. Para isso, realizamos pesquisas de periódicos no acervo *on-line* pertencente a Biblioteca Nacional¹¹, a fim de melhor analisar as particularidades de nossos materiais de referência.

Em relação à embalagem, optamos por uma caixa quadrada de dimensões 22 cm x 22cm externos e 19 cm x 19 cm internos, produzida em madeira. Para a escolha do tamanho, utilizamos como referências medidas de livros, que geralmente são 23 cm x 16 cm. Optamos pelo formato de caixa para melhor acomodar os objetos que dela fazem parte e assim

proporcionar ao leitor a sensação de que estivesse recebendo um tesouro dado a ele pelo personagem. A escolha por uma leitura cercada de elementos foi pensada para que o leitor pudesse emergir na narrativa, interagindo com os elementos nela presentes, a fim de tornar o ato da leitura mais dinâmico e participativo.

Figura 2: Livro-objeto *Relicário de Caetano*



Fonte: as autoras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desse projeto experimental foi desenvolver um livro-objeto inspirado na obra de *Dom Casmurro*, no qual criamos desde sua narrativa até seu projeto editorial e gráfico. Assim, buscamos representar o conteúdo por meio de um novo formato de edições impressas, em que o leitor pudesse se sentir inserido na narrativa e vivê-la juntamente a personagem, Caetano.

Através da construção e execução desse projeto podemos observar um campo crescente de oportunidades para a experimentação dentro dos processos de editoração. Ao explorar formatos, encontramos também novas maneiras de contar uma história, ao mesclar interatividade e inovação, para repensar também o papel do leitor, autor e do próprio produtor editorial.

Repensar toda sua estrutura de uma obra clássica tão reconhecida, desde a linguagem até mesmo o suporte, é um desafio necessário aos impressos frente a tantas demandas vindas das tecnologias e dos apelos de consumo de plataformas digitais.

Durante a realização da parte gráfica, as dificuldades encontradas foram no processo de busca por referências, por serem poucos os materiais gráficos disponíveis

que remetem à época. Estabelecemos uma rotina de verificação de datas para que fossem confirmadas a autenticidade e fidelidade dos materiais retratados. O estudo de fontes, estilos, composições e até mesmo material escolhido para embalagem e paleta de cores foram discutidos baseados em buscas de quais eram os estilos e materiais recorrentes para a época e dessa maneira reproduzir de maneira mais próxima possível a realidade do século XIX.

Por mais de uma vez, precisamos desenvolver soluções criativas para solucionar os problemas e as dificuldades que se apresentavam à nossa frente. A partir disso, ressaltamos a importância da criatividade para o desenvolvimento profissional que permeia a carreira do produtor editorial, já que este trabalha em uma vasta área atuação.

Por fim, concluímos, que nosso produto, por mesclar vários campos da interatividade, busca inovar. Por meio dele, perpassam os campos que competem ao produtor editorial, articulando noções de escrita colaborativa e literatura ergódica para resgatar o leitor conectado para o meio impresso. O público, que vai desde adolescentes em anos de formação escolar até colecionadores e estudiosos de obras clássicas se beneficiaram do produto, não só por meio de incentivo que a ele é atribuída a valorização da literatura, mas a possibilidade de experienciar o livro de uma maneira diferente em todas as suas possibilidades.

REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen J. **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore, Maryland. Johns Hopkins University Press; UK ed. edition, 1997.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: Princípios da Técnica de Editoração**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção Gráfica: Arte e técnica na direção de arte 2.ed.** São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2012.

DERDYK, Edith. (org). **Entre ser um e ser mil: O objeto Livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design editorial e publicação multiplataforma**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 571-588, set./dez. 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/58547>>. Acesso em: 15 nov. 2019

HASLAM, Andrew. **O livro e o Designer II: Como criar e produzir livros**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

ZAPATERRA, Yolanda. **Design Editorial**. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.





ABORDAGENS SOBRE CLUBES DE LEITURA NO CAMPO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO

APPROACHES ABOUT READING CLUBS IN THE BRAZILIAN COMMUNICATION FIELD

ENFOQUES SOBRE CLUBES DE LECTURA EN EL CAMPO DE COMUNICACIÓN BRASILEÑO

Resumo: Considerando a carência de produções acadêmicas sobre clubes de leitura no campo brasileiro da Comunicação, objetiva-se encontrar pesquisas que apresentem uma abordagem comunicacional sobre essa temática. Para tanto, procede-se a uma revisão de literatura, a qual conclui que a análise sobre o assunto, majoritariamente, considera que os diálogos em clubes de leitura possibilitam a criação de laços sociais, identitários e culturais. Além disso, este estado da arte possibilita aos pesquisadores do livro e da leitura visualizarem direções teórico-metodológicas para o estudo e compreensão dos processos de comunicação, consumo e apropriação existentes nesses espaços mediados.

Palavras-chave: Clubes de leitura. Comunicação. Estado da arte.

Abstract: Considering the lack of academic productions about reading clubs in the Brazilian field of Communication, the objective is to find research that presents a communicational approach on this theme. To this end, a literature review is carried out, which concludes that the approach on the subject, mostly, considers that dialogues in reading clubs enable the creation of social, identity and cultural ties. In addition, this state of the art allows book and reading researchers to visualize theoretical and methodological directions for the study and understanding of the communication, consumption

and appropriation processes existing in these mediated spaces.

Keywords: Book clubs. Communication. State of art.

Resumen: Considerando la falta de producciones académicas sobre clubes de lectura en el campo de la comunicación brasileña, el objetivo es encontrar investigaciones que presenten un enfoque comunicacional sobre este tema. Con este fin, se realiza una revisión de la literatura, que concluye que el enfoque sobre el tema, en su mayoría, considera que los diálogos en los clubes de lectura permiten la creación de lazos sociales, de identidad y culturales. Además, este estado de la técnica permite a los investigadores de libros y lectores visualizar indicaciones teóricas y metodológicas para el estudio y la comprensión de los procesos de comunicación, consumo y apropiación existentes en estos espacios mediados.

Palabras clave: Clubes de lectura. Comunicación. Estado de la técnica.

Jean Silveira Rossi¹

jeanrossil09@gmail.com

¹ Mestrando em Comunicação (POSCOM/UFMS).

2 A dissertação possui como objeto o clube de leitura intitulado Leia Mulheres. Disponível em: www.leiamulheres.com.br.

1 INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer o contexto da elaboração deste artigo, tendo em vista que é escrito por um egresso do Curso de Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria e atual mestrando recém ingressante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática (POSCOM) da mesma instituição. Faz-se necessária a justificativa, pois parte de um pesquisador iniciante que tenciona, em seu projeto de pesquisa, o campo editorial e o literário na área da Comunicação.

Dito isso, a iniciativa de pesquisar um clube de leitura em um mestrado na área da Comunicação se revela necessária ao se perceber a escassa produção acadêmica sobre essa temática no campo comunicacional, como veremos adiante. Por outro lado, a vinculação de clubes de leitura ao campo da Educação, como ferramenta de letramento literário, por exemplo, apresenta inúmeros estudos consolidados e pertinentes para professores e mediadores de leitura (MARIA, 2009; COSSON, 2014). Dispensando uma oposição entre os dois campos, propõe-se uma interlocução: pesquisar como se comunicam os leitores desses clubes, quais recursos tecnológicos medeiam suas relações, quais construções são possibilitadas pela participação em círculos de leitura *on-line* ou *off-line*.

A busca por pesquisas já existentes e que contenham questões similares às citadas, portanto, faz parte da etapa inicial da dissertação² do autor, orientada pela professora Liliane Dutra Brignol. Objetiva-se, assim, encontrar produções na área da Comunicação que problematizem clubes

de leitura, de maneira a explorar metodologias e abordagens utilizadas. Todas informações levantadas serão consideradas enquanto norteadoras para a apreensão da diversidade dos clubes de leitura brasileiros, bem como para perspectivas teórico-metodológicas empregadas pelos pesquisadores encontrados.

2 METODOLOGIA

Durante os meses de abril e maio de 2020, consultou-se os anais de eventos da Comunicação: Congresso Internacional de Comunicação e Consumo (Comunicon), Intercom Nacional e Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Biblioteca da Compós). Além dos eventos, realizou-se a mesma busca no *site* do Banco de Teses da Capes, Periódicos da Capes, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e no Google Acadêmico. No entanto, a maioria dos resultados foi encontrada apenas no Google Acadêmico, onde o aparecimento de trabalhos de todas as áreas dificulta o escaneamento e seleção.

Os termos usados nos buscadores foram “leitura”, “livro”, “clube de leitura”, “círculo de leitura”, “clube literário”, “círculo literário”, “clube do livro”, “clube de assinatura de livros” e “Leia Mulheres” (objeto de estudo do autor). Neste artigo, emprega-se uma questão terminológica entre clubes de assinaturas de livros e clubes de leitura: estes últimos podem ser independentes ou estar contidos em clubes de assinatura de livros, desde que tais modelos comerciais de negócio possibilitem espaços virtuais ou presenciais para socialização da leitura, foco analítico neste estado da arte.

