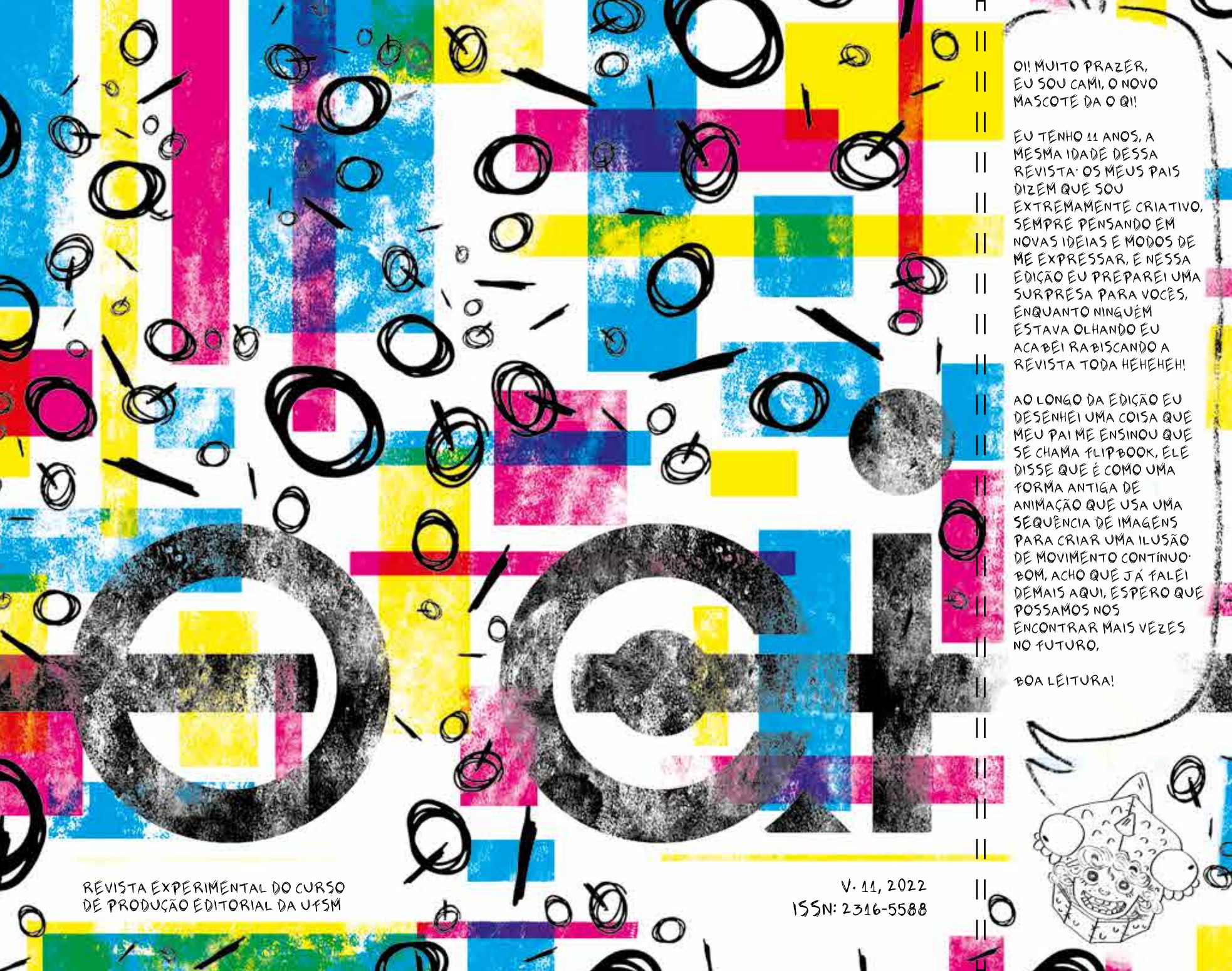




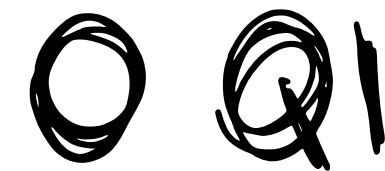
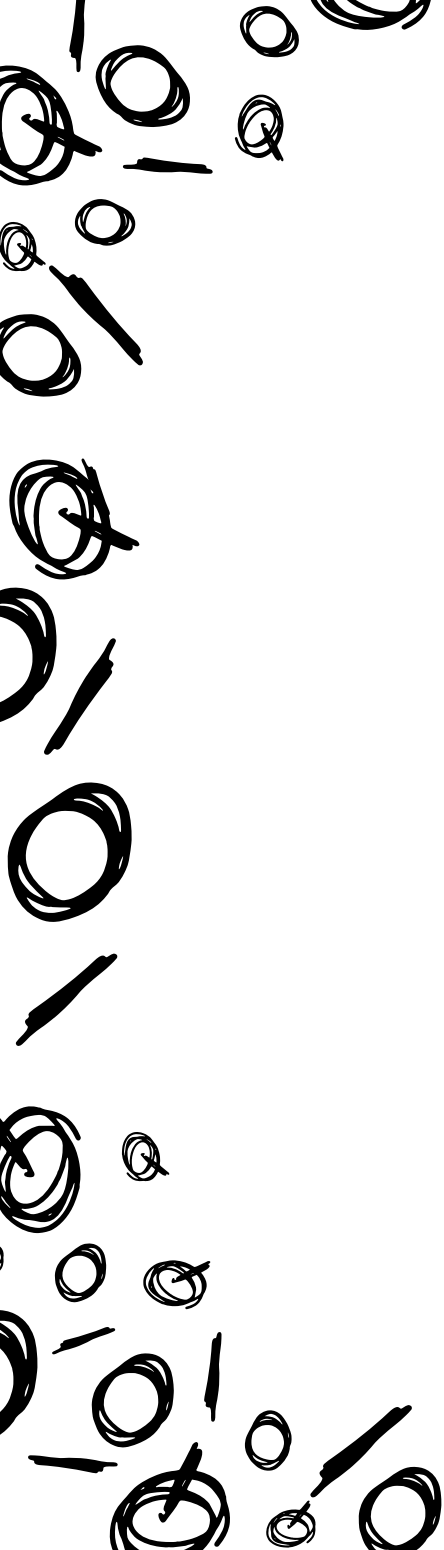
OII MUITO PRAZER,
EU SOU CAMI, O NOVO
MASCOTE DA O QII!

EU TENHO 11 ANOS, A
MESMA IDADE DESSA
REVISTA. OS MEUS PAIS
DIZEM QUE SOU
EXTREMAMENTE CRIATIVO,
SEMPRE PENSANDO EM
NOVAS IDEIAS E MODOS DE
ME EXPRESSAR, E NESSA
EDIÇÃO EU PREPAREI UMA
SURPRESA PARA VOCÊS,
ENQUANTO NINGUÉM
ESTAVA OLHANDO EU
ACABEI RABISCANDO A
REVISTA TODA HEHEHEH!

AO LONGO DA EDIÇÃO EU
DESENHEI UMA COISA QUE
MEU PAI ME ENSINOU QUE
SE CHAMA FLIPBOOK, ELE
DISSE QUE É COMO UMA
FORMA ANTIGA DE
ANIMAÇÃO QUE USA UMA
SEQUÊNCIA DE IMAGENS
PARA CRIAR UMA ILUSÃO
DE MOVIMENTO CONTÍNUO.
BOM, ACHO QUE JÁ FALEI
DEMAIS AQUI, ESPERO QUE
POSSAMOS NOS
ENCONTRAR MAIS VEZES
NO FUTURO,

BOA LEITURA!





REVISTA EXPERIMENTAL DO CURSO
DE PRODUÇÃO EDITORIAL DA UFSM

IMAGEM E MOVIMENTO

2022

EXPEDIENTE

Edição Profª Cláudia Regina Zilliotto Bomfá

Gestão Editorial Igor Vianna Bianchin e Charles William Cordeiro

Revisão e gestão de conteúdo Bruna Paim e Aline Carla

Site Melissa Peres

Planejamento de mídia Fernanda Vidal, Júlia Lopes, Gabriela Menezes e Nadine Bernardini

Projeto gráfico, diagramação e revisão técnica Charles William Cordeiro, Igor Vianna Bianchin, Larissa Ferreira, Roberta Machado, Júlia Bortolin dos Santos, Thainá Gremes Carneiro

Conselho Editorial Ana Elisa Ribeiro, Andre Zanki Cordenonsi, Camila Cabete, Fabio Brust, Gabriela Irigoyen, Jean Silveira Rossi, Leandro Stevens, Lielson Zeni, Márcio Souza Gonçalves, Maria José Rosolino, Marília de Araujo Barcellos

Avaliadores Ana Júlia Della Mea Lotufo, Antônia Tâmara Haag, Bernardo Abbad da Rocha, Cristiano Magrini Rodrigues, Daniel Bassan Petry, Danielle Neugebauer Wille, Diosana Frigo, Edilaine de Avila, Eduardo Ruedell, Fabiano Maggioni, Francieli Jordão Fantoni, Igor Vianna Bianchin, Janderle Rabaioili, Jean Silveira Rossi, Leandro Stevens, Lóren Kellen Carvalho Jorge, Luiza Betat Corrêa, Maurício de Souza Fanfa, Rafael Marcelino Bald, Rômulo Oliveira Tondo, Weslen Vitorio

O QI : Revista Experimental do Curso de Comunicação Social / 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. 11 (2022)

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

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

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

- 1 Um projeto para colocar em prática seus conhecimentos
- 2 Nome da revista mais bonita da facos com 3 letras

- 3 O curso que perpassa todas as áreas da comunicação
- 4 Apresentação do projeto

Caras leitoras e caros leitores,

Sejam muito bem vindos(as) à edição v.11 2022!

A O QI - Revista Experimental do Curso de Produção Editorial faz parte de um projeto de ensino intitulado “Experimentação em Revistas Científicas”, coordenado pela professora Cláudia Bomfá, o qual visa qualificar os acadêmicos do curso de Comunicação Social – Produção Editorial para as práticas editoriais voltadas à publicação e gestão de revistas científicas. Trata-se de uma revista técnico-científica, de periodicidade anual, elaborada pelos acadêmicos do curso de Comunicação Social - Produção Editorial (PE) da Universidade Federal de Santa Maria.

As dez edições anteriores abordaram diversos assuntos em seu Dossiê Temático, desde cultura, identidade, arte, bibliodiversidade e outros temas da área de atuação de PE.

Neste ano, a 11ª edição da O QI – Revista Experimental do Curso de Produção Editorial, tendo em vista todo o contexto vivenciado na pandemia, pensamos nas produções elaboradas pelos estudantes do curso nesse período apresenta o dossiê temático “Produção e Edição – Imagem e Movimento”, explorando as interseções entre a estética e o audiovisual, partes essenciais para a Produção Editorial. Este dossiê temático aborda produções experimentais, fotografia, cinema, ilustração, animação, videoclipes, séries, flipboard, curta-metragem, quadrinhos, design, entre outros.

Vocês estão sendo convidados a adentrar a revista e conferir as produções selecionadas para esta edição. A autoria dos originais apresenta formação em Comunicação Social, e áreas afins: Biblioteconomia, Literatura, Produção Midiática e Ciências Sociais. A procedência dos autores contempla os estados de São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, e as instituições UFSM, UNISINOS, PUC-RS, ECA-USP, IFRS e UFPR. Esta diversidade geográfica e institucional e de diferentes cursos nos levam a crer que a Revista O QI tem alcançado abrangência e visibilidade nacional. Deste modo, cumprimos nosso dever em contribuir para divulgação das pesquisas acadêmicas da área da Comunicação Social - Produção Editorial e afins, legitimando um espaço para a reflexão e troca de saberes.

Desejamos a todos e todas uma excelente leitura!

At.

Equipe de Gestão O QI 2022.

1 M A G E M
M O V I M E N T O

revista - antidesign - zine - risografia

audiovisual - ciano - estética

impressão - tipografia - mescla - comunicação

grafismos - magenta - tipos

científica - acadêmica - digital - sobreposição

conceito - yellow - cambiante

técnicas - estilos - formas - manual

grid - identidade - black - diagramação

e x p e r i m e n t a ç ã o

CONCEITO

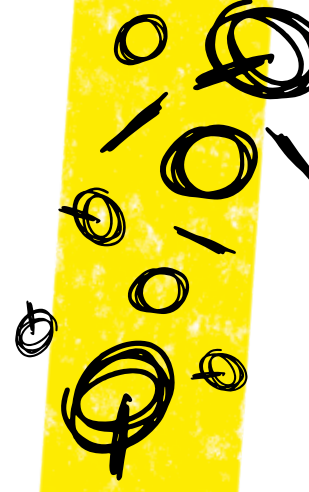
Mesmo sendo um periódico científico em sua natureza e essência, a revista O QI tem uma proposta editorial e gráfica cambiante. É revisitando as edições anteriores e recolhendo o que há de melhor em toda a história da revista, mas utilizando-se de novas tendências e experimentações gráficas que pretendemos para dar estrutura e voz a revista. A revista pode ser encontrada tanto digitalmente quanto de forma impressa, no formato que foi estipulado pelos anos anteriores, mantendo assim a identidade e a padronização do periódico.

A experiência de leitura da revista segue uma narrativa do início ao fim. Como elemento fixo, é apresentado um novo mascote: uma criança fantasiada de camaleão, símbolo do curso de Produção Editorial. Essa criança conecta as seções ao longo das páginas por meio de grafite, intervindo dentro do conceito e relembrando também os mascotes antigos em sua arte.

A ideia de colocar o mascote se movimentando e traçando a narrativa surgiu do próprio dossiê temático da revista, que é Imagem e Movimento. Para dar a sensação de mobilidade, houve inspiração em flipbooks, que fazem parecer que as imagens estão se mexendo folheando rapidamente as folhas.