3 ESTADO DA ARTE

Em um primeiro momento, foram encontrados nove trabalhos brasileiros entre artigos, monografias e dissertações sobre clubes de leitura e de assinatura de livros no Campo da Comunicação. Dois destes estudos estavam publicados nos anais do Grupo de Pesquisa em Produção Editorial da Intercom, enquanto o restante foi proveniente de pesquisa no Google Acadêmico. No quadro 1, é possível a visualização dos trabalhos consultados.

Quadro 1 na próxima página.

Nota-se, nesse caso, que a temática dos clubes de livros (de leitura e/ou assinatura) começou a ser investigada por pesquisadores da Comunicação há pouco tempo, se considerarmos, por exemplo, que no Brasil existiram clubes literários de abrangência e reconhecimento nacional, como o Clube do Livro e o Círculo do Livro, os quais impactaram milhares de leitores e, sobretudo, o mercado editorial brasileiro até o final do século XX. (HALLEWELL, 2012). O interesse da Comunicação parece ressurgir conjuntamente com a volta dos clubes de livros, reformulados por meio de estratégias de *marketing* digital para atingir leitores conectados (ROSSI; BARCELLOS, 2019).

Um dado importante é que, entre essas pesquisas, quatro enfatizam suas problemáticas em torno de lógicas mercadológicas de consumidores de clubes de assinatura de livros (BACEGA, 2017, 2019; OLIVEIRA *et al.*, 2017; BARCELLOS; ROSSI, 2019) e uma trata de um clube de leitura internacional (MARTINS; THOMÉ, 2019). Tais critérios fogem ao objetivo desta revisão de literatura, porém devem ser mencionados, afinal revelam que

metade da produção acadêmica encontrada é centrada em clubes de assinatura de livros, e não em clubes de leitura. Portanto, das nove produções consultadas, quatro serão examinadas neste artigo.

Os quatro estudos elegidos estão distribuídos entre duas autorias. Durante a busca, foi possível notar a exaustiva quantidade de resultados nas áreas de Educação, Letras, Biblioteconomia, Ciência da Informação, História e até mesmo estudos inseridos em Ciências da Saúde, como Psicologia e Terapia Ocupacional, o que demonstra o caráter multidisciplinar de abordagens dos clubes de leitura, ao mesmo tempo em que revela a extrema carência de pesquisas sobre essa temática na área da Comunicação.

Entre os trabalhos selecionados, constam dois artigos (PACHECO, 2017, 2019b), uma monografia (ROSSI, 2018) e uma dissertação (PACHECO, 2019a). Os objetos se dividem em dois clubes de leitura: o *Leia Mulheres* e a *TAG – Experiências Literárias*.

3.1 CLUBE DE LEITURA *LEIA MULHERES*

As produções de Gabriela Barbosa Pacheco, mestre em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), dissertam sobre as mediações existentes no clube de leitura *Leia Mulheres* na cidade de Belo Horizonte. O *Leia Mulheres*, organização sem fins lucrativos iniciada em 2015, tem por objetivo visibilizar a autoria feminina, por meio da leitura de livros escritos por mulheres³. Pacheco (2019b, p. 194) afirma que esse clube de leitura organiza encontros presenciais por meio de uma comunidade na *internet*, onde “As mediadoras Mari Castro

3 Os clubes *Leia Mulheres* estão presentes em mais de 130 cidades pelo Brasil, contando com uma filial em Portugal. Disponível em: <<https://leiamulheres.com.br/2020/03/5-anos-de-leia-mulheres/>>. Acesso em: 9 abr. 2020.

Quadro 1: Relação de produções acadêmicas brasileiras no campo da Comunicação sobre clubes de leitura e clubes de assinatura de livros.

Título	Tipo de trabalho	Ano	Autor(es)
<i>Clube de livros: uma curadoria para o consumo de memórias, afetos e experiências literárias</i>	Artigo	2017	Débora Regina Bacega
<i>Os clubes de assinatura de livros, o leitor e a experiência de leitura: Editora Epifania</i>	Trabalho de Conclusão de Curso	2017	Andressa Oliveira, Denise Sales, Jacob Paes, Lídia Moreto, Lucas Fagundes e Rodrigo Andrade
<i>Mediações da produção literária feminina: Leia Mulheres das redes ao cotidiano</i>	Artigo	2017	Gabriela Barbosa Pacheco
<i>TAG Livros: Comunicação de Experiências Literárias em uma Comunidade de Leitores</i>	Trabalho de Conclusão de Curso	2018	Jean Silveira Rossi
<i>Através da TAG e o que Alice encontrou por lá: memória, comunicação e consumo em um clube de livros</i>	Dissertação	2019	Débora Regina Bacega
<i>Consumo e Experiências Literárias: Quem são os Assinantes da TAG Livros?</i>	Artigo	2019	Marília de Araujo Barcellos e Jean Silveira Rossi
<i>Mediações no clube de leitura Leia Mulheres: reconhecimento e sociabilidade a partir da literatura escrita por mulheres</i>	Dissertação	2019a	Gabriela Barbosa Pacheco
<i>Mediações no clube de leitura Leia Mulheres</i>	Artigo	2019b	Gabriela Barbosa Pacheco
<i>Wizarding World Book Club: o laço social no clube do livro de Harry Potter no Facebook</i>	Artigo	2019	Vanessa Coutinho Martins e Cláudia de Albuquerque

Fonte: Elaborado pelo autor. Busca realizada nos meses de abril e maio de 2020.

e Olivia Gutierrez mantêm um grupo no Facebook, uma conta no Instagram e uma *newsletter* para compartilhar novidades sobre o clube, dicas de encontros e eventos afins ao *Leia Mulheres* e ideias sobre literatura com viés de gênero”.

A pesquisadora se utiliza de observação participante em dois encontros do clube e etnografia virtual das mídias do *Leia Mulheres BH*, bem como aplica questionários *on-line* e entrevistas com leitoras e mediadoras, respectivamente. Uma abordagem semelhante à metodologia empregada pela antropóloga Michèle Petit, que realiza um extenso trabalho de campo com mediadores e leitores, principalmente em viagens pela América Latina (PETIT, 2010, 2013).

Contudo, Gabriela discorda que o clube apenas “leia” mulheres. Sua observação permite considerar que os encontros explorem questões identitárias:

[...] questões de gênero se materializam em assuntos ligados às desigualdades entre homens e mulheres [...] Entre elas, a maternidade, o trabalho, as relações interpessoais, as políticas públicas, as condições de vida etc. Mas não somente. O movimento se propõe a ser um projeto que também estimula a reflexão a partir do lugar de fala de cada uma das participantes – levando em consideração intersecções como classe social e raça – para enxergar o mundo, a política, a história, a ciência, a literatura, o cinema e demais assuntos que não surjam propriamente a partir da discussão sobre gênero (PACHECO, 2019b, p. 202).

Em sua dissertação, ela esclarece a importância das redes sociais, pois o clube só pode existir devido à mediação digital através de comunicados e informações na *internet*, porém aponta que é no âmbito presencial que o propósito do *Leia Mulheres*

se concretiza quando as leitoras “dividem o mesmo espaço e discutem, questionam, conversam e se interpelam — incentivadas pelo mesmo livro, escrito por uma mulher” (PACHECO, 2019a, p. 132).

3.2 CLUBE DE LEITURA DA TAG – EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS

A TAG se configura em um clube de assinatura de livros, contudo está presente neste estado da arte por possibilitar aos seus assinantes criarem clubes de leitura locais em suas cidades para discutir as obras enviadas mensalmente. Tais clubes foram objeto de estudo do autor em sua monografia de graduação em Comunicação Social – Produção Editorial, orientada pela professora Marília de Araujo Barcellos, durante o ano de 2018.

Rossi (2018) se utiliza da metodologia do estudo de caso para realizar uma pesquisa quanti-qualitativa em nível nacional com 450 leitores e leitoras assinantes da TAG, dentre os quais nove foram observados durante o ano de 2018 em encontros presenciais na cidade de Santa Maria (RS). Segundo Rossi (2018), o clube de leitura santa-mariense permitia momentos de descontração, amizade, trocas de experiências literárias e opiniões que iam além dos livros, ou seja, durante os encontros havia a criação de laços sociais e de pertencimento entre os leitores, que também se apropriavam de tecnologias de comunicação para organização e conversas:

[...] o compartilhamento de experiências literárias entre os associados de Santa Maria é multiplataforma. Além de abrigar diversas mídias digitais como o aplicativo da TAG e do WhatsApp, ou ainda as redes sociais particulares de cada assinante, o processo comunicacional dos leitores santa-marienses consolida-

4 Original: *la diversidad de perfiles lectores que seamos capaces de agrupar alrededor de un club de lectura, constituirá la mejor garantía para dimensionar el texto comentado y enriquecer los pareceres sobre el mismo.*

se e complementa-se no ambiente presencial (voltando para o meio digital, e assim por diante), laços sociais são formados e amizades são construídas ao redor do afeto pelo livro e pela leitura (ROSSI, 2018, p. 96).

É importante ressaltar que a monografia aponta questões mercadológicas da TAG, porém se considerou para esta análise apenas a abordagem do clube de leitura organizado pelos assinantes.

4 PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Embora Rossi (2018) não explicita que sua monografia possuiu um caráter etnográfico, é possível constatar que sua inserção entre os leitores, assim como Pacheco (2019a), demonstra uma preocupação em participar empiricamente em saídas a campo, conforme apontado por Petit (2010, 2013) e Travancas (2015) que realiza um estudo comparativo sobre práticas de leitura de leitores adolescentes cariocas e espanhóis. Há uma necessidade em compreender os leitores e suas práticas enquanto os encontros acontecem; as mediações em processo, sem desconsiderar os contextos anteriores e posteriores ao processo comunicacional de recepção, como indica Guillermo Orozco-Gómez (1997).

Ademais, as pesquisas consultadas convergem para os usos e apropriações dos leitores e mediadores dos clubes sobre as Tecnologias de Comunicação e Informação (TICs), encaradas como ferramentas essenciais para a organização dos encontros presenciais. Ambas não esquecem de citar a história da leitura ou dos clubes de livros no Brasil, mesmo os modelos de negócio tendo lógicas de funcionamento diferentes da socialização literária em clubes de leitura.

Nesse sentido, o número de trabalhos selecionados é considerado insatisfatório para uma conclusão extensa sobre a temática. Os termos de busca específicos podem ter influenciado no baixo índice de resultados encontrados, ainda que não se descarte a hipótese de que a produção acadêmica sobre clubes de leitura na área da Comunicação realmente seja escassa.

Notou-se, por meio dos trabalhos analisados, que os diálogos nos clubes de leitura citados possibilitam a criação de laços sociais, identitários e culturais. Nesse sentido, a pesquisadora DeNel Sedo (2004), ao estudar leitoras participantes de clubes de leitura no Canadá, atestou que as questões identitárias e sociais se faziam presentes nos debates literários. Óscar Carreño (2015, p. 55, tradução nossa), pesquisador chileno, complementa ao afirmar que “a diversidade de perfis de leitores que podemos agrupar em torno de um clube de leitura constituirá a melhor garantia para dimensionar o texto comentado e enriquecer as opiniões sobre ele.”⁴.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se de forma acentuada a escassez de pesquisas brasileiras sobre clubes de leitura no campo da Comunicação. Além do trabalho monográfico do autor, apenas mais uma pesquisadora foi encontrada, com o mesmo objeto de pesquisa atual do autor.

Os trabalhos levantados apresentam características em comum, como a inspiração etnográfica, o uso de questionários e entrevistas aprofundadas, além de historicizarem a trajetória do mercado editorial e dos clubes de livros. Ambos, contudo, possuem particularidades que mais os diferenciam do que aproximam.

A maior parte da produção concentra-se em clubes de assinatura de livros, o que sugere que mesmo dentro dessa temática, os clubes sem fins lucrativos, como o *Leia Mulheres*, ainda são pouco pesquisados. Mesmo assim, considera-se futuramente examinar pesquisas voltadas aos clubes de assinatura de livros, as quais certamente possuem contribuições para nosso debate. Da mesma forma, também seria válido buscar pesquisas fora do Brasil, especialmente com leitores latino-americanos participantes de tertúlias, termo sinônimo utilizado para nomear clubes de leitura em países hispânicos.

Dito isso, os trabalhos acadêmicos com clubes de leitura devem incluir as dimensões socioculturais dos leitores com o rigor científico necessário, especialmente na Comunicação, seja em estudos de recepção com uso de etnografias ou em outras perspectivas teórico-metodológicas empregadas na área.

Portanto, este estado da arte não esgota as possibilidades de pesquisa sobre clubes de leitura na Comunicação, apenas revela algumas abordagens teórico-metodológicas para pesquisadores interessados na temática. Em momentos mais oportunos, também deverá observar pesquisas brasileiras de clubes de leitura em áreas afins, a fim de que se possa dialogar com a multidisciplinaridade ofertada pela complexidade desses objetos que, no campo interdisciplinar da Comunicação, recebem e revelam novos e outros olhares.

REFERÊNCIAS

BACEGA, Débora Regina. Clube de livros: uma curadoria para o consumo de memórias, afetos e experiências literárias. In: **Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação**

da Intercom. XVII. Anais eletrônicos. Curitiba – PR, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2683-1.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

_____. **Através da TAG e o que Alice encontrou por lá:** memória, comunicação e consumo em um clube de livros. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2019.

BARCELLOS, Marília; ROSSI, Jean. Consumo e Experiências Literárias: Quem são os Assinantes da TAG Livros?. In: **Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação da Intercom. XIX.** Anais eletrônicos. Belém – PA. 2019. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1456-2.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

CARREÑO, Óscar. **El eco de las lecturas.** Introducción a los clubes de lectura. Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2015.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário.** São Paulo: Contexto, 2014.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil:** Sua história. São Paulo: EDUSP, 2012.

MARTINS, Vanessa Coutinho; DE ALBUQUERQUE, Cláudia. Wizarding World Book Club: o laço social no clube do livro de Harry Potter no Facebook. In: **Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação da Intercom. XIX.** Anais eletrônicos. Belém – PA. 2019. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0832-1.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. Medios, audiencias y mediaciones. **Comunicar:** Revista Científica de Comunicación y Educación, v. 4, n. 8, p. 25-30, 1997.

MARIA, Luzia de. **O clube do livro.** São Paulo: Globo, 2009.

OLIVEIRA, Andressa *et al.* **Os clubes de assinatura de livros, o leitor e a experiência de leitura**: Editora Epifania. Trabalho de Conclusão de Curso em Produção Editorial. Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2017.

PACHECO, Gabriela Barbosa. Mediações da produção literária feminina: Leia Mulheres das redes ao cotidiano. In: **Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social de Minas Gerais. X.** Anais eletrônicos. Belo Horizonte – MG. 2017. Disponível em: <<https://anaisecomig.wordpress.com/edicao-2017/>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

_____. **Mediações no clube de leitura Leia Mulheres**: reconhecimento e sociabilidade a partir da literatura escrita por mulheres. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019a.

_____. Mediações no clube de leitura Leia Mulheres. **RuMoRes**, v. 13, n. 26, p. 190-206, 2019b.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Leituras**: do espaço íntimo ao espaço público. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROSSI, Jean Silveira. **TAG Livros**: Comunicação de Experiências Literárias em uma Comunidade de Leitores. Monografia de Graduação. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2018.

TRAVANCAS, Isabel. O livro e a leitura para adolescentes do Rio de Janeiro e de Barcelona. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. XXXVIII.** Anais eletrônicos. Rio de Janeiro - RJ. 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/trabalhos.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

SEDO, DeNel Rehberg. **Badges of wisdom, spaces for being**: A study of contemporary women's book clubs. Tese de Doutorado. School of Communication-Simon Fraser University, 2004.

submetido: Junho/2020
aprovado: Julho /2020
publicado: Dezembro/2020





FLIPOP: UMA ANÁLISE DE CONSUMO DA LITERATURA YOUNG ADULT (YA) NO MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO¹

FLIPOP: AN ANALYSIS OF (YA) LITERATURE CONSUMPTION IN THE BRAZILIAN EDITORIAL MARKET

FLIPOP: UN ANÁLISIS DEL CONSUMO DE LITERATURA DE YOUNG ADULT (YA) EN EL MERCADO EDITORIAL BRASILEÑO

Lavinia Neres Feronato²

1 INTRODUÇÃO

O mercado editorial brasileiro enfrentou ao longo dos anos crises e estagnações nas vendas que passaram a assustar os chamados profissionais do livro. Segundo a pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial houve o encolhimento de 4,5% em reais de consumo no ano de 2018 em comparação com 2019.

Apesar de o mercado estar acostumado com diversas quedas de vendas, os profissionais responsáveis acreditam que a forma eficaz de melhorar o consumo de livros é a formação de novos leitores. Esse trabalho deve começar durante a infância dos mesmos e continuar sem cessar na adolescência. Ricardo Azevedo em seu artigo *Formações de Leitores e Razões para Literatura* (2004) diz brevemente que a formação do leitor se deve pela pessoa que lê em uma comunhão com o texto baseado no prazer, identificação, interesse e liberdade de interpretação.