DOSSIÊ

O dossiê temático da décima primeira edição é: "Produção e Edição: Imagem e Movimento", desenvolvido a partir do pensamento de que ao nos depararmos com uma folha em branco, uma locação abandonada ou uma página-mestra sem grid, nos encontramos com a difícil tarefa de produzir experiências significativas ou memoráveis, e que munidos de um conjunto de técnicas, estilos e materiais, combinados das mais diversas formas, nos permitem transmitir mensagens, impactar pessoas e com muito esforço, provocar mudanças reais. O dossiê deste ano visa se apresentar como um mural de inspirações construído coletivamente, ao desconstruir padrões e explorar movimentos experimentais. A partir dessa ideia, o conceito gráfico tem como objetivo remeter a exploração de conceitos e impactos do design e do audiovisual, ao mesmo tempo em que trabalha a própria experimentação da revista.



ARTIGO

Cianotipia, tarefa, produção e fruição: processos fotográficos históricos em tempos de capital pandêmico

14

Orientalismo e modernidade: uma narrativa histórica

18

Gastronomia de luxo: estudo netnográfico dos elementos gráficos na composição visual da alta cozinha

24

La Antena: linguagem, poder e dominação

34

A diversidade narrativa dos mangás e animes

44

Here: um estudo a cerca da multidimensionalidade temporal dos quadrinhos

58

Habitus em Sex Education: uma análise da personagem Maeve Wiley a partir da teoria de Pierre Bourdieu

68

EDITORIAL FOTOGRAFICO

Mescla Venus

77

Natureza Intrínseca

91

RELATO DE PRODUÇÃO

Contos para ler ao ar livre

106

Produção Audiovisual e seu impacto social: ONG “Nossa Vida Sua Vida” para o projeto “Sou Parte”

110

Filhos da Terra

114

RESENHA

O encontro da própria voz por meio da Literatura

118

RESUMO DE MONOGRAFIA

Diálogos entre comunicação e literatura: uma análise cultural dos meios de comunicação na literatura distópica de 1894 e Fahrenheit 451

122

Revista Luna: uma publicação colaborativa no Instagram

128

EXPRESSION GRÁFICA

Já não tem mais Luz

134

Vende-se Luz

136

CIANO TIPIA, TAREFA, PRODUÇÃO E FRUIÇÃO: PROCESSOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS EM TEMPOS DE CAPITAL PANDÊMICO

Cyanotype, task, production and fruition: historical photographic processes in pandemic capital times

Cianotipo, labor, producción y disfrute: procesos fotográficos históricos en tiempos de capital pandémico

**Daniel Bassan
Petry**

Universidade do Vale
do Rio dos Sinos
(UNISINOS)

**Ana Marisa
Nogueira Skavinski**

Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande
do Sul (PUCRS)

**Cristyelen
Ambrozio Ferreira**
Instituto Federal do Rio
Grande do Sul (IFRS)

Resumo:

Trata-se de uma investigação teórico-prática acerca dos processos fotográficos alternativos do século XIX a partir da cianotipia, um método de impressão de imagens. Tem por objetivo executar e analisar estas práticas não usuais na contemporaneidade, questionando a reprodutibilidade técnica desenfreada e a materialidade das imagens no século XXI. Através da produção de cianotipias propusemos tensionar o que é um resultado “bem sucedido”? A partir das mudanças impostas pela pandemia do coronavírus no ano de 2020, o projeto foi readequado e o questionamento tomou proporções maiores incluindo aí o que é e qual a razão para uma produtividade que seja imposta e inquestionada.

Palavras-chave: Cianotipia. Mídia. Pesquisa.

Abstract: This is a theoretical-practical investigation about alternative photographic processes of the 19th century based on cyanotype, a method of printing images. With the purpose of executing and analyzing these unusual practices in contemporary times, questioning the unrestrained technical reproducibility and materiality of images in the 21st century. Through the production of cyanotypes we question what is a “successful result”? Upon the coronavirus pandemic established in 2020 the project was readjusted and the main question became more relevant, including what is productivity and which is its usefulness when imposed and unquestioned.

Keywords: Cyanotype. Media. Research.

Resumen: Se trata de una investigación teórico-práctica sobre procesos fotográficos alternativos del siglo XIX basados en el cianotipo, un método de impresión de imágenes. Con el propósito de ejecutar y analizar estas prácticas inusuales en la época contemporánea, cuestionando la reproducibilidad técnica y la materialidad desenfreada de las imágenes en el siglo XXI. Mediante la producción de cianotipos tensionamos: ¿qué es un resultado exitoso? A partir de los cambios impuestos por la pandemia de coronavirus en 2020, el proyecto se reajustó y el cuestionamiento adquirió mayores proporciones, incluyendo qué es y cuál es la razón de una productividad que se impone e incuestionable.

Palabras clave: Cyanotype. Medias. Pesquisa.

1. INTRODUÇÃO: IMAGEM, MÍDIA, FOTOGRAFIA, TAREFA E RESULTADO POR DANIEL

A pesquisa possui como base teórico-metodológica as ideias presentes no que é reconhecido como arqueologia da mídia. Inspirado nos autores Parikka (2012), Kittler (1999), Manovich (2002), McLuhan (1964) e Benjamin (1985), exploramos o processo de produção e reprodução de imagens através da cianotipia, processo de captura de imagens que creditamos à fotógrafa Anna Atkins, e assim tensionamos a prática a partir de Crary (2014).

A partir destes referenciais, não tínhamos como objetivo implementar um processo preciso e laboratorial na produção das imagens, muito menos esgotar a investigação. A reprodutibilidade técnica alcançada na contemporaneidade, pensada à luz de Benjamin (1985) e facilmente replicada no âmbito doméstico em mídias digitais, não somente foge ao nosso objetivo como era o oposto dele. Desde a concepção do primeiro texto do projeto tivemos como premissa a experimentação prática e buscamos abraçar a variação dos resultados, negando a mera reprodução de imagens. Ainda que reutilizando negativos, variamos tempos e materiais de exposição, fugindo assim da produção em massa. Ou seja: o erro deveria ser adotado como parte do processo, e mesmo que a imagem não ficasse como esperado, era desencorajado o descarte do material. Por fim, era aguardada uma

experimentação com a mídia, que poderia incluir outras intervenções além de emulsionar e sensibilizar químicos, tal como recortes, colagens, aplicação em suportes além dos papéis etc.

O processo de criação de cianótipos é bastante simples: combinamos citrato férrico amoniacal e ferricianeto de potássio em proporção de aproximadamente 2,5 por 1 respectivamente, diluídos em água preferencialmente destilada. A mistura, que deve ser protegida contra luz UV, é aplicada em meio preferencialmente uniforme e ácido ou neutro. Após a aplicação dos químicos secar, utilizamos um objeto para filtrar parcialmente a luz, de forma que onde há incidência de luz UV o químico é sensibilizado para formar o “azul da prússia”, que resiste à lavagem com água corrente. Já as áreas não sensibilizadas são lavadas e voltam à tonalidade original. Para a reprodução de fotografias elaboramos digitalmente um negativo que é impresso em uma transparência ou papel sulfite que, ao ser encerado com vaselina, torna-se translúcido e viabiliza a transferência de imagens de forma fácil e barata para a cianotipia.

2. RELATÓRIO PESSOAL DE ANA

Ingressar no Projeto de Pesquisa sobre Processos Fotográficos do Sec. XIX – Cianotipia em meio a pandemia foi um grande desafio, fez com que não houvesse a oportunidade de compartilhar experiências presenciais com o profes-

sor orientador e as outras bolsistas que já estavam no projeto.

Minha primeira tentativa de impressão foi em um papel aquarela de 300 g/m², com 15 minutos de exposição ao sol, eu estava muito insegura e não acreditava que iria conseguir uma imagem no papel (pesquisa acadêmica, independente da área escolhida, não deve ser um processo solitário e a pandemia nos trouxe esta realidade), mas para minha surpresa a imagem surgiu. Fiz mais uma tentativa em papel *canson* com exposição de 15 minutos ao sol e uma terceira tentativa em papel aquarela, com exposição de 10 minutos ao sol.

Procurei registrar com vídeos e fotos todo processo e mostrar a insegurança, medo e ansiedade de fazer estas primeiras experiências em casa, durante o período de isolamento social em virtude da pandemia.

Depois da emoção de ver as primeiras imagens no papel, chegou o momento de fazer uma análise mais crítica observando as falhas do processo. Acredito que eu deveria ter feito uma sensibilização mais homogênea do papel, pois era possível perceber locais com acúmulo de químico. Além disso, o quarto onde fiz o procedimento de sensibilização poderia ter sido melhor iluminado com luz vermelha, permitindo um controle mais adequado do procedimento, ou ainda o menor tempo de exposição ao sol poderia ter dado um resultado mais satisfatório (teremos outros testes para aprimorar os processos).

Tenho a dizer que esta primeira experiência com cianotipia foi além das expectativas. Embora houvesse grande insegurança por não ter tido a oportunidade de trabalhar de forma presencial com o professor orientador e as outras bolsistas, foi muito gratificante ver as imagens surgindo no papel e também no tecido; não eram produtos perfeitos, mas considerando que foram as minhas primeiras tentativas trabalhando com este processo de impressão, o resultado foi realmente satisfatório.

3. RELATÓRIO PESSOAL DE CRISTYELEN

Desde criança sempre tive o costume de olhar os álbuns de fotos da família como um jeito de me apropriar do passado através das imagens. Em meio à pandemia e ao isolamento social surge a necessidade de resgatar essas fotos remotas e atualizá-las a partir de um processo mais antigo que sua existência: a cianotipia.

FIGURA 1 - DEVIR-CRIANÇA
(CIANOPIA EM TECIDO)



Fonte: elaborado pela autora Cristyelen Ambrozio (2020)

Minha busca começou através dos álbuns de fotos de família, fotografias caseiras produzidas com câmeras analógicas, na maior parte captadas sem preocupação com enquadramento e iluminação. Seleccionadas as fotos, comecei a digitalizá-las. Na edição, eu negativei as fotos, ressaltando contraste e luz em minhas áreas de interesse, o que incluía não corrigir as degradações encontradas, típicas de uma foto velha, pois eu tinha a intenção de evidenciá-las.

Nos seus primórdios, a cianotipia surge como uma técnica de impressão de baixo custo, mas agora é resgatada numa época em que existem outros métodos de impressão mais avançados e com o custo ainda mais baixo, como impressoras de uso doméstico. Hoje o uso da cianotipia ganha outros propósitos.

Cada escolha no meio do processo vai formando seu cianótipo final. Os resultados se dão em função das variáveis da produção, sejam influenciados pelas limitações econômicas e outros fatores, arbitrários ou não, que são difíceis de controlar, como a posição da foto, a intensidade do raio solar, o modo como você misturou os químicos, a força da pincelada. Portanto, mesmo que você repita exatamente os mesmos passos, o resultado pode até ser muito semelhante, mas nenhuma imagem jamais será igual a outra.

É interessante perceber que a produção contemporânea da cianotipia

atravessa diferentes mídias, desde a fotografia física já envelhecida com o tempo, no meu caso em particular, a aparelhos digitais e ao método artesanal da própria impressão. Somos levados a pensar que a cianotipia aparece como uma atividade manual, mas ela também tem uma dimensão digital.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que, apesar das discutes envolvidas serem integrantes de um curso de produção multimídia e com conhecimento extenso de fotografia, os relatos dos processos de confecção das cianotipias são carregados de uma relação íntima com as imagens, possuindo estes significados maiores que uma mera impressão técnica. A escolha de quais imagens são reproduzidas vai além da definição, contraste e visualidade. Há também um desejo de busca por excelência nos resultados e insegurança no desempenhar dos processos por “medo” do erro. Mas é evidente uma diferença entre os dois relatos: no primeiro relato, a bolsista remunerada declara uma ansiedade maior, para ter resultados “bem sucedidos”, que a voluntária no segundo relato.

Esta relação é evidenciada por Cray (2014) ao nos expor o pensamento de que cada vez mais é esperado que nosso tempo seja “útil” e de alguma forma capaz de gerar capital. Ou seja, aparentemente criou-se uma ideia de expectativa de que os resultados dos

experimentos com cianotipia deveriam ser “úteis” dentro de uma lógica capitalista, e por isso existe ansiedade no processo de produção relatado, independentemente de que o projeto tenha como premissa a experimentação e a prática como objetivos finais.

Assim, acreditamos que se torna ainda mais evidente a importância de

projetos de pesquisa em que a própria investigação seja o objetivo final, sem necessariamente a criação de um “produto”, visto que estes espaços sejam possivelmente um dos poucos dentro das instituições de ensino em que a fruição com as mídias e imagens possa ser livre e tornar aparente de forma espontânea os tensionamentos da prática com imagens.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo, Cosac Naify, 2014

GIORGI, Fabio. **Manual de Cianotipia e Papel Salgado**. Rio de Janeiro. Ibis Libris, 2017

KITTLER, Friedrich A. **Gramophone, film, typewriter**. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

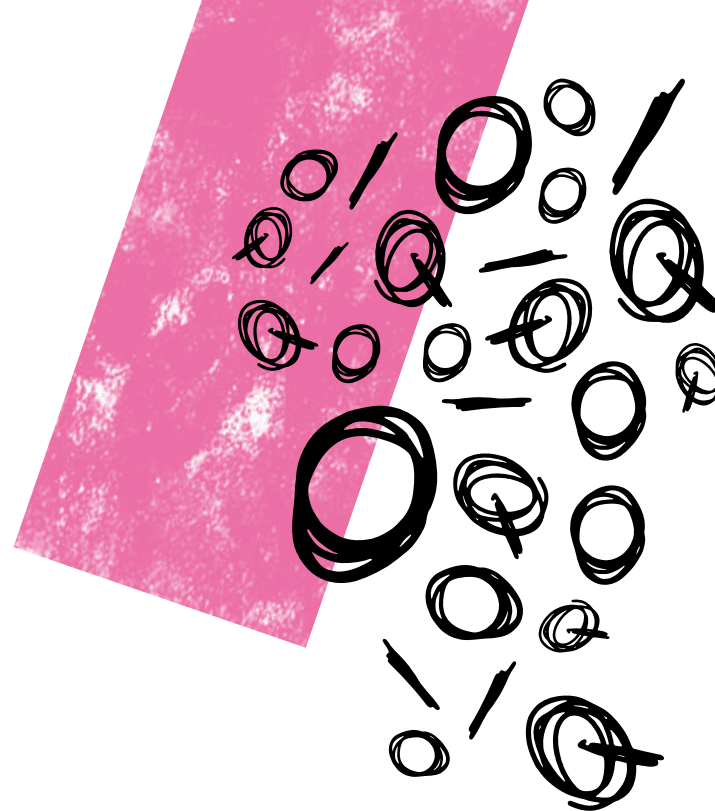
PARIKKA, Jussi. **What is media archaeology**. Cambridge. Malden, MA: Polity Press, 2012.