Segundo os pesquisadores Fabio Sá Earp e George Kornis em *A Economia da Cadeia Produtiva do Livro* (2005, p. 16), “cada leitor se interessa por poucos assuntos, formando desse modo nichos que os profissionais do mercado devem ser capazes de oferecer aquelas obras que corresponda interesse dentre milhões de possibilidades”. Dito isso, é possível

perceber que este uso do nicho é essencial para que se alcance o leitor.

Dessa forma, o *Young Adult* é tratado por diversas editoras que trabalham com a literatura juvenil como nicho etário dos 14 aos 21 anos.

DESENVOLVIMENTO

O *Young Adult*, que se trata da literatura jovem adulto, tem como objetivo mudar a forma de lidar com a conhecida literatura juvenil ao mostrar que esse público adolescente, ao contrário do senso comum, é sim leitor e que essa literatura tem como qualidade essencial gerar identificação com o seu público.

Com base nisso, o Festival de Literatura Pop (Flipop) ocorre no início do segundo semestre em São Paulo desde 2017, oferecendo um espaço para essa literatura por meio de discussões que cativem esse nicho, abordando diversos temas e dúvidas com os quais adolescentes lidam atualmente. Trata-se de um espaço aberto para debates entre os leitores a respeito dos livros YA.

O objetivo principal deste trabalho é analisar o consumo de literatura YA no Brasil por meio da Flipop. O primeiro contato que eu tive com a Flipop foi no ano de 2018 através da divulgação do evento

1 Pesquisa analisada no período da publicação da monografia em 2019.

2 O presente trabalho é uma versão em resumo expandido do seguinte Trabalho de Conclusão de Curso: FERONATO, Lavinia Neres. Flipop: uma análise de consumo da literatura YA no mercado editorial brasileiro. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Produção Editorial) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

pelas redes sociais da editora Seguinte. A partir disso, realizei uma pesquisa sobre o consumo de literatura YA, que é peça fundamental do evento. Durante a disciplina de Teorias e Métodos de Pesquisa em Comunicação I, em 2019, tive as minhas primeiras buscas sobre essa literatura. Nesta monografia, optei por trabalhar com o YA como um subcampo dentro do campo de publicações comerciais conforme Thompson (2013).

O consumo entre os leitores juvenis não termina só na publicação do livro, pois os fãs procuram respostas de seus autores prediletos, são atentos à aquisição de conteúdos em redes sociais e se interessam por um relacionamento com as editoras atuais. Segundo Henry Jenkins (2009. p. 29),

As circulações de conteúdo – por meio de diferentes sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores [...] a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos.

Assim, podemos perceber que essa transformação cultural é bastante clara dentro da comunidade juvenil, que busca as circulações de conteúdo pela *internet* e por isso é fundamental que o consumo de literatura YA não se distancie desse universo de convergência.

A problemática deste trabalho é entender como a Flipop pode atender as necessidades de consumo do leitor de YA. A metodologia se baseia em uma Pesquisa de Participação durante a terceira edição do festival em agosto de 2019 em São Paulo. Segundo Antonio Carlos Gil em

Métodos e Técnicas de Pesquisa Social (1989, p. 49), têm-se que: “Tanto a pesquisa-ação quanto a pesquisa participante se caracterizam pelo envolvimento dos pesquisadores e dos pesquisados no processo de pesquisa”. Optei pela realização desse modelo para os dados obtidos durante o estado da arte da Literatura YA e para a entrevista por pautas realizada por *e-mail* com a idealizadora do festival Diana Passy.

A Flipop se tornou, nos últimos anos, um espaço reconhecido de discussão sobre Literatura YA no Brasil, não só em seu próprio ambiente, mas também em bienais nacionais. Para isso, ela contou com um fator importante: a organização dos leitores por meio das redes sociais, que segundo Castells (2003, p. 102) “se alguma coisa pode ser dita, é que a *Internet* parece ter um efeito positivo sobre a interação social, e tende a aumentar a exposição a outras fontes de informação”.

O consumo se cruza com a identidade e a cultura que envolve os jovens do século XXI. Não era possível não pensar nos leitores de YA como uma comunidade que realizava suas discussões *on-line* por meio das redes sociais. Desse modo, a *internet* foi responsável por realizar esse encontro entre a literatura e o seu público, não somente por livros publicados em editoras, mas também publicações independentes, o que tornou a Flipop maior do que somente o seu evento físico.

Em 2019, houve queda na aquisição de livros por livrarias físicas e ascensão da venda por livrarias exclusivamente virtuais. O fato desse varejo *on-line* estar em crescimento motiva diversas editoras a investirem em *e-commerce*. O historiador e vencedor do Prêmio Jovens Talentos

2015, Daniel Lameira, em artigo para o PublishNews relatou sobre essa atual mudança de aquisição de livros pelas grandes livrarias. Segundo ele, o fim dessa dependência das grandes livrarias possibilitou “o fim do modelo de consignação, a venda direta ao consumidor, a lei do preço fixo e uma necessidade eventual de união das editoras”.

Pensando nesse contexto de busca por união das editoras, os festivais literários e feiras do livro foram importantes para divulgar os seus novos projetos. Nessa pesquisa, foi analisada as diferenças entre feiras e festivais do livro no Brasil, sabendo que hoje em dia o consumidor busca um ambiente de manifestação da cultura e diálogos com autores de forma mais próxima, como acontece na Flipop, que se propõe a uma relação horizontal entre leitores e autores tal como na internet.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim, analisar ao longo deste trabalho o consumo da Literatura YA no Brasil por meio da Flipop, entendo que o festival é essencial para reunir uma comunidade e dar credibilidade a um novo estilo literário que têm ganhado força no mercado nacional. O festival teve algumas alterações ao longo dos anos, como a parceria de outras editoras do ramo, como o Turista Literário, e nomes importantes do mercado editorial atual, como a empresa de cursos EAD LabPub.

Ainda, é importante refletir a abertura do mercado para esses novos públicos e entender a significância de espaços como a Flipop e outros festivais de público específico para debates das diferentes segmentações da literatura apreciada na contemporaneidade.

Como profissionais do livro, é importante entendermos que estaremos enfrentando obstáculos dentro do mercado editorial e cabe a nós nos unirmos para enfrentar a crise juntos. A Flipop mostrou como se pode atender o leitor juvenil usando sua própria linguagem e dando credibilidade ao que é importante para ele.

Por fim, a Flipop foi fundamental para promover uma reflexão dos novos caminhos que o mercado atual já está buscando. Por meio desse festival, percebe-se que se deve reunir estratégias e buscar parcerias com outras editoras que trabalhem os mesmos campos para que o mercado ganhe força. Fica claro que essa luta contra a crise não é isolada e o mercado editorial precisa se adaptar para que só assim possa mudar a realidade de leitura no Brasil.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. **Formação de leitores e razões para Literatura.** Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Formacao-de-leitores1.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da internet:** Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

EDITORA SEGUINTE. **Como foi a Flipop 2019?** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lstrPcC3Tlg>>. Acesso em: 7 dez. 2019

EARP, Fábio Sá; KORNIS, Geoge. **A Economia da Cadeia Produtiva do Livro.** Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2005.

FLIPOP. Disponível em: <<http://www.flipop.com.br/>>. Acesso em: 2 dez. 2019.

FOLHA UOL. **Mercado Editorial brasileiro diminui pelo quinto ano seguido.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/mercado-editorial-brasileiro-diminui-pelo-quinto-ano-seguido.shtml>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS. **Pesquisa Editoras.** Disponível em: <pesquisaeditoras.fipe.org.br/Home/Relatorio/3>. Acesso em: 27 ago. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social** – 2 ed. São Paulo: Editora Atlas, 1989.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência** – 2.^a ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LAMEIRA, Daniel. **O ponto cego do mercado editorial.** Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2018/11/26/o-ponto-cego-do-mercado-editorial>>. Acesso em: 1 nov. 2019

PASSY, Diana. Entrevista concedida a Lavínia Neres Feronato. Santa Maria. 6 maio, 2019

THOMPSON, John B. **Mercadores de Cultura.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.





TRANCAR-SE PARA SER LIVRE

O conto, *O Papel de Parede Amarelo*, da escritora americana, Charlotte Perkins Gilman, publicado em 1892, narra em primeira pessoa o colapso mental de uma mulher. A história baseia-se na crise psicológica dessa protagonista, a qual é reprimida pelo modelo de sociedade do século XIX – patriarcal. O seu marido e seu irmão, ambos médicos, afirmam que essas crises não passam de “um grau de histeria leve”, ou seja, uma crise de nervos. Assim, por esses motivos, a impedem de continuar o seu trabalho com a escrita, pois ela necessita repousar.