Daniel Bassan Petry - Doutor em Ciências da Comunicação - UNISINOS

Ana Marisa Nogueira Skavinski - Graduada em História - PUC/RS

Cristyelen Ambrozio Ferreira - Graduando de Produção Multimídia - IFRS

Original recebido em: 02/21 | Original aceito em: 06/21



ORIENTALISMO E MODERNIDADE: UMA NARRATIVA HISTÓRICA

Orientalism and Modernity: A Historical Narrative

Orientalismo y Modernidad: Una Narrativa Histórica

**Juliana Marques
da Silva**

Escola de Comunicações
e Artes da Universidade
de São Paulo (ECA-USP)

Resumo: O presente artigo objetiva demonstrar os processos históricos presentes na construção de uma narrativa identitária que cria a noção de Oriente e Ocidente como dois universos dicotômicos, que representam, respectivamente, a barbárie e a civilização. O olhar civilizacional submete o Oriente, abstração homogênea de um povo sem liberdade e sem voz, a uma posição de inferioridade inerente de ambiente hostil e inóspito a ser dominado. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, buscando analisar e identificar os pilares que sustentam a construção do Orientalismo dentro do contexto da modernidade.

Palavras-chave: Orientalismo. Imperialismo. Hegemonia.

Abstract: This article aims to demonstrate the historical processes present in the construction of an identity narrative that creates the notion of East and West as two dichotomous universes, which represent, respectively, barbarism and civilization. The civilizational gaze submits the Orient, a homogeneous abstraction of a people without freedom and without a voice, to a position of inherent inferiority in a hostile and inhospitable environment to be dominated. The methodology used is bibliographical research, seeking to analyze and identify the pillars that support the construction of Orientalism within the context of modernity.

Keywords: Orientalism. Imperialism. Hegemony.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo demostrar los procesos históricos presentes en la construcción de una narrativa identitaria que crea la noción de Oriente y Occidente como dos universos dicotómicos, que representan, respectivamente, la barbarie y la civilización. La mirada civilizacional somete a Oriente, abstracción homogênea de un pueblo sin libertad y sin voz, a una posición de inferioridad inherente en un entorno hostil e inhóspito al que dominar. La metodología utilizada es la investigación bibliográfica, buscando analizar e identificar los pilares que sustentan la construcción del orientalismo en el contexto de la modernidad.

Palabras clave: Orientalismo. Imperialismo. Hegemonía.

1. HISTÓRICO

A dicotomia histórica que envolve os conceitos de Oriente e Ocidente é, surpreendentemente, mais recente do que o senso comum faz aparentar a princípio. De acordo com Kwame Appiah (2016) o termo “ocidente” adquire o sentido de identidade compartilhada em meados de 1890, no contexto da ascensão e consolidação do capitalismo imperialista e sua narrativa ideológica, ganhando popularidade somente no século XX. Nessa conjuntura, Lênin (2011) pontua as transformações sociais que culminam no estágio superior do capitalismo, caracterizado pela concentração produtiva, criando monopólios e grandes volumes de capital pertencentes a uma minúscula parcela da população e gerando assim as condições materiais para a consolidação do uso do capital financeiro como principal estratégia de acumulação de riquezas, são um dos mais importantes elementos responsáveis pela exploração das fronteiras econômicas para além das rotas comumente utilizadas para comércio e transporte, tendo em vista uma perspectiva internacionalista, pautada na exploração de territórios considerados atrasados em seu desenvolvimento econômico e social a partir de uma visão ligada ao conjunto de conceitos que firmam-se como pertencentes a uma sociedade ocidental. Como afirma Lênin:

Antes de mais nada, é preciso afirmar que as associações de monopolistas capitalistas - cartéis, sindicatos, trustes - partilham entre si, em primeiro lugar,

o mercado interno, apoderando-se mais ou menos completamente da produção do seu país. Mas sob o regime capitalista, o mercado interno está inevitavelmente entrelaçado com o externo. Há muito que o capitalismo criou um mercado mundial. E à medida que foi aumentando a exportação de capitais e foram se alargando, sob todas as formas, as relações com o estrangeiro e com as colônias e as “esferas de influência” das maiores associações monopolistas, a marcha “natural” das coisas levou a um acordo universal entre elas, à constituição de cartéis internacionais. (LÊNIN, 2011, p. 188).

Tais transformações econômicas e sociais, ligadas ao contexto do imperialismo e do neocolonialismo, nos levam invariavelmente a refletir sobre o campo da alteridade, em que a visão do “eu” sobre o “outro” é marcada pela necessidade de civilizar aqueles que ainda não foram agraciados pelas benesses do mundo ocidental, o qual figura aqui como uma construção identitária, não geográfica. Essa perspectiva modificou-se ao longo do tempo, como demonstra o trecho a seguir:

Uma primeira percepção do outro levou a Filosofia grega a caracterizar os demais povos como bárbaros, incultos, justamente por não dominarem a razão no nível que os próprios gregos o faziam. Na modernidade, vimos uma tentativa de aceitação do outro, nem que fosse como figura exótica. Depois, seu reconhecimento como civilizado, como uma outra civilização. No âmbito da filosofia da consciência, o outro foi tratado como representação, sempre uma representação do eu. Uma filosofia da diferença, por fim, pôde fazer o outro emergir como diferença radical, como definidor das possibilidades. (GALLO, 2012, p. 162).

Nesse sentido, o fenômeno aqui apontado localiza-se na percepção do outro como um outra civilização, dotada, naturalmente, de cultura, hábitos e costumes próprios, assim como criadora de um legado histórico e científico; porém, ainda assim, inferior à construção hegemônica de civilização ocidental que consolidava-se como baluarte do progresso mundial. Ou seja, a noção de humanidade de tais povos é condicionada à perspectiva de uma submissão e inferioridade inerente. Essas colocações nos levam, assim, inevitavelmente a uma questão: no que consiste uma civilização? Qual foi o momento histórico em que o termo “civilização” passou a significar um projeto de imposição e homogeneização cultural?

1.1 A INVENÇÃO DA CIVILIZAÇÃO

Starobinski em sua obra “As máscaras da civilização” realiza um processo investigativo a fim de identificar as flutuações históricas na construção do conceito de civilização. O sentido moderno da palavra, utilizado até os dias contemporâneos, data do século XVIII, consistindo em um verbete do Dicionário Universal, de origem francesa.

No ano de 1795, o Novo Dicionário Francês traz a seguinte definição:

Essa palavra, que esteve em uso apenas na prática, para dizer que uma causa criminal é tornada civil, é empregada para exprimir a ação de civilizar ou a tendência de um povo a polir ou, antes, a corrigir seus costumes e seus usos produzindo na sociedade civil uma moralidade luminosa, ativa, afetuosa e abundante em boas obras. (Cada cidadão da Europa está hoje empenhado nesse último combate de civilização. Civilização dos costumes). (GOTTINGEN, 1995 apud STAROBINSKI, 2001, p. 12- 13).

A transformação do conceito em uma característica valorativa, ou seja, dotada de um sentido de missão moralizante, na qual as sociedades avançadas devem guiar e tutelar o desenvolvimento daquelas que não possuem a capacidade inerente de autonomia e autogestão. Esse processo de subordinação tem relação direta com a teoria dos quatro estágios históricos de Adam Smith¹, em que a história da humanidade caminha de forma progressiva em direção a modos de produção cada vez mais complexos e expansivos em seu potencial: o da caça, pastoreio, agricultura e comércio. Tais estágios possuem clara relação de dependência não somente com as sociedades que os gestam, mas especialmente com o potencial de geração de capital e lucro destes modelos econômicos. Esta visão, além de centrar-se em um projeto globalizante da sociedade capitalista, desconsidera por completo a

legitimidade da existência de sociedades pautadas em diferentes perspectivas de produção e reprodução da vida humana.

Por fim, Starobinski explicita a problemática de uma visão etapista do desenvolvimento social:

[...] ao chamar civilização o processo fundamental da história, e ao designar com a mesma palavra o estado final resultante desse processo, coloca-se um termo que contrasta de maneira antinômica com um estado supostamente primeiro (natureza, selvageria, barbárie). Isso incita o espírito a imaginar os caminhos, as causas, os mecanismos do percurso efetuado ao longo das eras. (STAROBINSKI, 2001, p. 16).

2. ORIENTALISMO COMO NARRATIVA DE GUERRA

Em sua obra “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente” Edward Said afirma que:

O fato de que essas rematadas ficções se prestem facilmente à manipulação e à organização das paixões coletivas nunca foi mais evidente do que em nosso tempo, quando a mobilização do medo, do ódio e do asco, bem como da presunção e da arrogância ressurgentes - boa parte disso relacionada ao islã e aos árabes de um lado, e a “nós”, os ocidentais, do outro - é um empreendimento em escala muito ampla. (SAID, 2007, p. 13).

Os mecanismos de propaganda midiática neste contexto ancoram-se em dois principais eixos: o medo do “outro”, do elemento diferente e inassimilável, e sua

representação como um risco iminente para o bem estar da sociedade ocidental como construção hegemônica, dotada de um projeto de cultura e moralidade. Esses dois eixos são, evidentemente, interdependentes, e operam de forma a denotar ao processo de divisão da sociedade humana entre civilizados e bárbaros um caráter de “mal necessário” para a perpetuação de ideais universalizantes, ligados aos conceitos iluministas que identificam uma evolução linear das sociedades, que culminaria inevitavelmente no modelo civilizacional europeu, visto aqui como a estrutura mais avançada de organização social.

No documentário “Filmes ruins, árabes malvados”, baseado na obra de Jack Shaheen, notamos, por exemplo, como os processos de consolidação dos estereótipos racistas acompanham os contextos econômicos e geopolíticos em escala global. As narrativas imagéticas que circundam o “outro” não são estanques: pelo contrário, acompanham os interesses midiáticos hegemônicos. A construção de arquétipos que objetivam hegemonizar a visão que possuímos sobre um povo, negando seu direito à própria voz, assim como sua desumanização, podem atuar a partir de diferentes perspectivas: a do medo, do exótico, e da vítima. Desta forma, este elemento dotado de uma diferença cultural pode ser representado tanto como uma ameaça quanto como um ingênuo oprimido que precisa desesperadamente ser salvo pela civilização ocidental e seu bastião de liberdade.

¹ Filósofo iluminista e acionista da Royal African Company, grande organizadora do tráfico de pessoas escravizadas entre o século XV e XVI.

3. PERSPECTIVAS

A construção de narrativas plurais, que ecoem as vozes de todos os povos do mundo em suas semelhanças e particularidades, depende necessariamente da percepção da inexistência da neutralidade nos processos de compreensão coletiva da sociedade. Não trata-se, neste sentido, de destruir acriticamente os arquétipos étnicos construídos ao longo da história, mas compreendê-los em seu contexto histórico para que seja possível superá-los.

A importância de tal perspectiva reside no fato de que, mais do que um conjunto de elementos que permeiam o campo abstrato, os processos de negação da autonomia e da identidade do “outro” afetam materialmente a existência daqueles que foram relegados ao papel de meros coadjuvantes da própria história. Como afirma Said:

Deve ser óbvio em todos os casos que esses processos não são exercícios mentais, mas lutas sociais prementes que envolvem questões políticas concretas, como as leis da imigração, a legislação da conduta pessoal, a constituição da ortodoxia, a legitimação da violência e/ou insurreição, o caráter e o conteúdo da educação, os rumos da política externa, o que muito frequentemente tem a ver com a designação de inimigos oficiais. Em suma, a construção da identidade está ligada com a disposição de poder e de impotência em cada sociedade, sendo portanto tudo menos meras abstrações acadêmicas. (SAID, 2007, p. 441 - 442).

O discurso age como ferramenta de legitimação de políticas e estruturas violentas de opressão cultural. A relação entre narrativa e prática é de caráter indissociável, e desta forma, constrói-se um campo nocional da realidade a partir dos interesses particulares de quem detém a hegemonia. Só será possível superar o orientalismo como invenção histórica por meio da produção e reflexão crítica da própria História enquanto campo de conhecimento.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. **There is no such thing as western civilisation**. The Guardian, Londres, 9 nov. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2016/nov/09/western-civilisation-appiah-reith-lecture>. Acesso em: 19 jan. 2022.

FILMES ruins, árabes malvados: como Hollywood vilificou um povo. Direção: Sut Jhally. Roteiro: Jack Shahenn. Northampton, MA: Media Education Foundation, 2006. Publicado pelo canal Conrecato Estilo Islâmico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Im5qQ9s-ohA>. Acesso em: 29 ago. 2021.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. **O Imperialismo: etapa superior do capitalismo**. Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2011.

MARTINELLI, Caio. **O Jogo Tridimensional: o Hard Power, o Soft Power e a Interdependência Complexa, segundo Joseph Nye**. Conjuntura Global, Paraná, vol. 5, n. 1, 65-80, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/conjglobal/article/view/47424/28453>. Acesso em: 29 ago. 2021.

STAROBINKSI, J. **“As máscaras da civilização: ensaios”**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GALLO, Sílvia. **Imagens do outro na Filosofia: o desafio da diferença**. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, Unicamp, ano 2012, v. 14, n. 1, jan. 2012. Dossiê, p. 160-178. ISSN 1676-2592. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4856528.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

Juliana Marques da Silva - Graduada em Biblioteconomia ECA - USP
Estagiária em Biblioteconomia e Bolsista no projeto “Raros e inéditos: Digitalização da dramaturgia brasileira do século XIX”.