Ao longo da narrativa, percebe-se a angústia da protagonista em ficar isolada do convívio social e sofrer represálias por tentar escrever. Na obra da escritora inglesa Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu*, é abordada a relação das mulheres com o processo da escrita, conectando-se com a história do conto. Woolf, comenta sobre diversas mulheres ao longo de décadas que tiveram suas liberdades intelectuais oprimidas. Sua veia poética teria sido tão obstruída e contrariada pelos outros, tão torturada e dilacerada por seus próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental (WOOLF, 1928, p. 50).

Outro ponto importante da história, é a escolha do quarto que o marido define ser o melhor, sem levar em consideração a opinião da sua esposa. A descrição da protagonista sobre o quarto, leva a entender que se tratava, anteriormente, de um quarto infantil. “A cor é repulsiva, quase

revoltante (GILMAN, 2018, p. 17)”, “Posso ver uma espécie de figura disforme, estranha e provocadora, que parece esgueirar-se por trás do desenho tolo e chamativo (GILMAN, 2018, p. 27)”, “Nunca vi tanta destruição quanto a que as crianças provocaram aqui (GILMAN, 2018, p. 25).”

A mulher escreve escondida dentro desse cômodo que ela tanto odeia. Ao longo da história o leitor acaba percebendo a degradação mental da personagem pelo seu detalhamento desse papel de parede amarelo. O relato da protagonista sobre o papel de parede chega a tornar-se um realismo fantástico em determinado momento do conto.

A escrita angustiante envolve o leitor a sentir as sensações da personagem. A leitura é fluida, mas causa uma sensação de aflição em quem está lendo. O leitor sente-se sufocado naquele quarto, como a protagonista, a qual não sabemos o nome. Diante disso, o recurso usado por Gilman de não colocar um nome na protagonista, apesar de todos os outros personagens, em sua maioria, masculinos possuírem. Serve para mostrar a “invisibilidade” das mulheres.

No livro, *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, da escritora brasileira Martha Batalha, possui uma frase que encaixa-se com o tema da narrativa: “Essa é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido (BATALHA, 2016, p. 38).” Ou seja, trazendo-a para a realidade do conto “Essa é a história de todas as mulheres, que por alguma razão, deixaram de ser o que poderiam ter sido.”²

Eduarda de Medeiros Paz¹
dudademedeiropaz@gmail.com

1 Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

2 Paráfrase da citação: “Essa é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido (BATALHA, 2016, p. 38).”

No posfácio do livro, Elaine Hedges (2018, p. 95), feminista americana, afirmou “A loucura é sua única liberdade”. Portanto, percebe-se que a loucura dessa mulher e de tantas outras durante as décadas, foi uma maneira de sair desse sistema opressor. Apesar de ser uma narrativa curta, atualmente virou um clássico da literatura feminista, já que aborda temas como o estereótipo de “fragilidade” do sexo feminino e a repressão da sociedade machista da época.

Gilman, em seus trabalhos concentrava-se em como as mulheres não são apenas mães e esposas que ficam em casa, mas elas também são pessoas que têm sonhos e são capazes de trabalhar iguais aos homens. Posto isso, a leitura desse conto e de outras obras da autora são válidas até hoje porque retrata a luta das mulheres pelo seu lugar de reconhecimento na sociedade. Uma luta contra a violação emocional e intelectual das mulheres. Sendo assim, mostra que as conquistas femininas hoje, como o direito ao voto, ao divórcio, ao aborto, apenas aconteceram por causa de mulheres como, Gilman, as quais reivindicaram por seus devidos direitos.

REFERÊNCIAS

GILMAN, Charlotte. **O Papel de Parede Amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BATALHA, Martha. **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOLDENBERG, Mirian. Após 70 anos, Simone de Beauvoir ainda mostra caminho da liberdade feminina. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 mar. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/03/apos-70-anos-simone-de-beauvoir-ainda-mostra-caminho-da-liberdade-feminina.shtml>> Acesso em: 27 mai. 2020.





DILEMAS HUMANOS CONTEMPORÂNEOS: UM RELATO DE PRODUÇÃO EDITORIAL

Este texto tem por finalidade apresentar um relato de produção editorial completa do livro intitulado *Dilemas Humanos Contemporâneos*, do autor e professor René Dentz, através da Editora Helvetia Éditions, realizada entre março e maio de 2020. O livro é um conjunto de ensaios filosóficos, e a edição ocorreu sobre a coordenação da editora Jannini Rosa; edição textual de Rebeca Arinelli; e design editorial de Ronald Monteiro.

Figura 1: capa do livro *Dilemas Humanos Contemporâneos*



Fonte: Dentz (2020)

Após o recebimento do original pela Editora, o primeiro passo a ser realizado foi a limpeza textual, que consistiu em fazer as devidas adequações na formatação do arquivo e na estrutura visual do texto — retirada de espaços duplos entre os caracteres e outras tarefas de *layout* avançadas. A etapa de limpeza foi importante, visto que proporcionou uma leitura e edição do texto, além de ter se caracterizado como fator primordial para uma diagramação sem complicações. Contudo, o original recebido não apresentou grandes problemas na formatação e nem na sua estrutura visual.

Seguidamente, após a limpeza, se inicia a etapa da edição textual. De modo a padronizar o texto para leitura, esta etapa consiste em uniformizar e organizar o texto editado, por meio de uma normatização não só ortográfica, mas também estilística, editorial e *ortotipográfica* (YAMAZAKI, 2009, p. 117).

Tendo esses aspectos em vista, podemos compreender as intervenções realizadas no texto alheio e os problemas encontrados. Desvios de concordância verbal e nominal encontrados ao longo do texto foram corrigidos, bem como erros de acentuação, pontuação, digitação e de hifenização incorreta. Houve a reorganização sintática em alguns períodos, e foram inseridos artigos, preposições e conjunções, com a finalidade de melhorar o entendimento e a fluidez da obra. Foi realizada uma troca de palavras para adequação estilística do texto, visto que se trata de um texto direcionado ao público acadêmico. Para este fim, Yamazaki (2009, p. 129) afirma ser necessário um “conhecimento sobre a realidade linguística dos possíveis leitores do texto, para analisar se o texto está adequado às competências, condições e situações de leitura”. Ao longo do original foram encontrados alguns parágrafos repetidos em diferentes capítulos, neste caso entramos em contato com o autor da obra para alertá-lo, e ele nos deu um retorno sobre quais parágrafos sobressalentes deveriam ser removidos. E por fim, a organização ideológica do livro foi respeitada, porém foram sugeridas algumas melhorias na composição textual dos capítulos.

Rebeca Mariana Lopes Arinelli¹

marianaarinelli@gmail.com

Ronald Monteiro da Silva²

ronaldmonteiro@id.uff.br

1 Graduanda, Letras na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

2 Graduando, Letras na Universidade Federal Fluminense.

Com o texto editado, preparado e limpo, foi iniciado o projeto gráfico. Este, por sua vez, tem a função de dar forma ao livro propriamente, como um produto industrializado.

Partindo de Hendel, que define o design editorial como diferente de todos os outros tipos de design gráfico, entendemos que o trabalho do designer de livro “é descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design do livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras” (HENDEL, 2003, p. 2).

Assim sendo, em sua primeira etapa (criação da capa), pensamos em refletir o conteúdo semioticamente na construção visual da capa. A pedido do autor, construímos os elementos gráficos da capa somente com a tipografia. Visto que o livro versava sobre a questão da tecnologia, encaminhando-se assim para um público que possivelmente faria uso das redes sociais, decidimos fazer um jogo com o título, o nome do autor e as palavras que mais se repetiam durante o livro. A proposta foi fazer alusão a um site que popularizou nas redes sociais entre 2015 e 2018. Ele tinha a função de analisar o perfil do usuário e mostrar para ele as palavras que mais utilizava. No que se refere à tipografia, fora utilizada a fonte *Raleway* na capa e no miolo, tendo a capa sido feita exclusivamente com o *Adobe Illustrator*.

Durante o *briefing* da diagramação, fora acordado com a editora e o autor o seguinte: haveria falsa folha de rosto; o fólio seria na lateral externa, levando o nome do autor em páginas pares e o título do livro em páginas ímpares; os capítu-

los sempre iniciariam em páginas ímpares, antecedidas por uma folha totalmente preta. Isso foi feito para manter harmonia entre o miolo e a capa. Todo o processo de diagramação aconteceu através do *Adobe InDesign*.

No mais, a diagramação foi feita sem complicações, dada a limpeza de texto ocorrida antes do tratamento textual. O mesmo ocorreu na revisão de provas gráficas, onde não foram encontrados erros de diagramação ou de revisão textual.

Com todos estes processos finalizados e a obra encaminhada para a editora, podemos concluir que a experiência com o original foi enriquecedora e estimulante. Os problemas com os quais nos deparamos puderam ser facilmente solucionados e obtivemos uma receptividade do autor e da editora com todo o trabalho que foi realizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TESES, DISSERTAÇÕES E TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO

YAMAZAKI, Cristina. **Edição de texto na produção editorial de livros**: distinções e definições. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-31082015-132242/pt-br.php>. Acesso em: 25 maio 2020.

FIGURAS

DENTZ, René. **Dilemas humanos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Helvetia Éditions, 2020.

submetido: Junho/2020
aprovado: Julho/2020
publicado: Dezembro/2020



AS FOLHAS DA HISTÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DO GOLPE MILITAR DE 1976 NA ARGENTINA NAS PÁGINAS DO JORNAL DO BRASIL

THE SHEETS OF HISTORY: THE REPRESENTATION OF THE 1976 MILITARY COUP IN ARGENTINA ON THE PAGES OF JORNAL DO BRASIL

LAS HOJAS DE LA HISTORIA: LA REPRESENTACIÓN DEL GOLPE MILITAR DE 1976 EN ARGENTINA EN LAS PÁGINAS DE JORNAL DO BRASIL

Resumo: Em 1976, Brasil e Argentina possuíam governos militares que censuravam os meios de comunicação. A partir disso, nosso objetivo é compreender as dinâmicas históricas que caracterizam o golpe de 1976 na Argentina e a forma como esse evento é representado pelo Jornal do Brasil. Utilizamos como base de estudo as manchetes sobre a situação na Argentina que constam nas capas desse jornal. Analisamos o conteúdo do periódico brasileiro publicado no dia posterior ao golpe militar na Argentina. Utilizamos a história comparativa para realizar a análise de fonte histórica, bem como a verificação do conteúdo interno e externo da documentação.

Palavras-chave: Ditaduras. Brasil. Argentina.

Abstract: In 1976, Brazil and Argentina had military governments that censored the media. From this, our objective is to understand the historical dynamics that characterize the 1976 coup in Argentina and the way in which this event is represented by Jornal do Brasil. We used the headlines about the situation in Argentina on the front pages of this newspaper as a study base. We analyzed the content of the Brazilian newspaper published the day after the military coup in Argentina. We use comparative history to carry out the

analysis of the historical source, as well as the verification of the internal and external content of the documentation.

Keywords: Dictatorships. Brazil. Argentina.

Resumen: En 1976, Brasil y Argentina tenían gobiernos militares que censuraban a los medios. A partir de esto, nuestro objetivo es comprender la dinámica histórica que caracteriza el golpe de estado de 1976 en Argentina y la forma en que este evento está representado por Jornal do Brasil. Usamos los titulares sobre la situación en Argentina en las portadas de este periódico como base de estudio. Analizamos el contenido del periódico brasileño publicado el día después del golpe militar en Argentina. Utilizamos el historial comparativo para llevar a cabo el análisis de la fuente histórica, así como la verificación del contenido interno y externo de la documentación.

Palabras clave: Dictaduras. Brasil. Argentina.

Giovana Meireles da Rosa Carlos¹

giovana.carlos@gmail.com

1 Graduanda em História pela Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista do Programa de Educação Tutorial Ciências Sociais Aplicadas (PET CiSA - UFSM).

2 Trecho do 'Poema Sujo' de Ferreira Gullar, poeta maranhense. Publicado em 1976 e escrito no exílio em Buenos Aires.

1 INTRODUÇÃO

[...] Voais comigo sobre continentes e mares

E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas

sob o céu constelado do país² [...]

A pergunta central de pesquisa é “de que forma o Jornal do Brasil representou o golpe militar de 1976 na Argentina?”. Essa pergunta se baseia na indagação do historiador Carlos Henrique Leite: “Qual o papel do jornal ‘X’ no acontecimento ‘Y’? De que forma este periódico atuou neste processo? Estas indagações compõem o manual dos historiadores da imprensa periódica” (LEITE, 2015, p. 11). Sendo assim, um dos objetivos deste artigo é responder tais questionamentos por meio de leituras sobre o que é um golpe militar, sua relação com a mídia, com as instituições e com setores políticos, seus efeitos e consequências dentro do âmbito da historicidade.

Aborda-se também o acontecimento histórico e o acontecimento comunicacional, seus entrecruzamentos e distinções. Dessa forma, nosso objetivo está em consonância com o mencionado pelo historiador Maximiliano Vicente, que consiste em “[...] descobrir o valor dado, em cada época, aos fatos considerados importantes e desencadeadores de um processo que desemboca na atualidade” (VICENTE, 2009, p. 65). Nessa lógica, efetua-se uma correlação entre as histórias do Brasil e da Argentina durante o período ditatorial com o intuito de realizar uma melhor análise de fonte (Jornal do Brasil).

2 OS JORNAIS IMPRESSOS E A HISTÓRIA

Os jornais compõem um importante elemento midiático das sociedades e culturas urbanas, pois sua história perpassa o processo de consolidação do capitalismo. Por constituírem um grande intercâmbio de informações, essas mídias impressas contribuíram fortemente para a formação da opinião pública sobre determinados assuntos, conforme aponta o historiador Maximiliano Vicente: “ao incidir sobre a formulação do cotidiano, já que sua função principal se centraliza na divulgação dos fatos por eles veiculados, acabam servindo de referência para que as pessoas formem ou rejeitem opiniões e versões” (VICENTE, 2009, p. 45).

Os periódicos influenciam, especialmente, o debate entre as pessoas sobre fatores políticos, sociais e econômicos. Além disso, os jornais nos anos 1970 representaram um produto relativamente barato e de fácil acesso ao brasileiro, que permitia uma leitura mais rápida e com maior alcance de temáticas, apesar de inferior profundidade na abordagem qualitativa do conteúdo. Carlos Henrique Leite nos auxilia para compreender melhor o fenômeno sociocultural dos periódicos ao afirmar que se deve encarar o jornal como: “[...] um produto resultado de conflitos e interesses no interior de uma sociedade, manipulado e produzido dentro de forças conflitantes, sujeito a interferências internas e externas [...]” (LEITE, 2015, p. 13).

Nesse trecho, o autor confere historicidade aos jornais, delimita seu lugar social e tempo histórico que ocupam. Dessa forma, os meios de comunicação são fontes importantes para a compreensão histórica e social, na medida em que vei-

culam os acontecimentos e apresentam uma forma específica de descrevê-los. O historiador Maximiliano Vicente infere que “[...] o acontecimento deriva do fato entendido como o episódio desencadeador de mudanças no status quo da sociedade” (VICENTE, 2009, p. 43). Nessa perspectiva, devemos inserir o acontecimento em uma cadeia de tempo.

Um acontecimento narrado pela mídia ressignifica o passado e projeta um futuro, unindo experiências dos leitores com as informações que são colocadas diante de seus olhares. Um jornalista coleta, ordena e interpreta informações, porquanto, a forma como ele o faz e os acontecimentos enfatizados interessam à pesquisa histórica. Não se pode esquecer da vinculação de muitos periódicos com seus financiadores, patrocinadores e anunciantes, fator que leva Vicente a argumentar que: “o jornal se comporta como uma empresa e, obviamente, não pode ferir seus clientes” (VICENTE, 2009, p. 57). Nessa passagem, o historiador explicita as relações estabelecidas entre muitos jornais e as empresas, tensões que norteavam a margem de atuação dos periódicos.

3 CRITÉRIOS DE ANÁLISE DA DOCUMENTAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Os impressos são fontes históricas de extrema importância, dotados de elementos socioculturais e político-econômicos. Nos próximos parágrafos efetua-se uma explicação sobre o tratamento da fonte histórica: o Jornal do Brasil em 1976. Além desse, utilizam-se outros artigos que estão assinalados nas notas de rodapé e nas referências finais. Ademais, diversas edições do periódico Jornal do Brasil (e diversos outros jornais brasileiros) estão

disponíveis no site da Biblioteca Nacional para consulta gratuita. Utilizou-se a plataforma da Biblioteca Nacional para consulta de fontes históricas.

A metodologia consiste da pesquisa do conteúdo presente no Jornal do Brasil e da análise das capas desse periódico. A apresentação física do jornal, incluindo as ilustrações, forma de impressão e tipo de papel, também são informações relevantes para o conhecimento sobre os “bastidores” dos jornais. Nessa lógica, a imprensa seleciona, ordena, estrutura e narra os acontecimentos de uma determinada forma. Além disso, elenca-se algumas considerações sobre as relações estabelecidas entre o jornal, o governo e o mercado, três elementos indispensáveis para a compreensão sobre o período histórico.