Original recebido em: 12/21 | Original aceito em: 02/22



GASTRONOMIA DE LUXO: ESTUDO NETNOGRÁFICO DOS ELEMENTOS GRÁFICOS NA COMPOSIÇÃO VISUAL DA ALTA COZINHA

Luxury gastronomy: a netnographic study of graphic elements in the visual composition of haute cuisine

Gastronomía de lujo: estudio netnográfico de elementos gráficos en la composición visual de la cocina superior

Lucas Matsumura¹

Victor Finkler
Lachowski¹

¹ Universidade Federal
do Paraná (UFPR)

Resumo: O presente artigo possui como objetivo identificar os princípios os quais permitam determinar o luxo na gastronomia. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica de metodologia netnográfica, na qual foram analisados os perfis no *Instagram* dos cinco melhores restaurantes do mundo, de acordo com o Guia *Michelin* (2021). Os conceitos utilizados como parâmetro foram os tópicos discutidos por Antonio Roberto Chiachiri Filho em sua tese “O sabor das imagens” (2008). Os resultados dessa análise foram a confirmação da talidade gastronômica, já proposta pelo Chiachiri Filho (2008), e a concepção do conceito de minimalismo visual na composição dos perfis nas redes sociais.

Palavras-chave: Gastronomia de luxo. Composição visual. Elementos gráficos.

Abstract: This article aims to identify the principles that allow the determination of luxury in gastronomy. To this end, a bibliographic research of netnographic methodology was carried out, in which Instagram profiles of the five best restaurants in the world were analyzed, according to the Michelin Guide 2021. The concepts used as a parameter were the topics discussed by Antonio Roberto Chiachiri Filho in his thesis “The flavor of images” (2008). The results of this analysis were the confirmation of the gastronomic tality, already proposed by Chiachiri Filho (2008), and the conception of the concept of visual minimalism in the composition of profiles on social networks.

Keywords: Luxury cuisine. Visual composition. Graphic elements.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo identificar los principios que permiten la determinación del lujo en la gastronomía. Para ello, se realizó una investigación bibliográfica de metodología netnográfica, en la que se analizaron los perfiles de Instagram de los cinco mejores restaurantes del mundo, según la Guía Michelin 2021. Los conceptos utilizados como parámetro fueron los temas abordados por Antonio Roberto Chiachiri. Filho en su tesis “El sabor de las imágenes” (2008). Los resultados de este análisis fueron la confirmación de la talidad gastronómica, ya propuesta por Chiachiri Filho (2008), y la concepción del concepto de minimalismo visual en la composición de perfiles en las redes sociales.

Palabras clave: Cocina de lujo. Composición visual. Elementos gráficos.

1. INTRODUÇÃO

A criatividade é o que permite criar, transformar uma possibilidade em algo concreto, e estabelecer ligações entre realidades aparentemente desconexas. A analogia entre os processos criativos do *design* e da gastronomia, nomeadamente no campo da alta cozinha, pode ser enunciada a partir dos princípios de projeto que ambos utilizam (PARREIRA, 2014).

Apesar de ser transversal a inúmeras atividades profissionais, a perspectiva sobre a criatividade difere consoante à área em que se insere. Pode ser percebida como inovação, resolução de problemas ou expressão dependendo do contexto e dos intervenientes, o que pode explicar a dificuldade em encontrar uma definição única e genericamente aceita por todos (PARREIRA, 2014). Apesar disso, as variáveis que contribuem para a criatividade não parecem diferir em áreas como a artística. Inclusive, é justamente esse conceito que permite que a gastronomia se destaque como, entre seus vários segmentos, uma atividade pertencente ao luxo. Anexar as inspirações artísticas na culinária, contar histórias e trazer um momento de expressão única sobre os pratos, é o que faz o luxo ser incorporado na gastronomia.

Para além disso, as semelhanças entre *design* e gastronomia podem ser encontradas na presença permanente que exercem nas atividades do dia a dia e na importância que ambas têm no desenvolvimento social, cultural e econômico

da sociedade. As escolhas gastronômicas de uma pessoa são reveladoras da sua identidade, hábitos, experiências ou filosofia de vida. Nesse sentido, é possível ver uma semelhança do *design* com a gastronomia, assim como é perceptível os conceitos do primeiro para análise do segundo. De certa forma, é admissível a ideia de estudar os produtos da alta cozinha a partir dos elementos visuais e analisá-los com as mesmas metodologias as quais o *design* utiliza.

A partir disso, o presente artigo tem como intuito examinar os elementos gráficos presentes nas fotografias de pratos de luxo, visando determinar quais são os conceitos visuais que permitem distinguir o produto como pertencente à alta cozinha ou não, tendo como parâmetro os preceitos presentes no campo do *design*.

2. A PERCEPÇÃO SEMIÓTICA DA GASTRONOMIA

Em sua tese “O sabor das imagens”, Antonio Roberto Chiachiri Filho (2008) discorre sobre os elementos semióticos que permitem com que a fotografia gastronômica intensifique efeitos psicofísicos, como o despertar do apetite, o aguçar dos sentidos, desencadeando também no seu intérprete reações fisiológicas, tais como o salivar ou empreender imaginativamente o sabor peculiar daquele alimento segundo seu prévio repertório signo gustativo.

Elaborada à luz da semiótica do pesquisador Charles Sanders Peirce e



dos estudos dos fenômenos da sinestesia pela pesquisadora Lucia Santaella, Chiachiri Filho (2008) chega à conclusão de que a mensagem visual é possível através de três conceitos: a qualidade reduzida a si mesma - o que ele chamou de “talidade” -, a qualidade como possibilidade e a qualidade materializada. Essas classificações convergem na ideia da qualidade como aquilo que se refere à aparência daquilo que se apresenta, que já possui o poder de representação (um quase-signo) ou como apelidado pelo próprio autor, “qualissigno”. Esses “qualissignos” encontram-se no próprio prato, mas também na composição da fotografia, como os utensílios que preenchem o enquadramento da foto, além das qualidades cromáticas, de texturas e do brilho (CHIACHIRI FILHO, 2008).

Todavia, Chiachiri Filho (2008) ressalta que esses conceitos são possíveis graças à identificação do público, o qual pressupõe memória e a antecipação no processo perceptivo. Em uma composição fotográfica de culinária, o objeto fotografado carrega consigo valores como o sabor, a memória e o prazer gustativo que se quer despertar em um intérprete.

Dessa forma, compreende-se que a imagem que representa a gastronomia consegue construir uma mensagem visual e provocar um sentimento de sinestesia ao público quando são aliados dois fatores: a talidade e a memória gustativa. Quando elementos gráficos, como cores, texturas e brilho, realçam

e cativam a atenção do público; quando este relembra as experiências palatáveis anteriores (CHIACHIRI FILHO, 2008).

3. A GASTRONOMIA COMO CONTEÚDO NAS REDES SOCIAIS

O artigo “*Instagram* e gastronomia: chefs como influenciadores digitais” (VELOSO, 2010) aborda a relação histórica entre a mídia e a gastronomia. Inicialmente, o autor destaca a importância de um dos grandes marcos na arte culinária, a criação do Guia *Michelin* em 1889. A partir dessa data, houve uma crescente influência da seção de restaurantes, institucionalizando-se um dos formatos mais conhecidos na abordagem da gastronomia pela mídia: o ofício do crítico. Consequentemente, pela crescente autoridade do guia, os *chefs* responsáveis passaram a alcançar o *status* de celebridades (TUCHERMAN, 2010), o que, por sua vez, acabava criando mais possibilidades de inserção midiática.

A centralidade na imagem dos *chefs* a partir da institucionalização da crítica gastronômica, aliada ao ingresso e ao crescimento da participação da gastronomia no agendamento da discussão pública, desencadeou, ao longo das décadas, uma profusão de produtos midiáticos sobre gastronomia, culinária e vertentes afins, de acordo com os meios de comunicação em voga em seu tempo (VELOSO, 2010).

Ao nos debruçarmos sobre os produtos midiáticos assinados por *chefs* consagra-

dos com estrelas *Michelin*, é verificável que a produção não se restringe a uma ou outra plataforma de mídia, mas a diversas, o que explica o ingresso e a popularização desses personagens nas mídias sociais digitais (VELOSO, 2010). Essa participação foi o que permitiu com que os restaurantes de luxo pudessem apresentar o seu conceito artístico por meio da fotografia gastronômica e publicá-las nas redes sociais.

Desta forma, é afirmativo que a produção artística dos *chefs* da alta cozinha se apresenta disponível ao público de maneira acessível, permitindo visualizar as diferentes correntes gastronômicas dos melhores restaurantes do mundo nas redes sociais de maneira objetiva.

4. METODOLOGIA

Este projeto foi possível através de uma pesquisa bibliográfica (STUMPF, 2005) que se consolidou a partir de uma construção teórica e uma metodologia desenvolvida por meio de um estudo netnográfico.

Elaborou-se uma análise documental com a leitura de artigos, livros e materiais que tratam sobre o assunto, a fim de recolher, selecionar, analisar, articular e sintetizar as contribuições existentes sobre o tema. Acrescentou-se no projeto a netnografia das redes sociais dos restaurantes de luxo e materiais digitais do campo gastronômico, objetivando levantar conceitos e sistematizar as ideias da área. Nesta pesquisa, não houve a intenção de apresentar hipóteses e/ou testá-las.

Inicialmente, foi necessário determinar quais os restaurantes seriam o foco para o objeto de estudo. O parâmetro adotado para essa seleção foi o Guia *Michelin* (2021), o qual classificou os melhores restaurantes do ano anterior. Assim, a partir dessa lista, foram selecionadas as cinco maiores marcas, tendo em vista que poderiam representar metonimicamente os restaurantes de luxo como um todo, sendo elas: *Azurmendi* (Espanha), *Per Se* (Estados Unidos), *Le Bernardin* (Estados Unidos), *The Fat Duck* (Inglaterra) e *Alinea* (Estados Unidos).

Foi analisado o ambiente digital dessas marcas, com ênfase no *Instagram*, por se caracterizar como uma rede social que prioriza a imagem visual nas postagens e na qual é possível estudar os elementos gráficos com maior clareza. Isso foi feito de acordo com os critérios de Kozinets (2010) para observações *online* elegíveis, que sugerem que as contas de mídia social apropriadas devem ser ativas, relevantes, interativas, heterogêneas e ricas em dados.

Para os propósitos deste estudo, os conceitos utilizados como parâmetro foram os tópicos discutidos por Antonio Roberto Chiachiri Filho (2008). O pesquisador discutiu sobre os aspectos visuais da fotografia gastronômica e os efeitos sinestésicos da imagem sobre o receptor através de entrevistas realizadas com fotógrafos especializados em culinária, o que permitiu verificar como foi possível a construção de um signo visual que alia gastronomia com a percepção do

luxo. Chiachiri Filho (2008) aprofundou sua pesquisa elencando hipóteses que correlacionassem os recursos semióticos de produção da fotografia gastronômica e o desencadeamento dos prazeres gustativos.

5. RESULTADO

5.1 ANÁLISE GERAL DOS PERFIS NAS REDES SOCIAIS

A composição das fotos, enquadradas estrategicamente com os pratos, além da notável preocupação com a paleta de cores e os aspectos angulares, luminescentes e semióticos, foram os maiores destaques em todas as redes sociais.

FIGURA 1 - MONTAGEM COM OS CINCO PERFIS DOS RESTAURANTES NO INSTAGRAM



Fonte: Instagram (2022) perfis: @azurmendi_atxa; @perseny; @lebernardinny; @thehestonblumenthalteam; @thealineagroup

O restaurante de luxo *Azurmendi* (@azurmendi_atxa), Espanha, classificado em primeiro no ranking do Guia *Michelin* (2021), contava, até o fechamento do artigo, com 85 mil seguidores e 920 publicações. A identidade visual, ainda que consistente como um todo, se via enfatizada nas postagens em trinca (três fotos que compõem uma linha no *feed* do perfil). As fotografias em trincas têm uma maior conexão no aspecto visual e temático, o que dá um aspecto de harmonia visual padronizada.

Quanto especificamente às temáticas abordadas no perfil, é possível destacar fotografias que tratam da exposição de pratos luxuosos, que enfatizam os ingredientes utilizados e sua disposição no prato, apresentando o viés artístico do *chef*. A paleta de cores se encontra indefinida, tendo em vista que é variável de acordo com cada produto desenvolvido, mas é importante salientar que a apresentação dos pratos é caracterizada pela presença de uma uniformidade cromática dos acompanhamentos, seguido de um contraste expressivo na cor predominante do alimento protagonista do prato.

O restaurante *Per Se* (@perseny), Estados Unidos, contava, até o fechamento do artigo, com 212 mil seguidores e 714 publicações em sua página no *Instagram*. A página do *Per Se* não apresenta uma paleta de cores bem definida, além de não seguir nenhuma padronização em relação a ordem dos posts. Ainda assim, é possível verificar uma predominância

de tons claros e a utilização de cores contrastantes, com maior tendência de utilização de tons amadeirados.

De forma orgânica, o conteúdo se intercala entre fotografias gastronômicas e imagens que contam a história do empreendimento, as novidades e as atualizações do restaurante, e o processo que ocorre na cozinha.

Ao contrário dos anteriores, o restaurante *Le Bernardin* (@lebernardinny), Estados Unidos, conta com uma paleta de cores bastante definida: cores pastéis e o predomínio do branco. Contava, até a finalização do artigo, com 661 mil seguidores e 1061 postagens. Além disso, o conteúdo se resume, majoritariamente, em fotografias dos pratos que realçam a qualidade da comida. O *feed* do *Instagram* apresenta de maneira clara o viés artístico do *chef* através da apresentação dos pratos, ainda que se intercale com fotos de eventos de premiações do restaurante e fotografias que mostram o conceito do interior do restaurante em si.

O restaurante *The Fat Duck* (@thehestonblumenthalteam), Inglaterra, com 427 mil seguidores e 1438 postagens, conta com uma paleta de cores bastante definida: cores vibrantes e o predomínio do fundo preto, trabalhando bastante o contraste das fotografias. Ademais, o conteúdo se resume, predominantemente, em fotografias dos pratos e conteúdos patrocinados, onde o restaurante é

promovido. O que é possível relatar é que a identidade visual não permanece apenas nas fotografias gastronômicas, mas está presente em diversos outros conteúdos, o que provoca uma unificação cromática do perfil como um todo.

Assim como o anterior, o restaurante *Alinea* (@thealineagroup), com 337 mil seguidores e 992 publicações, conta com uma paleta de cores bem determinada, composta por tonalidades escuras, tendo as cores dos alimentos vibrantes como o contraste com o fundo escuro. Entretanto, o conteúdo se diversifica, visto que varia entre fotografias gastronômicas, que contam o viés artístico do *chef*, postagens de ilustrações, vídeos de entrevistas e conteúdos informativos da empresa, o que torna o perfil mais orgânico e diversificado.

Tendo em vista as descrições de cada perfil, foi possível notar que a corrente artística do *chef* em seus pratos eram decorrentes de duas características, as quais também conversam com o campo do *design* gráfico, em comum nos perfis: a talidade gastronômica e o minimalismo visual.

5.2 A TALIDADE GASTRONÔMICA

A talidade, conceito desenvolvido por Chiachiri Filho (2008), é a ideia da qualidade como possibilidade e da qualidade materializada. Isso pode ser entendido a partir da percepção de que a nossa noção de qualidade é proveniente

da semelhança com aquilo que chamamos de referente, o seu objeto dinâmico, na apresentação de imagens próximas daquilo que o signo pode representar e que o intérprete é capaz de decodificar. Tendo em vista que esse processo pressupõe a memória e a antecipação no processo perceptivo.

Em outras palavras, nós percebemos o luxo presente na gastronomia quando esta está diretamente associada ao viés artístico de um *chef*. Ademais, a ideia de trazer inspirações artísticas na culinária, desenvolver um *storytelling* e trazer um momento de expressão única sobre os pratos, é o que consolida a gastronomia de luxo. E compreendemos que determinado prato se consagra como arte quando, ao observarmos, conseguimos conectar a imagem com o nosso conceito subjetivo - presente em nossa memória, sobre o que aprendemos - sobre o que é o artístico.

O interessante a se perceber é que, para evitar infinitas interpretações sobre “o que é um prato artístico”, o mercado gastronômico nos educou sobre o que é um prato de luxo (CHIACHIRI FILHO, 2008). Foi desenvolvido o conceito de talidade gastronômica quando se foi apresentado com uma diversidade de pratos, no decorrer de anos e em vários canais midiáticos, nos quais era perceptível as qualidades cromáticas - o uso de cores e contrastes - assim como a qualidade das texturas -, o uso de diferentes técnicas culinárias que permitem contraste de texturas.

Dessa forma, o conceito derivado das observações de Chiachiri Filho nos permite identificar determinado prato como sendo de luxo, utilizando parâmetros que até então eram usualmente aplicados no *design* gráfico, como texturas, contrastes e paleta de cores. Esses fatores arranjados pelos profissionais da alta cozinha constroem uma padronização, que reflete na assinatura de cada prato, unificando assim a identidade da gastronomia única de cada *chef*.

5.3 O MINIMALISMO VISUAL

Além da talidade gastronômica, outro conceito comum nos perfis é o minimalismo visual. O minimalismo, a partir de sua etimologia, pode ser compreendido como a redução ao mínimo necessário para o entendimento de determinado objeto. Nas artes plásticas, por exemplo, se destacou como uma escola de pintura abstrata que vê em um quadro um objeto estruturado, composto basicamente de formas geométricas elementares executadas em estilo impessoal, reduzindo ao mínimo seus elementos.

Pode ser verificado a influência desse conceito nos pratos dos *chefs*, sendo uma vertente que possui relação direta com a percepção da talidade gastronômica. Isso porque a montagem dos pratos, dispensa excessos a partir do momento em que é entendido que os pratos são como telas de pinturas para os *chefs*. Quando a gastronomia é vista como arte, o alimento passa a carregar determinado

valor simbólico que representa certa ideia no prato. Por ser apenas um meio por onde passa essa carga simbólica, a abundância dos ingredientes se torna desnecessária e pode, inclusive, afetar o significado do produto.

Dessa forma, o minimalismo visual, conceito também abordado no meio gráfico, é percebido na composição gastronômica e ganha sua importância à medida em que passa a carregar o simbolismo da arte culinária.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este breve estudo permitiu visualizar como a gastronomia se apropria de princípios do *design* para transmitir ao seu consumidor a experiência de consumo de luxo. Conectar as concepções artísticas ao meio culinário, inclusive, foi percebido como fator primordial que prevê essa conexão da gastronomia de luxo.

A partir de uma análise netnográfica das redes sociais dos melhores restaurantes do mundo, em relação ao Guia *Michelin* (2021), foi possível identificar a talidade gastronômica e o minimalismo visual como os principais regentes no desenvolvimento artístico de um prato, o que o torna único e, assim, carrega seu valor luxuoso.

Todavia, vale a reflexão de que, se fossem ampliadas as variantes, seja elas o período de pesquisa, os objetos de estudo ou as metodologias, seria possível chegar a outras conclusões. Se analisado a partir de outros pontos de vista ou realizadas outras pesquisas bibliográficas, seriam encontrados outros resultados. Independente disso, é indubitável que são inúmeras as possibilidades de aprofundamento a partir desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ANAND, Ruchika. **16 Best Michelin Rated Restaurants Around The World**. 2021. Disponível em: <https://traveltriangle.com/blog/michelin-rated-restaurants-around-the-world/>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- CHIACHIRI FILHO, Antonio Roberto. **O sabor das imagens**. 2008. 144 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, PUC SP, São Paulo, 2008.
- KOZINET, Robert. (2010), **Netnography**: Doing Ethnographic Research Online, Sage, London.
- MICHELIN GUIDE (org.). **Michelin Guide**: 2021. Disponível em: <https://guide.michelin.com/en/restaurants>. Acesso em: 23 fev. 2022.
- PARREIRA, Suzana Isabel Malveiro. **Design-En-Place**: processo de design e processo criativo na alta cozinha. 2014. 237 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design de Comunicação, Universidade de Lisboa, São Paulo, 2014.

STUMPF, I. R. C.. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, v. 1, p. 51-61.

TUCHERMAN, Ieda. **Gastronomia, Cultura e Mídia**: o longo percurso “Você é o que você come”. 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2TZh8JT>. Acesso em: 19 mar. 2021.

VELOSO, Arthur do Nascimento Corrêa. **Instagram e Gastronomia**: Chefs como influenciadores digitais. 2010. 21 f. TCC (Graduação) - Curso de Gastronomia, Centro Universitário Academia - Uni Academia, São Paulo, 2010.

Lucas Matsumura – Bacharel em Publicidade e Propaganda - UFPR

Freelancer no campo de *design gráfico* e planejamento estratégico em comunicação. Atende empresas de turismo, tecnologia e industriais, com desenvolvimento de conteúdo para redes sociais, além de *branding* e gestão de marca.

Victor Finkler Lachowski – Bacharel em Publicidade e Propaganda - UFPR

Redator publicitário e roteirista. Experiência na parte escrita e narrativa da comunicação. Também atua com cinema e pesquisas na área de política e cinema/jogos.

Original recebido em: 12/21 | Original aceito em: 02/22



LA ANTENA: LINGUAGEM, PODER E DOMINAÇÃO

La Antena: Language, Power and Domination

La Antena: Lenguaje, Poder y Dominación

Rafael Dorneles
Neves

Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

Resumo: O presente trabalho discute algumas das possíveis formas de disseminação de ações totalitárias e fascistas através dos atos linguísticos. Problematisa especialmente a dimensão social da língua, partindo do pressuposto de que a linguagem não é um instrumento neutro de comunicação, sendo imanentemente política. Partindo do teórico e pensador Michel Foucault e suas contribuições para pensar acerca dos efeitos dos discursos na produção de subjetividade dos sujeitos e da caracterização do fascismo feita pelo escritor Umberto Eco, são apresentadas reflexões sobre relações de poder, dominação e controle, utilizando o filme *La Antena* como material de análise para ilustrar como a linguagem atravessa o sujeito, e questionar se com a limitação dela o fascismo e os regimes totalitários ganham força de ação.

Palavras-chave: *La antena*. Poder. Linguagem.

Abstract: The work discusses some of the possible ways of disseminating totalitarian and fascist actions through linguistic acts. It especially problematizes the social dimension of language, based on the assumption that language is not a neutral instrument of communication, being immanently political. Starting from the theorist and thinker Michel Foucault and his contributions to thinking about the effects of discourses on the production of subjectivity of subjects and the characterization of fascism made by the writer Umberto Eco, reflections on relations of power, domination and control are presented, using the film *La Antena* as an analysis material to illustrate how language crosses the subject, and to question whether fascism and totalitarian regimes gain force of action with its limitation.

Keywords: *La antena*. Power. Language.

Resumen: El presente trabajo discute algunas de las posibles vías de difusión de las acciones totalitarias y fascistas a través de los actos lingüísticos. Problematisa especialmente la dimensión social del lenguaje, partiendo del supuesto de que el lenguaje no es un instrumento neutral de comunicación, siendo imanentemente político. A partir del teórico y pensador Michel Foucault y sus aportes para pensar los efectos de los discursos en la producción de subjetividad de los sujetos y la caracterización del fascismo realizada por el escritor Umberto Eco, se presentan reflexiones sobre las relaciones de poder, dominación y control, utilizando la película *La Antena* como material de análisis para ilustrar cómo el lenguaje atraviesa el sujeto, y cuestionar si el fascismo y los regímenes totalitarios ganan fuerza de acción con su limitación.

Palabras clave: *La antena*. Poder. Lenguaje.

1. INTRODUÇÃO

Partindo dos estudos de Michel Foucault em seu período arqueológico, especificamente em sua obra *As palavras e as coisas* (1999), e posteriormente genealógico, quando seu objeto de estudo passa a ser o *Poder*, podemos pensar que em todo processo comunicativo a linguagem funciona como um dispositivo de produção de subjetividade e identidade social. Contudo, por fazer parte do cotidiano da maior parte das pessoas, ela é vista apenas como um instrumento neutro de sociocomunicação, assim, nem sempre é questionada ou analisada para que se identifiquem as estratégias que nela são escondidas. Para sustentar a dominação, os regimes militares mantinham sua hegemonia sobre os povos dominados usando como estratégia a imposição da língua, do idioma (do dominador) para assim manter a hegemonia não apenas político-sócio-cultural, mas também linguística. Nessa perspectiva, a linguagem talvez seja a ferramenta mais complexa e sutil no exercício de poder, pois não agirá sobre os corpos dos indivíduos, mas sobre suas ações (FOUCAULT, 2009). No que concerne a Foucault, o poder é força, é capilar, se faz presente por todo tecido social, não sendo necessariamente parte de uma estrutura ou localizado em uma instituição. Poder como exercício, como ação sobre outras ações, como produção. Trata-se,

portanto, de relações de poder, possíveis apenas quando em relações de sujeitos livres. Queremos dizer, com isso, que uma relação de poder acontece tão somente sobre sujeitos que devem ser mantidos livres enquanto tal, isto é, que são dotados da possibilidade de agir uns sobre os outros, emitir respostas e ter reações num determinado campo de possibilidades. A dominação, por outro lado, ocorre quando determinado grupo exerce o poder de forma total e permanente, tornando-o inacessível para os grupos dominados, o que não quer dizer que esteja ocorrendo relações de poder, mas uma relação de violência sobre os corpos (FOUCAULT, 2009).

Com este texto pretendemos discutir sobre algumas das formas sobre como o fascismo e o totalitarismo são disseminados através do uso da linguagem, considerando que esse instrumento não é uma ferramenta neutra de comunicação, mas intrinsecamente política e atravessada por relações de poder. Para tanto, tentaremos ilustrar a situação de fascismo e totalitarismo por meio do filme *La Antena*, obra que, em seu enredo, aborda a tentativa de imposição de um regime totalitário por meio da extinção das palavras. Utilizaremos como arcabouço teórico para a discussão as reflexões feitas por Michel Foucault, mais precisamente seu entendimento sobre a linguagem e sua implicação nos sujeitos, bem como, as formas pelas quais o poder é dis-



seminado no tecido social através dos mecanismos disciplinares. E a fim de delimitar as possíveis concepções que explicam o fascismo e totalitarismo, focalizaremos nas noções descritas por Umberto Eco (2002) em seu texto *Ur-Fascismo*, onde o totalitarismo é analisado como um regime que subordina qualquer ato individual ao Estado e sua ideologia; e o fascismo não como uma ideologia monolítica, mas uma mistura de ideias políticas e filosóficas, uma reunião de tradições que contém em si elementos totalitários.

2. LA ANTENA E A (I) LIMITAÇÃO DA IMAGINAÇÃO

“Era uma vez uma cidade sem voz. Alguém tinha levado as vozes de todos seus habitantes. Muitos anos tinham se passado e ninguém parecia se incomodar. O silêncio” (SAPIR, 2007). Com essas palavras somos apresentados ao filme que será discutido nesse texto. *La Antena* é um longa-metragem que com viés crítico aborda os meios de comunicação fazendo alusões à estética das propagandas nazifascistas dos regimes totalitários, estes que planejam e executam golpes e crises políticas para impor e levar ao poder governos autoritários. Monopólio, controle e totalitarismo fazem parte do universo de *La Antena*. Esteban Sapir, diretor do longa, recorre a uma narrativa fantástica para projetar sua

denúncia aos esquemas e estratégias dos regimes totalitários. Com isso, é importante também salientar que na América Latina, nas décadas de 60 e 70, a escola literária conhecida como realismo fantástico/mágico, surge como uma forma de reação, através da palavra, contra os regimes ditatoriais daquele período, tendo como exemplo o eminente literato Gabriel García Márquez e sua obra *Cem anos de solidão*.