4 DEBATE HISTORIOGRÁFICO SOBRE O GOLPE MILITAR DE 1976 NA ARGENTINA

As ditaduras de segurança nacionais, tanto no Brasil quanto na Argentina, estavam vinculadas à lógica de influência dos Estados Unidos da América durante o contexto macro-histórico da Guerra Fria. O caráter anticomunista vigorava nas intervenções militares efetuadas em território sul-americano nesse período. Brasil e Argentina em 1976 se aproximavam em termos políticos, mas existiam rivalidades que remontavam ao processo de formação dos Estados Nacionais. Durante o processo de delimitação das fronteiras das nações na América Latina, os países disputaram a influência diante da bacia do Rio da Prata. Nos séculos XVIII e XIX, esses rios davam acesso ao interior do continente sul-americano, o que consistia

2 Trecho do 'Poema Sujo' de Ferreira Gullar, poeta maranhense. Publicado em 1976 e escrito no exílio em Buenos Aires.

1 INTRODUÇÃO

[...] Voais comigo sobre continentes e mares

E também rastejais comigo

pelos túneis das noites clandestinas

sob o céu constelado do país² [...]

A pergunta central de pesquisa é “de que forma o Jornal do Brasil representou o golpe militar de 1976 na Argentina?”. Essa pergunta se baseia na indagação do historiador Carlos Henrique Leite: “Qual o papel do jornal ‘X’ no acontecimento ‘Y’? De que forma este periódico atuou neste processo? Estas indagações compõem o manual dos historiadores da imprensa periódica” (LEITE, 2015, p. 11). Sendo assim, um dos objetivos deste artigo é responder tais questionamentos por meio de leituras sobre o que é um golpe militar, sua relação com a mídia, com as instituições e com setores políticos, seus efeitos e consequências dentro do âmbito da historicidade.

Aborda-se também o acontecimento histórico e o acontecimento comunicacional, seus entrecruzamentos e distinções. Dessa forma, nosso objetivo está em consonância com o mencionado pelo historiador Maximiliano Vicente, que consiste em “[...] descobrir o valor dado, em cada época, aos fatos considerados importantes e desencadeadores de um processo que desemboca na atualidade” (VICENTE, 2009, p. 65). Nessa lógica, efetua-se uma correlação entre as histórias do Brasil e da Argentina durante o período ditatorial com o intuito de realizar uma melhor análise de fonte (Jornal do Brasil).

2 OS JORNAIS IMPRESSOS E A HISTÓRIA

Os jornais compõem um importante elemento midiático das sociedades e culturas urbanas, pois sua história perpassa o processo de consolidação do capitalismo. Por constituírem um grande intercâmbio de informações, essas mídias impressas contribuíram fortemente para a formação da opinião pública sobre determinados assuntos, conforme aponta o historiador Maximiliano Vicente: “ao incidir sobre a formulação do cotidiano, já que sua função principal se centraliza na divulgação dos fatos por eles veiculados, acabam servindo de referência para que as pessoas formem ou rejeitem opiniões e versões” (VICENTE, 2009, p. 45).

Os periódicos influenciam, especialmente, o debate entre as pessoas sobre fatores políticos, sociais e econômicos. Além disso, os jornais nos anos 1970 representaram um produto relativamente barato e de fácil acesso ao brasileiro, que permitia uma leitura mais rápida e com maior alcance de temáticas, apesar de inferior profundidade na abordagem qualitativa do conteúdo. Carlos Henrique Leite nos auxilia para compreender melhor o fenômeno sociocultural dos periódicos ao afirmar que se deve encarar o jornal como: “[...] um produto resultado de conflitos e interesses no interior de uma sociedade, manipulado e produzido dentro de forças conflitantes, sujeito a interferências internas e externas [...]” (LEITE, 2015, p. 13).

Nesse trecho, o autor confere historicidade aos jornais, delimita seu lugar social e tempo histórico que ocupam. Dessa forma, os meios de comunicação são fontes importantes para a compreensão histórica e social, na medida em que vei-

culam os acontecimentos e apresentam uma forma específica de descrevê-los. O historiador Maximiliano Vicente infere que “[...] o acontecimento deriva do fato entendido como o episódio desencadeador de mudanças no status quo da sociedade” (VICENTE, 2009, p. 43). Nessa perspectiva, devemos inserir o acontecimento em uma cadeia de tempo.

Um acontecimento narrado pela mídia ressignifica o passado e projeta um futuro, unindo experiências dos leitores com as informações que são colocadas diante de seus olhos. Um jornalista coleta, ordena e interpreta informações, porquanto, a forma como ele o faz e os acontecimentos enfatizados interessam à pesquisa histórica. Não se pode esquecer da vinculação de muitos periódicos com seus financiadores, patrocinadores e anunciantes, fator que leva Vicente a argumentar que: “o jornal se comporta como uma empresa e, obviamente, não pode ferir seus clientes” (VICENTE, 2009, p. 57). Nessa passagem, o historiador explicita as relações estabelecidas entre muitos jornais e as empresas, tensões que norteavam a margem de atuação dos periódicos.

3 CRITÉRIOS DE ANÁLISE DA DOCUMENTAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Os impressos são fontes históricas de extrema importância, dotados de elementos socioculturais e político-econômicos. Nos próximos parágrafos efetua-se uma explicação sobre o tratamento da fonte histórica: o Jornal do Brasil em 1976. Além desse, utilizam-se outros artigos que estão assinalados nas notas de rodapé e nas referências finais. Ademais, diversas edições do periódico Jornal do Brasil (e diversos outros jornais brasileiros) estão

disponíveis no site da Biblioteca Nacional para consulta gratuita. Utilizou-se a plataforma da Biblioteca Nacional para consulta de fontes históricas.

A metodologia consiste da pesquisa do conteúdo presente no Jornal do Brasil e da análise das capas desse periódico. A apresentação física do jornal, incluindo as ilustrações, forma de impressão e tipo de papel, também são informações relevantes para o conhecimento sobre os “bastidores” dos jornais. Nessa lógica, a imprensa seleciona, ordena, estrutura e narra os acontecimentos de uma determinada forma. Além disso, elenca-se algumas considerações sobre as relações estabelecidas entre o jornal, o governo e o mercado, três elementos indispensáveis para a compreensão sobre o período histórico.

4 DEBATE HISTORIOGRÁFICO SOBRE O GOLPE MILITAR DE 1976 NA ARGENTINA

As ditaduras de segurança nacionais, tanto no Brasil quanto na Argentina, estavam vinculadas à lógica de influência dos Estados Unidos da América durante o contexto macro-histórico da Guerra Fria. O caráter anticomunista vigorava nas intervenções militares efetuadas em território sul-americano nesse período. Brasil e Argentina em 1976 se aproximavam em termos políticos, mas existiam rivalidades que remontavam ao processo de formação dos Estados Nacionais. Durante o processo de delimitação das fronteiras das nações na América Latina, os países disputaram a influência diante da bacia do Rio da Prata. Nos séculos XVIII e XIX, esses rios davam acesso ao interior do continente sul-americano, o que consistia

3 Estados Unidos, Espanha, Peru, Malta, Chile e Equador.

pelo governo Geisel durante o processo de reabertura política.

6 ANÁLISE DE FONTE HISTÓRICA

O Jornal do Brasil era um jornal de periodicidade diária. Contava com o caderno A, B e C, substratos do periódico em que diversos assuntos eram debatidos: política, economia, artes, literatura, entre outros. No dia 25 de março de 1976, a ênfase do jornal estava na ditadura recém instaurada na Argentina. A manchete do jornal se refere com letras grandes ao golpe efetuado em 24 de março de 1976. A manchete em 25 de março de 1976 era a seguinte: “Militares tomam todo o Poder na Argentina” (MILITARES, 1976). Abaixo do título, há uma foto dos três militares que lideravam a Junta Militar. O jornal dedicou as páginas 10 a 14, além do editorial na página 6, para fazer a cobertura do golpe, inclusive, com um enviado especial que foi até Buenos Aires para obter informações.

O Brasil e mais seis países³ reconheceram rapidamente a legitimidade do regime instaurado. Nas páginas do jornal brasileiro, a manchete comunica que “a deposição da Presidenta María Estela nos principais jornais do mundo foi atribuída à crise política, social e econômica” (MACHADO, 1976, p. 10). Nesse trecho, percebe-se um fator que une a política adotada por brasileiros e argentinos. Sendo a vinculação de ambos os países com as diretrizes do governo estadunidense, que temia e buscava combater o avanço do comunismo no continente sul-americano.

Portanto, para efetivar as medidas “protetivas” dos regimes, os norte-americanos financiavam e apoiavam governos militares para que interviessem nas sociedades

com o objetivo de fortificar os interesses capitalistas nas regiões e consolidar o projeto neoliberal de poder. O terrorismo de Estado também foi praticado largamente em ambos os regimes, bem como a censura e a perseguição aos segmentos de esquerda. A ditadura na Argentina se intitulava de “Reorganização Nacional”, evidenciando um caráter messiânico sob os líderes militares, concedendo-lhes o poder de suposta restauração da sociedade argentina, com base em um falso pressuposto de que ela estaria em decadência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa perspectiva, foi possível compreender, sucintamente, a interlocução entre dois regimes ditatoriais diante da lógica de influência dos Estados Unidos na América do Sul. Percebemos que tanto na Argentina quanto no Brasil os conflitos entre segmentos político-sociais eram constantes. A partir disso, a mídia impressa captou e reportou as vicissitudes dos fenômenos sociais que ocorriam no continente. Nesse sentido, coube à imprensa compreender e participar do processo histórico, influenciando e modificando a maneira de atuação dos mais diversos agentes históricos.