O enredo de *La Antena* conta a história de uma cidade onde a voz foi perdida há duas décadas e o único meio de comunicação é por leitura labial ou pela projeção de palavras que aparecem como balões das histórias em quadrinhos. Aos cidadãos restaram apenas as palavras. A vida das pessoas nessa cidade é dirigida por uma única empresa, a televisiva. Alimentam-se com a TV, passam o tempo em frente à TV e trabalham para o funcionamento da TV. O dono do monopólio televisivo, conhecido como Mr. TV, é uma entidade poderosa e autoritária que pretende tomar posse da cidade e da vida das pessoas, instaurando um regime totalitário. O maléfico plano consiste em capturar, em conjunto de seus capangas, a única pessoa que teve o dom da voz preservada, uma mulher chamada Voz, e usá-la como distração em seu programa de televisão enquanto rouba o único meio de comunicação possível entre as pessoas, as palavras.

FIGURA 1 – EM *LA ANTENA* O SILÊNCIO É HEREDITÁRIO, “DIZ” A PERSONAGEM



Fonte: <https://carmattos.com/2020/03/29/a-cidade-sem-voz/#jp-carousel-20635>

É possível observar que o filme trata de uma instigante crítica à manipulação exercida sobre as pessoas pelos meios midiáticos e o condicionamento frente à televisão. Se faz clara a metáfora de uma cidade que é controlada por um ditador que afirma seu poder por meio de canais televisivos. Nesse sentido, o filme nos convida a refletir sobre os efeitos de uma ação de limitação da linguagem que é impulsionada pelas estratégias de manipulação de massas nos Estados e regimes totalitários.

FIGURA 2 – A CIDADE TOMADA PELO MONOPÓLIO TELEVISIVO



Fonte: <https://glam-magazine.pt/la-antena-de-esteban-sapir-na-abertura-do-film-fest/>

Em *La Antena*, as vozes de todos os cidadãos da cidade invernal e nebulosa cujo nome não nos é informado, tinham sido capturadas por alguém. O silêncio tornou-se hereditário. Muitos anos se passaram e ninguém parecia se incomodar, entretanto, é perceptível que o cotidiano de todas as pessoas e consequentemente da cidade é controlado por um regime totalitário que tirava vantagens da ausência da voz. Não contente, para exercer a totalidade de seu poder, Mr. TV pretende também capturar as palavras. Roubar as palavras para o silenciamento total das pessoas é essencial para o exercício de seu poder, pois como dito por um personagem no filme, a imaginação salvou a humanidade e as palavras estão diretamente ligadas à imaginação. Enquanto houver palavras, haverá imaginação. Sem elas a salvação seria inimaginável.

Como bem disse o filósofo Ludwig Wittgenstein “os limites da minha linguagem, são os limites do meu mundo” (1993, p.111). Fora das telas, as forças e ações dos regimes fascistas e totalitários operam direta, e às vezes imperceptivelmente, pela linguagem, seja pela imposição ou exclusão dela. A linguagem não é usada apenas para transmitir informações; pessoas articulam palavras para afetar o campo auditivo dos sujeitos, para obter um referencial, para obter respeito e, assim, praticam a emissão de signos de influência no ambiente em que realizam os atos linguísticos, pois operar



com uma determinada linguagem em um determinado campo de possibilidades é experimentar os exercícios de comunicação. No texto *Ur-Fascismo*, Eco (2002) relata que palavras como “liberdade” e “ditadura” só foram lidas, por ele, pela primeira vez no decorrer de sua vida, após o período ditatorial de Mussolini.

Em *As palavras e as coisas* (1999), importante obra que marca o período arqueológico de Michel Foucault, o autor defende que somos constituídos por determinados discursos aos quais somos sujeitados, sendo assim, é possível dizer que a linguagem produz as concepções de mundo do falante, produzindo sentido e consciência, atuando como mecanismo de subjetivação (FOUCAULT, 1999). Nenhum falante pode se esquivar da organização e classificação dos dados constituídos por uma linguagem. Então, se a linguagem é local de produção de subjetividade, sujeição e identidade social, ela é o melhor lugar para a incorporação e efetivação do poder. Foi assim que Foucault percebeu, ao longo de *As palavras e as coisas*, segundo Pereira (2011), que

o homem não só tem a idade da sua língua, como é formado por ela, inserindo-nos numa espiral sem fim na qual falar do homem é falar da linguagem e, por sua vez, falar sobre a linguagem é falar de comunidades linguísticas existentes ou desaparecidas e, portanto, vemo-nos novamente falando do homem, ou melhor, desse sujeito complexo. (PEREIRA, 2011, p.98).

Seguindo uma linha de pensamento semelhante à de Foucault, para Larrosa (2002), as palavras determinam nosso pensamento. Pensamos com palavras e com as palavras é possível dar sentido ao que somos e aos acontecimentos aos quais somos acometidos. A criação de novas palavras ou a exclusão delas é, muitas vezes, uma forma de anular a possibilidade de acesso por parte da população a determinados discursos, operando sutilmente em uma relação de poder que reduz e demarca os possíveis receptores dos discursos políticos e culturais (FOUCAULT, 2014a). Os discursos particulares das instituições sociais como a igreja, escolas e partidos políticos, por exemplo, tornam-se discursos do poder quando se tornam totais e universais, inviabilizando a crítica e a dúvida, sendo apenas aceitos e reproduzidos, ficando dessa forma, naturalizados. Assim opera o modelo panóptico de controle, que Foucault, a partir do modelo arquitetônico projetado por Bentham (2000), utiliza para discutir em sua obra *Vigiar e Punir* (2014b) as formas sobre como os mecanismos de poder disciplinar se ramificam e se generalizam no tecido social, fabricando efeitos homogêneos de poder, assegurando e ordenando as multiplicidades humanas, sujeitando-as a ideologia dominante (FOUCAULT, 2014b). Como considera Foucault, para tudo que envolve lidar com uma multiplicidade de indivíduos, especialmente se o objetivo for produzir comportamentos, impor tarefas ou um modelo de conduta a ser seguido, o esquema arquitetônico panóp-

tico se mostrará útil (FOUCAULT, 2014b). É isso que percebemos em *La Antena*, a tentativa de imposição de um regime totalitário, que objetiva produzir a subjetividade dos indivíduos, fazendo com que eles orientem suas vidas para o regime televisivo. Esse modo de vida é apresentado diretamente no decorrer do filme: toda cidade funciona para e por meio da TV, como dito antes, os alimentos são fabricados pela TV, as pessoas passam o tempo em frente à TV e todos os meios de produção, todos os empregos possíveis, perpassam, de alguma forma, a empresa televisiva. Aqui temos em vista o que defende Foucault:

Os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos (FOUCAULT, 2014b, p.210).

Assim como em *La Antena*, a manutenção da linguagem, não apenas para oferecer expressão à cosmovisão e hegemonia dos regimes fascistas e totalitários, definindo normas e condutas sociais, serve também para silenciar e impossibilitar a produção de pensamentos que divergem dos princípios do regime. Como aponta Umberto Eco (2002), a estratégia nazista de controle sobre os indivíduos passava pela limitação dos instrumentos que favorecem o raciocínio complexo e crítico, erguendo e fazendo circular entre a população, através da formatação dos currículos escolares, por exemplo, um léxico pobre e uma sintaxe

elementar. Assim não se poderia pensar em outras formas de vida, pois a linguagem em sua dimensão política construiria uma realidade monolítica e o domínio sobre os corpos seria total.

Os regimes nazi-fascistas e totalitários tomaram a mídia como instância relevante nesse processo de dominação através da linguagem utilizando o sistema de propaganda como instrumento para o exercício de manipulação das massas. Em *La Antena*, a personagem Voz aparece como a metáfora da alienação que sofrem as pessoas daquela cidade. A Voz foi sequestrada pela TV para que os cidadãos possam, admirados, assistir na tela da televisão aquilo que lhes foi retirado. Porém, o programa de TV em que a personagem faz sua apresentação é apenas uma distração para que o totalitário Mr. TV consiga manter a população docilizada enquanto lhes rouba as palavras. De acordo com Hannah Arendt (2012), um ponto importante para entender a relação que os regimes totalitários fazem com os sistemas midiáticos é a compreensão de que as massas precisam ser conquistadas:

Os movimentos totalitários objetivam e conseguem organizar as massas — e não as classes, como o faziam os partidos de interesses dos Estados nacionais do continente europeu, nem os cidadãos com suas opiniões peculiares quanto à condução dos negócios públicos, como o fazem os partidos dos países anglo-saxões. (ARENDR, 2012, p. 436).

Curiosamente, em *La Antena* poucas vezes a população da cidade nos é



apresentada, talvez pela condição a qual estavam subordinadas em virtude dos avanços das técnicas de manipulação do Mr. TV, que fazia com que todos permanecessem em suas casas com os olhos fixados em seus aparelhos televisivos à mercê das estratégias e condicionantes de subjetivação que normalmente são utilizadas pelos regimes totalitários.

Tendo em vista o que já foi discutido anteriormente, retomando o que Foucault (2009) entende por relação de poder, somos levados a questionar se em *La Antena* a captura das palavras não levaria os indivíduos a uma relação de violência que implicaria numa relação de dominação. Foucault descreve que

aquilo que define uma relação de poder é um modo de ação que não age direta e imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes. Uma relação de violência age sobre um corpo, sobre as coisas; ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro polo se não aquele da passividade, e se encontra uma resistência, a única escolha é tentar reduzi-la (FOUCAULT, 2009, p. 243).

Com a extinção da palavra, uma vez que a voz já foi extinta, uma nova forma de comunicação será instaurada e passará a constituir os modos de subjetivação dos sujeitos, novas regras, normas e modos de conduta. Entrará em vigor, de forma positiva, o modelo de sociedade ideologicamente visado por Mr. TV, onde tudo, talvez,

resumir-se-ia à questão de obediência e servidão. Pensamos que dessa forma se fechará toda a possibilidade de existência de relações de poder, pois diante desse campo, não existirá espaço para respostas, reações, efeitos e invenções possíveis, acarretando a transposição do Poder para a dominação. Esse fechamento da relação de poder e consequente abertura para a relação de violência e dominação pode ser simbolizada no filme quando as palavras, ao serem extraídas dos corpos dos sujeitos de toda cidade quando estes adormecem pelo efeito do maquiavélico plano do Mr. TV, começam a flutuar pelo céu. As palavras flutuantes são atraídas em direção a um sistema de engrenagens que fazem funcionar um sistema de prensas, para as quais as palavras são transportadas. Nessa cena, vemos a palavra *poder* percorrendo o caminho pelo qual será amassada, rachada e, por fim, quebrada. Nesse processo de captura e extinção das palavras, *poder* foi a primeira a deixar de existir.

FIGURA 3 – O SEQUESTRO DAS PALAVRAS



Fonte: <https://carmattos.com/2020/03/29/cidade-sem-voz/#jp-carousel-20638>

Contudo, segundo Foucault, onde houver poder, haverá, também, resistência. Logo, enquanto em *La Antena* as palavras resistirem, nos cidadãos também haverá resistência, pois as possibilidades de imaginação ainda serão possíveis.

3. CONCLUSÕES FINAIS

Em consideração com o pensamento de Foucault sobre a linguagem e suas implicações na vida dos sujeitos, bem como nas relações de poder que nela estão de forma intrínseca, convencemo-nos de que, se ela for vista apenas pelo seu aspecto social como instrumento neutro de comunicação, não faz sentido pensar que ela se compreenda como meio no qual se pode operar sutilmente para se exercer dominação a partir da sua dimensão constitutiva no sujeito. Logo, é por essa perspectiva que se torna viável aos regimes fascistas e totalitários polarizar suas estratégias de manipulação, segregação e dominação, tal como podemos observar assistindo ao filme *La Antena*. Convém, portanto, que nos tornemos mais atentos ao poder das palavras, tal como sugere Larrosa (2002), considerar, criticar e inventar as palavras, jogar com elas, transformando-as e por efeito transformando a realidade. O que fazemos com as palavras diz sobre o que

fazemos com as nossas próprias vidas, pois é a partir delas que significamos o mundo, atribuindo sentido a tudo aquilo que nos acontece. E como bem podemos ver Em *La Antena*, o grupo de personagens, unindo-se uns com os outros e fazendo uso do poder que ainda lhes resta, isto é, o poder das palavras, que fornecem a eles a possibilidade de agir, utilizam-se da imaginação e da criatividade para frear as intenções totalitárias e fascistas do vilão Mr. TV.

Por fim, constatamos com Eco (2002) e Foucault (1993) que o fascismo não se encerra com Mussolini e tampouco o nazismo com a derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial. O fascismo insiste em voltar, mesmo que sob formas sutis e inocentes, mas não por isso inofensivas. É preciso, portanto, enquanto dispomos de possibilidades de agir e reagir, emitir respostas e fazer resistência, localizá-lo em suas novas formas, enunciar e torná-las visíveis para que possam ser combatidas (ECO, 2002). Assim lutemos, como os personagens de *La Antena*, e como diz Foucault (1993), para “o banimento de todas as formas de fascismo, desde aquelas colossais, que nos envolvem e nos esmagam, até as formas miúdas que fazem a amarga tirania de nossas vidas cotidianas (p. 200)”.



REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. (2012). **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras.

BENTHAM, Jeremy. (2000). O Panóptico ou a casa de inspeção. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica.

ECO, Umberto. (2002). O Fascismo Eterno. In: **Cinco Escritos Morais**. Rio de Janeiro: Editora Record.

FOUCAULT, Michel. (1999) **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, SP: Martins Fontes.

FOUCAULT, Michel. (2014a). **A Ordem do discurso**. São Paulo, SP: Edições Loyola.

FOUCAULT, Michel. (2014b). **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes.

FOUCAULT, Michel. (2009). O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. Michel Foucault. **Uma Trajetória Filosófica**: Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.

FOUCAULT, Michel. (1993). Introdução a uma vida não fascista. Prefácio. In: DELEUZE, G & GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia. Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. – v. 1, n. 1 (1993) – São Paulo, 1993 [páginas 197 a 200].

LARROSA, Jorge. (2002). **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística.

PEREIRA, Everton. (2011). Sujeito e linguagem em As palavras e as coisas, de Michel Foucault. **Estudos Semióticos**, v. 7, n. 2, p. 94-101.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1993). **Tractatus Logico-philosophicus**. Trad. Luiz H. Lopes dos Santos, São Paulo, Edusp.

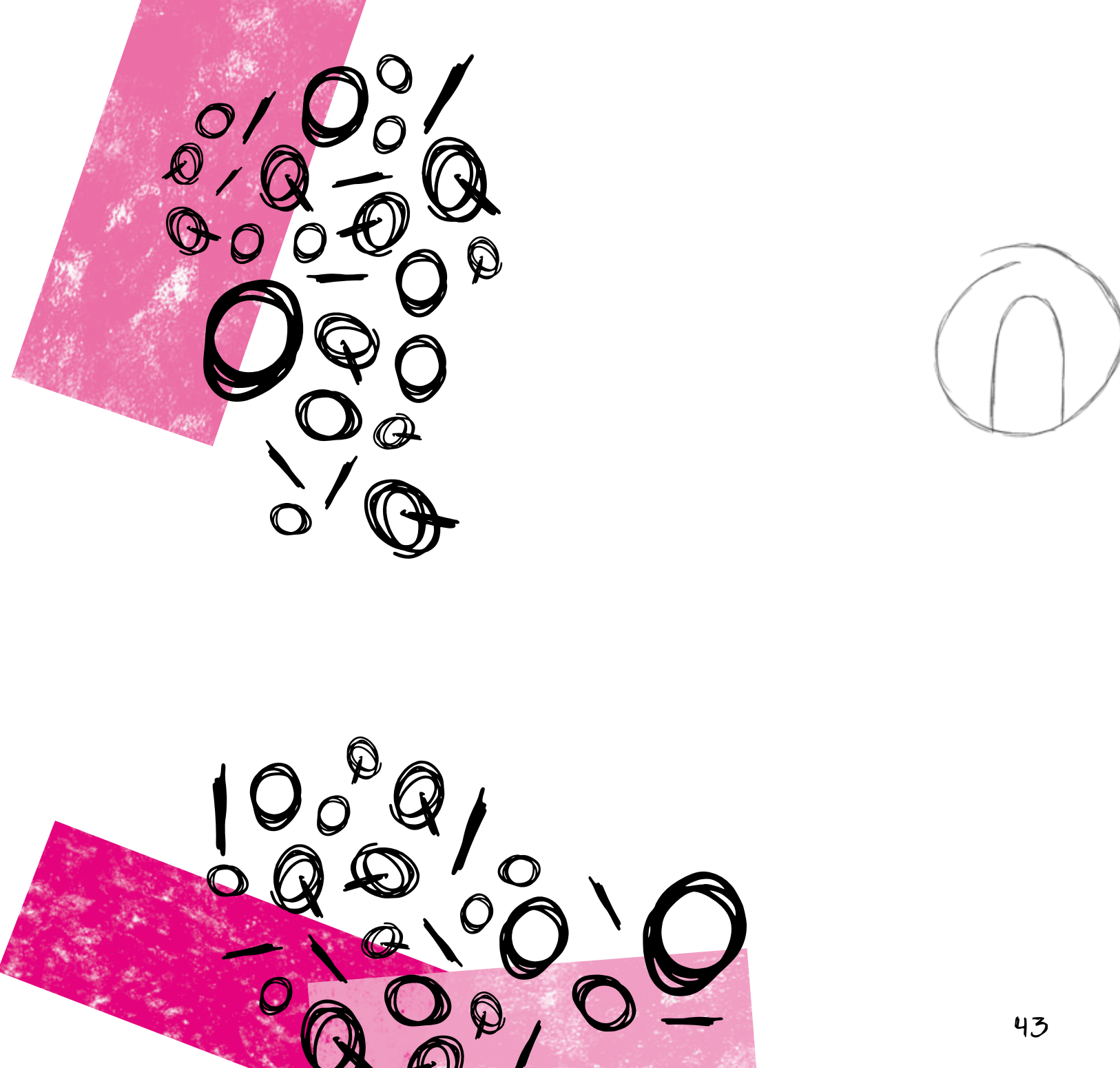
FILMOGRAFIA

ANTENA, La. Direção: Esteban Sapir. Intérpretes: Alejandro Urdapilleta, Valeria Bertuccelli, Julieta Cardinali. Roteiro: Esteban Sapir. Argentina: La Doble, Pachamama Cine, 2002. 1 DVD (135 min).

Rafael Dorneles Neves – *Graduando em Psicologia - UFSM*

Membro do grupo de pesquisa: Filosofias da Diferença e Subjetividades Contemporâneas (UFSM). Participante do grupo de estudo: Espinosa - um estudo sobre a ética, os afetos e a liberdade (UEM). Tem experiência na área de Psicologia, com estudos em Psicologia Social, Psicanálise, Esquizaanálise e Epistemologia, atuando especialmente nos temas: psicologia clínica, produção da subjetividade, saúde mental e filosofia da diferença.

Original recebido em: 05/22 | Original aceito em: 07/22





A DIVERSIDADE NARRATIVA DOS MANGÁS E ANIMES

The narrative diversity of manga and anime

La diversidad narrativa del manga y el anime

Ana Lise Barbosa
Soares¹

Ana Carla Barbosa
Soares¹

¹Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

Resumo: Gradativamente aumenta o número de adeptos das histórias em quadrinho e animações japonesas. Seja em um mundo de fantasia ou na vida cotidiana, todo o ano, novos mangás e animes surgem com narrativas cada vez mais inovadoras. Através de análises de publicações científicas ligadas a essa temática, o presente artigo traz um estudo de caso sobre duas obras que apresentam o mesmo gênero de mangá. Usando o método de análise narrativa de Gancho (2010) e o método de análise de mangás de Batistella (2014), é possível concluir a presença de uma diversidade narrativa nessas histórias.

Palavras-chave: Mangás. Animes. Narrativas.

Abstract: The number of fans of Japanese comics and animation is gradually increasing. Whether in a fantasy world or in everyday life, every year, new manga and animes emerge with increasingly innovative narratives. Through the analysis of scientific publications related to this theme, the present article brings a case study about two works that present the same genre of manga. Using Gancho's (2010) method of narrative analysis and Batistella's (2014) method of manga analysis, it is possible to conclude the presence of a narrative diversity in these stories.

Keywords: Manga. Anime. Narratives.

Resumen: El número de aficionados al cómic y a la animación japonesa aumenta progresivamente. Ya sea en un mundo de fantasía o en la vida cotidiana, cada año surgen nuevos mangas y animes con narrativas cada vez más innovadoras. A través del análisis de las publicaciones científicas vinculadas a este tema, el presente artículo aporta un estudio de caso sobre dos obras que presentan el mismo género del manga. Utilizando el método de análisis narrativo de Gancho (2010) y el método de análisis del manga de Batistella (2014), es posible concluir la presencia de una diversidad narrativa en estas historias.

Palabras clave: Manga. Anime. Narrativas.

1. INTRODUÇÃO

Nos dias de hoje, com a globalização e o alto desempenho das mídias digitais, está cada vez mais difícil perder alguma novidade dentro de qualquer área de interesse. Ao pesquisar sobre um mangá ou um anime na internet, é possível encontrar diversas plataformas para consumir esse tipo de entretenimento. Essa facilidade fica cada vez mais comum à medida que os avanços tecnológicos influenciam nessa integração social e cultural.

É claro que, além dessa integração cultural, existem outros fatores que fizeram a exportação de histórias em quadrinhos e animações japonesas algo benéfico para o Japão. Segundo Huang (2016), os fatores culturais se tornaram cada vez mais importantes na operação econômica. Como, por exemplo, as vendas de software de animação, mangás, *streaming* especializados em animes e até o próprio consumo e comercialização de produtos derivados de animes. Considerando esse cenário, é importante ressaltar que essa comercialização, hoje em dia, atinge patamar global.

No Brasil, os mangás japoneses são publicados no estilo de leitura oriental e, por isso, são lidos da direita para a esquerda. Em relação aos animes, como nem todos contêm dublagem brasileira, as plataformas de *streaming* geralmente apresentam apenas a dublagem

original (em japonês) e legendas em português-BR.

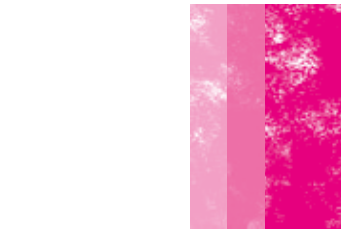
O presente estudo possui enfoque em obras orientais, com objetivo de trazer algumas das principais características dos mangás e animes, tendo como objetivo identificar a presença de diversidade narrativa.

2. METODOLOGIA

A metodologia tem como base um estudo de caso focado na análise narrativa de duas obras de mangás. Segundo Barros (2006), os estudos de caso têm uma natureza qualitativa que visa examinar eventos contemporâneos que não podem ser manipulados e/ou replicados. Para ele, é essencial que o “investigador evite a situação em que as evidências obtidas não respondam às questões inicialmente colocadas” (BARROS, 2006, p. 223).

A questão que embasa este estudo é como está apresentada a diversidade narrativa dentro das obras. Para facilitar o estudo, foi feito um recorte na pesquisa priorizando a análise em mangás que tiveram adaptação em animes, englobando – de certa forma – os dois tipos de obras em um só estudo.

A análise narrativa foi elaborada utilizando dois métodos de pesquisa, o método de análise narrativa de Gancho (2010) - sobre os personagens,



o tempo e o ambiente - e o método de análise de mangás de Batistella (2014) - sobre o ritmo narrativo e o *layout* de capas e páginas das obras.

3. REFERENCIAL TEÓRICO: MANGÁS E ANIMES EM UM PANORAMA GERAL

A cultura japonesa está cada vez mais presente na vida dos brasileiros e parte disso se deve a imigração japonesa ocorrida no Brasil em 18 de junho de 1908. Segundo Batistella (2014), os primeiros mangás chegaram ao país através de imigrantes japoneses, eles atravessaram o oceano dentro de suas bagagens. Até a década de 1970¹, em torno de 250 mil imigrantes japoneses saíram de seus lares em busca de novas oportunidades.

Atualmente, o Brasil conta com muitos autores independentes de história em quadrinhos, que abordam em seus traços e estruturas características semelhantes aos mangás. Corrêa (2013) afirma que o mangá se tornou algo além de uma história em quadrinhos, firmou-se como um estilo artístico. Isso foi capaz de abrir a porta para que obras ocidentais inspirem seus traços e narrativas no estilo artístico do mangá. Tal exemplo é a obra Turma da Mônica Jovem, de autoria dos Estúdios Mau-

rício de Sousa, que atualmente conta com mais de 150 volumes.

Katsura Hokusai (1740-1849) foi o primeiro a utilizar o termo mangá e a organizar seus desenhos de maneira contínua e encadernada, tal qual recebeu o nome de *Hokusai Mangá* (FARIA, 2008). De acordo com Batistella (2014), o termo mangá é composto por dois ideogramas: o “man”, que se traduz como algo sem seriedade ou algo com humor, e o “ga”, que se refere a imagem e/ou desenho. Diferentemente, o termo anime passou a ser utilizado após influência da língua inglesa:

A palavra anime (animation, palavra advinda do inglês) refere-se, no Japão, a qualquer tipo de desenho animado, independentemente da origem. Para o Ocidente, entretanto, esse termo é utilizado para designar desenhos produzidos no Japão ou que apresentem suas características estruturais e códigos de linguagem específicos. (BATISTELLA, 2014, p. 83)

Os animes e mangás podem ser produzidos de duas formas: de *forma seriada*, com animes sendo lançados por episódios e mangás sendo publicados em volumes mensais ou capítulos semanais; e de *forma unitária*, com o anime sendo lançado como recurso cinematográfico e o mangá sendo publicado em um único volume, chamado de *One-shot*. Além

da forma de produção, é interessante conhecer alguns gêneros e subgêneros presentes dentro dos mangás e animes, a fim de entender a diversidade narrativa nessas obras.

3.1 OS TIPOS DE GÊNERO E CONTEÚDO ENCONTRADO EM ANIMES E MANGÁS

Dentre uma infinidade de gêneros, podemos encontrar: *kodomo* (significa criança), que são histórias simples e para o público infantil; *shounen* (significa menino), que são histórias focadas no desenvolvimento da jornada do herói e tem como alvo o público infanto-juvenil masculino; *shoujo* (significa menina), que apresentam histórias com romances e dramas tendo como alvo o público feminino; *seinen* (significa adulto/ homem adulto), abordando temas complexos e podendo até conter cenas de violência não apropriada para os mais jovens, seu principal alvo é o público adulto masculino; e, por fim, temos o *joisei* (significa mulher), em que as histórias apresentam o amadurecimento para a vida cotidiana adulta em uma temática mais realista, e tem como público-alvo as mulheres.

No quesito subgênero, além dos clássicos (como romance, comédia, drama, etc.), existem os que encontramos especificamente em mangás e animes. Alguns deles são: o *isekai* (significa mundo diferente), onde o protagonista é transportado para ou-

tro mundo; o *tensei* (significa reencarnação), em que a personagem principal morre e reencarna em outro mundo; o *maho-shoujo* (significa menina mágica), apresentando uma protagonista feminina que tem ou adquire poderes mágicos; o *slice of life* (significa pedaço da vida), que acompanha o cotidiano de uma ou mais personagens; o *sci-fi* (significa ficção científica), que engloba conceitos científicos; e o *mecha* (significa mecânico), onde o enredo tem como elemento principal a narrativa de robôs.

Essas divisões por meio de gêneros demonstram, de acordo com Faria (2008, p. 152), as “características diferenciadas quanto ao conteúdo da história.” Dependendo do público-alvo que determinado mangá ou anime quer atingir, ele será colocado em um gênero específico. Porém, é preciso lembrar que, nos tempos atuais, uma obra *shounen* não é, exclusivamente, lida e/ou assistida somente por homens, isso também é válido para os outros tipos de subgênero que são segmentados através do papel que a sociedade atribui aos gêneros homem e mulher.