REFERÊNCIAS

- DANTAS, Audálio. A Mídia e o Golpe Militar. São Paulo: **Revista Estudos Avançados**, 2014.
- FERREIRA, Marieta M; MONTALVÃO, Sérgio de S. Jornal do Brasil: Verbete/FGV/CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>. Acesso em: 10 jan. 2020.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. **Brasil e Argentina: Um ensaio de história comparada**. 2.^a ed., São Paulo: Editora 34, 2005.

LEITE, Carlos Henrique. Teoria, Metodologia e Possibilidades: Os jornais como fonte e objeto de pesquisa histórica. **Revista Escritas**, 2015, p. 3-17.

VICENTE, Maximiliano M. **O acontecimento histórico e o acontecimento comunicacional**. São Paulo: Editora Unesp, Cultura Acadêmica, 2009.

RIBEIRO, Marcos V. Terror Ampliado: A ditadura civil-militar argentina de 1976 e a Repressão Patronal. São Paulo: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, 2011.

ROJAS, Gonzalo A. A ditadura militar na Argentina (1976-1983): retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais. São Paulo: **Lutas Sociais**, n.º 32, 2014, p. 163-176.

SARAIVA, Miriam G. **Encontros e Desencontros**: O lugar da Argentina na política externa brasileira. Belo Horizonte: Fino Trato, 2012.

LISTAGEM DE FONTES

Militares Tomam todo o Poder na Argentina. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n.º 348, 25 março 1976, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/137421. Acesso em: 7 dez. 2019.

MACHADO, Aluízio. Videla Deve Assumir a Presidência da Argentina. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Caderno 1, 25 março 1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=137430. Acesso em: 7 dez. 2019.

submetido: Junho/2020
aprovado: Julho/2020
publicado: Dezembro/2020

AGRADECIMENTOS

A equipe da 9ª edição da Revista O QI agradece a Ana Julia Lotufo, Andressa de Mello, Bernardo da Rocha, Daniel Petry, Diosana Frigo, Edilaine Avila, Giovana Carlos, Isadora Teixeira, Larissa da Rosa, Lauren Steffen, Leonardo de Mello, Luiza Betat, Luiza de Oliveira, Márcia Regina de Almeida, Maria Luiza De Grandi, Marco Aurélio Filho, Marília Barcellos, Maurício Fanfa, Rômulo Tondo, Sandra Depexe e Wagner Lenhardt por terem nos doado parte de seu tempo para realizarem a avaliação dos trabalhos submetidos e, assim, nos ajudarem a garantir a qualidade de conteúdo que tanto prezamos e a Danielle Wille, Sandra Depexe e Rafael Bald, por terem contribuído para que o projeto gráfico desta edição ganhasse vida. Como não poderíamos deixar de fazer, agradecemos, também, às autoras convidadas Marília Barcellos, Aline Dalmolin e Kelly Schnaidmann, por terem aceitado contribuir com um texto que refletisse seu trabalho e sua relação com a área, e a cada pessoa que submeteu alguma produção para publicação nesta edição. Tendo tido o seu texto selecionado desta vez ou não, você é, inegavelmente, parte indispensável da nossa história, é quem dá sentido e vida ao nosso trabalho. Obrigada a Professora Doutora Cláudia Regina Ziliotto Bomfá, por ter nos guiado ao longo do ano e, mesmo com todas as adversidades enfrentadas, ter demonstrado tanta dedicação, não apenas com a construção da revista, mas, também, com a nossa construção como futuros profissionais de Comunicação. Por fim, um imenso obrigado a você que acabou de ler esta edição, afinal, não poderíamos agradecer a quem nos ajuda a construir a nossa Revista e esquecer quem consome o produto final e nos faz ver que todo o trabalho valeu a pena.

MUITO OBRIGADA E NOS VEMOS ANO QUE VEM!



EQUIPE OQI 2020

FAÇA PARTE DA HISTÓRIA DA O QI VOCÊ TAMBÉM!

Oi! Que tal ver o seu texto publicado na próxima edição da O QI? É só ficar de olho nas nossas redes sociais, principalmente na nossa página no Facebook. É lá que a gente lança anualmente, entre março e abril, os editais de cada edição, a ser publicada no segundo semestre do mesmo ano.

Cada edição traz um dossiê temático diferente, mas você não precisa esperar o lançamento do edital para começar a produzir seu texto, já que todos os anos a revista publica, também, textos de temática livre, desde que sejam referentes à Comunicação e à Produção Editorial nas suas mais diversas formas.

Então, você já pode pensar em temas que te agradem e começar a sua produção (ou até resgatar aquele texto que você escreveu um tempo atrás e ficou engavetado). Para ter mais informações sobre o nosso trabalho ou conferir as edições anteriores, você pode dar uma olhada no nosso *blog* e no *Instagram*.

Agradecemos pela leitura e até a próxima edição (quem sabe até com uma produção sua publicada)!

ÀS PESSOAS AUTORAS

A revista **O QI: Estudos em Comunicação e Produção Editorial Multimidiática**, produzida pelos acadêmicos do sétimo semestre de Comunicação Social – Produção editorial sob orientação da professora doutora Claudia Regina Ziliotto Bomfá, publica produções de acadêmicos dos cursos de graduação em Comunicação Social e áreas afins, com maior destaque em Produção Editorial, bem como de profissionais ligados ao mercado editorial. As modalidades textuais publicadas são: artigos, resenhas, ensaios, relatos de produções profissionais ou experimentais e resumos de monografias.

Os originais devem ser enviados para o e-mail **revistaoqi@gmail.com**, respeitando os prazos e regras de formatação estipulados no edital e mediante preenchimento do formulário de inscrição, que será, também, disponibilizado através do edital.

Os textos podem ser submetidos em língua portuguesa, espanhola, ou inglesa (as modalidades “artigo” e “resumo de monografia” exigem metadados nos três idiomas), a apresentação dos trabalhos deverá estar de acordo com os *templates* disponíveis no blog da revista (<http://revistaoqi.wordpress.com>). As pessoas autoras receberão a confirmação de recebimento dos trabalhos via e-mail.

Os originais submetidos passarão por uma triagem (avaliação interna) e, aqueles que forem aprovados nesta primeira fase do processo, serão posteriormente enviados à avaliação anônima, realizada através do sistema *Double blind review*, no qual, os dados referentes às pessoas autoras (nome, instituição e contato) são suprimidos dos artigos antes dos mesmos serem entregues para as pessoas avaliadoras, juntamente com o formulário de avaliação. Em caso de pareceres opostos, o trabalho é enviado a uma terceira pessoa avaliadora. Os critérios de recusa são: artigos que não estiverem adequados à temática editorial e/ou não respeitarem as normas de submissão definidas pela Política editorial da revista. Os dados de autoria serão revelados apenas quando o artigo for publicado. As pessoas autoras serão informadas sobre os pareceres dos trabalhos, para, caso necessário, realizarem os ajustes solicitados pela avaliação. As revisões ortográficas e gramaticais são de responsabilidade da(s) pessoa(s) autora(s).

Os nomes e endereços informados no formulário de inscrição serão usados exclusivamente para os propósitos da revista e não serão disponibilizados para outros fins. Em caso de aprovação do artigo, as pessoas autoras deverão assinar um termo de responsabilidade, cientes de que os direitos autorais passarão a ser propriedade exclusiva da revista O QI. Por serem publicados em um periódico de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não comerciais.

Esperamos a sua submissão!

Atenciosamente, **Equipe Editorial O QI.**

CONTATO

E-mail: revistaoqi@gmail.com / revista.oqi@ufsm.br

Facebook: facebook.com/RevistaOQI;

Blog: revistaoqi.wordpress.com;

Site: <https://www.ufsm.br/midias/experimental/revista-o-qi/>

Instagram: instagram.com/revistaoqi

Endereço: Redação Publica - Laboratório de Pesquisa e Produção de Publicações Científicas | Av. Roraima, 1000, prédio 21 - Camobi, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil - 97105-900.

As imagens utilizadas nas colagens que compõe esta obra foram retiradas dos banco de imagens: visual hunt, pexels, flickr, freepik, pixabay, nappy. Esta obra foi composta em Timiless (corpo) e Fira Sans (títulos) e impressa pela Imprensa Universitária da UFSM em papel couché 120g (miolo) e papel couché fosco 240g (capa).