Em relação ao conteúdo presente nessas obras, Faria (2008) acrescenta que a diversidade temática entra em paralelo com as premissas similares apresentadas nessas histórias. Como um exemplo disso, é possível citar a premissa do protagonista sem nenhuma habilidade “extraordinária” que al-



¹ A imigração tinha fluxo contínuo desde 1908, com exceção do período de participação do Brasil na 2ª Guerra Mundial, entre 1942 e 1945.

meja ser o melhor ou chegar a um nível bem acima do que seria “humanamente” possível e, com base nesse enredo inicial, podemos facilmente encontrar inúmeros mangás e animes. Porém, as diferentes formas e rotas que a história projeta trazem uma diversidade narrativa para essa mesma premissa.

Conduta moral, ideologia e cultura japonesa também podem ser facilmente encontradas em quase todas as histórias em quadrinhos e animações japonesas. Allison (2017) estuda uma interessante abordagem do uso de animes como ferramenta pedagógica na instrução moral dentro das escolas. Apesar de se retirar lições mais profundas (nem sempre de cunho pedagógico), haver muitas incertezas e nenhuma metodologia específica no uso de anime como ferramenta pedagógica, é possível “pensar em anime menos como um instrumento e mais como um processo de aspiração, onde começa a repensar a mídia global e a pedagogia dos professores.” (ALLISON, 2017, p. 23, tradução nossa).

3.2 ENFOQUE NAS OBRAS DE MANGÁS

Quando retomamos a história da comunicação humana, é possível dizer que o desenho foi a primeira forma visual de

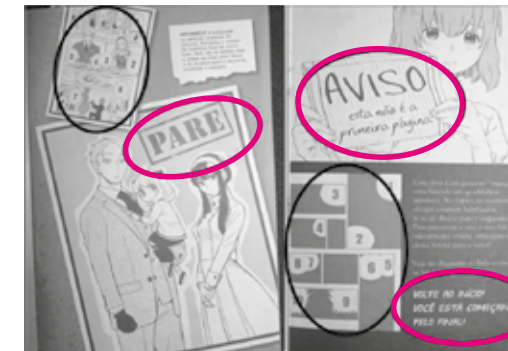
comunicação. De pinturas rupestres a majestosos desenhos no papiro, a comunicação foi evoluindo e se complexando. Segundo Faria (2007), a presença gráfica visual e verbal, contida nas histórias em quadrinho, traz uma potência extra ao meio comunicativo. Quando analisamos as narrativas nos mangás, podemos observar situações em que as histórias tentam “incentivar reflexões quanto à política, criar paralelos entre a ética social japonesa e ocidental e instigar a uma construção imaginativa da realidade além dos dois mundos constituídos pelo *mangaká*² e pelo seu leitor” (BATISTELLA, 2014, p. 38). Ou seja, o mangá pode ser utilizado para criar debates ideológicos e morais, assim como também pode ser usado para o entretenimento.

As obras de mangá contêm a forma oriental de leitura. No ocidente, mesmo após a tradução, os editores tendem a manter os mangás com sua forma de leitura original:

A ordem de leitura do mangá ocorre de trás para a frente, em sentido oposto à leitura ocidental. Seus quadrinhos e seus painéis devem ser lidos da direita para a esquerda no mesmo sentido que os alfabetos que compõem o idioma japonês (BATISTELLA, 2014, p.106).

Os mangás publicados no Brasil, de forma geral, apresentam na primeira página (do sentido ocidental de leitura) um informativo sobre qual o lado certo de leitura e a ordem certa de leitura dos quadrinhos.

FIGURA 1 - PÁGINA COM ORIENTAÇÕES DE LEITURA



Fonte: Acervo particular das obras, digitalização feita pelas autoras

A Figura 1 apresenta a página de dois mangás: à esquerda, o volume 1 do mangá *Spy x Family* e, à direita, o volume 1 do mangá *Koe no Katachi*. Nos círculos magenta, é possível ver os avisos sobre aquela não ser a página inicial, já os círculos pretos contêm orientações sobre a forma correta de leitura. Essa página informativa está presente em todos os volumes dos mangás e torna-se uma informação útil, principalmente, para

novos leitores de mangá que ainda estão se acostumando com a forma de leitura.

Para Batistella (2014), foi devido à forma diferenciada de leitura, ao método de tradução e à organização da narrativa (conforme a ordem de leitura japonesa) que muitas editoras ocidentais tiveram receio de iniciar a publicação de mangás. E, embora o primeiro mangá moderno tenha surgido em 1947, o Brasil conseguiu a primeira publicação traduzida somente em 1988.

Apesar do começo tímido, os mangás no Brasil contam com cerca de 765 títulos publicados³. Seja *One-shot* ou séries com mais de 70 volumes, atualmente, o Brasil contém um grande catálogo de mangás publicados.

4. MÉTODO DE ESCOLHA DOS MANGÁS PARA ANÁLISE DE NARRATIVA

Para a escolha dos mangás, foi feito um critério de seleção. Dentro do *Banco de Dados de Arte e Mídia*, que é mantido pelo governo japonês através da *Agência de Assuntos Culturais sob o Ministério da Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia* (MEXT) e contém cerca de 495.506 mangás⁴ cadastrados, existem muitas histórias que poderiam ser estuda-

² Nome dado a pessoa que produz um mangá ou anime.

³ Dados retirados do blog Biblioteca Brasileira de Mangás: <https://blogbbm.com/manga/>.

⁴ Dado retirado do site do próprio banco de dados: <https://mediaarts-db.bunka.go.jp/>.

das e uma diversidade de gêneros que poderiam ser debatidos. Porém, estipulamos um limite de duas obras para a análise narrativa, a quantidade pequena permite maior aprofundamento da análise.

A seleção das obras foi realizada em cinco etapas. Na primeira, fizemos a escolha do gênero, dentre *kodomo*; *shounen*; *shoujo*; *seinen* e *josei*, e escolhemos o gênero shounen. Além desse gênero ser um dos mais populares em adaptações para animes, ele conta com uma ampla diversidade de subgêneros. Na segunda etapa, foram selecionadas obras que têm publicação oficial no Brasil e, na terceira, foram escolhidos mangás que apresentam disponibilidade pessoal de visualização digital ou impressa. Depois, na quarta etapa, foram selecionadas obras com publicação no Brasil a partir de 2016. E, por fim, na quinta e última etapa, foram escolhidos os mangás que apresentam no mínimo quatro volumes publicados, finalizamos essa fase com dezoito obras. Nessa etapa final, também foram retirados mangás que apresentam mais de 10 volumes publicados e que têm ou são *spin-off*⁵ de outros mangás. Com isso, a lista foi reduzida para dois mangás: *Koe no Katachi* e *Spy X Family*.

A obra *Koe no Katachi*, escrita e ilustrada por Yoshitoki Oima, foi pu-

blicada no ano de 2017, pela editora japonesa *Kodansha*. Sua história é concluída em sete volumes, que foram publicados no Brasil pela editora *NewPop*. Por outro lado, temos a obra *Spy X Family*, escrita e ilustrada por Tatsuya Endo, que teve sua estréia no ano de 2020, pela editora japonesa *Shueisha*. Ainda em publicação, conta atualmente com nove volumes publicados no Brasil pela editora *Panini Comics/Planet Manga*.

5. ANÁLISE NARRATIVA DE KOE NO KATACHI E SPY X FAMILY

Dividimos a análise em três momentos, a fim de elucidar melhor a nossa proposta. No primeiro, será exposta uma breve descrição da história das duas obras escolhidas. Depois, no segundo momento, será feita uma análise sobre os protagonistas, o tempo e o ambiente em que as histórias são narradas. Em um último momento, serão analisados o ritmo narrativo e o *layout* de capas e páginas das obras.

5.1 KOE NO KATACHI

A publicação brasileira de *Koe no Katachi* teve seu título traduzido para

A Voz do Silêncio. A história tem como protagonista Shouya Ishida, um menino do primário que procura as formas erradas de diversão – é o clássico encenqueiro da escola. Porém, a rotina da sala de aula muda conforme a chegada de Shoko Nishimiya, uma estudante do primário que é surda.

No decorrer da história, Ishida se une aos seus colegas e começa a fazer *bullying* com a aluna nova. Shoko acaba não aguentando o tormento e busca transferência daquela escola. Após questionamentos do professor, os alunos colocam toda a culpa em Ishida, e ele começa a ser o novo alvo de seus colegas e “amigos”, passando por um sofrimento parecido ao de Shoko. Após um *timeskip*⁶ de cinco anos, encontramos um protagonista solitário e excluído, mas determinado a redimir-se com Shoko. E, assim, tem início sua jornada de redenção.

A obra iniciou na forma de um *One-shot* em 2011 e, antes do mangá ser serializado no ano de 2013, o Departamento Jurídico da editora japonesa fez uma ampla consulta à Federação Japonesa de Surdos. Por conter muitas referências da língua japonesa de sinais, a editora queria garantir que tudo estivesse de acordo. Segundo o site *Myanimelist*,

em 2011, a obra conquistou o prêmio cultural *Tezuka Osamu* na categoria de Novo Autor e, em 2015, ganhou primeiro lugar na categoria de Leitores masculinos do *Kono Manga ga Sugoi!*. Em setembro de 2016, a obra recebeu uma animação cinematográfica adaptando a história completa do mangá. O filme legendado está disponível na plataforma de *streaming* da Netflix.

5.2 SPY X FAMILY

Spy x Family conta a história de *Twilight*, um espião que para realizar sua missão precisa “formar uma família”. Para esse objetivo, ele adota uma menina chamada Anya – que tem uma habilidade secreta – e casa-se com Yor – uma mulher que concordou em um casamento de fachada para proteger seu segredo. Porém, tudo se complica porque Yor é uma assassina de aluguel. Ambos não sabem sobre suas identidades verdadeiras e – graças à habilidade secreta de ler mentes – Anya é a única que entende tudo. A partir disso, acompanhamos a dinâmica dessa família, sempre torcendo para que *Twilight* consiga concluir sua missão.

A obra ainda está em produção, mas já foi indicada pelo comitê executivo do

⁵ Obras que são derivadas de uma já existente. Podem se passar no mesmo universo da história principal ou trazer protagonismo para um personagem secundário

⁶ Passagem de tempo na história.



13º Manga Taisho Awards ao prêmio de 2020. Além disso, ganhou a primeira colocação na categoria de mangás da *web* na edição de 2019 da premiação *Tsugi ni Kuru Manga Awards*. O mangá apresenta, atualmente, oito volumes disponíveis no mercado em formato impresso e digital e, no mês de abril de 2022, teve início a adaptação em anime da obra. Já foram lançados doze episódios legendados e dublados na plataforma de *streaming Crunchyroll*⁷.

5.3 AS DIFERENÇAS ENTRE OS PROTAGONISTAS, O TEMPO E O AMBIENTE

As duas obras são do gênero *shounen* e apresentam personagens masculinos como protagonistas iniciais. Porém, à medida que as histórias se desenrolam, novos personagens são incorporados ao núcleo principal da trama. Apesar dessas semelhanças, os dois protagonistas apresentam ritmo e objetivo completamente diferentes. Conforme os estudos de Gancho (2010) sobre como analisar uma narrativa, foram analisados o protagonista, o tempo e o ambiente a fim de assinalar as diferenças.

Em *Koe no Katachi*, o protagonista é um estudante do ensino médio cheio de

arrependimentos. Seu passado e falhas são mostrados com clareza na obra, apresentando um enredo psicológico repleto de culpa e traumas, que servem de motriz para o desenrolar da trama. O enredo, que se passa em tempos atuais, é contado de forma contínua e apresenta alguns *flashbacks* da infância dos personagens. Essa escolha serve para explicar algumas atitudes tomadas no tempo presente do enredo, traçando, assim, um perfil psicológico complexo dos personagens capaz de dar profundidade à trama.

O ambiente da narrativa dá enfoque às condições psicológicas dos personagens. O narrador, na maior parte do tempo, é o protagonista, apesar de a história focar em personagens coadjuvantes. Também é possível afirmar que o protagonismo se divide em dois personagens no desenrolar do enredo: Ishida e Shoko.

Em *Spy x Family*, o protagonista é adulto e possui um emprego que o faz esconder sua verdadeira identidade. Ainda não foi revelado completamente o seu passado, mas pode-se perceber que sua motivação é “o sacrifício próprio em prol de um mundo melhor”. O enredo psicológico desse protagonista ainda vai ser revelado, isso se dá pelo fato de que a história ainda está em andamento, sendo assim, muitos segredos não foram expostos até o momento.

A história se passa em uma cidade fictícia, em um período em que todas as nações do mundo travam uma intensa guerra de informações por baixo dos panos, ou seja, podemos concluir que tal cenário é uma referência ao período histórico da Guerra Fria⁸.

O ambiente da narrativa dá enfoque às condições morais e políticas que cercam os personagens e o narrador varia conforme o momento da história, porém, quando um personagem novo vai ser apresentado, o narrador se encontra na terceira pessoa. É possível dizer que, no decorrer da trama, o protagonista vai deixando de ser o *Twilight* e acaba se tornando todos os membros da família Forger (*Twilight*, Anya e Yor), pois tudo que acontece com eles gira em torno da missão do protagonista inicial.

5.4 O RITMO NARRATIVO E LAYOUT DAS CAPAS E PÁGINAS

Para Bastiella (2014), os mangás apresentam um ritmo narrativo diferenciado, pois o enquadramento dos desenhos nos quadrinhos é semelhante ao utilizado na narrativa de filmes. Com isso, os *layouts* das páginas trazem outros elementos além do desenho e da escrita. Através de símbolos dispostos nos quadrinhos de-

senhados, o autor constrói junto com o leitor a emoção da narrativa da história.

FIGURA 2 - LAYOUT DAS PÁGINAS DOS MANGÁS



Fonte: Imagens retiradas através de digitalização de acervo particular

No lado esquerdo da Figura 2, podemos ver o uso da linguagem japonesa de sinais como enfoque na página, seguido da expressão facial dos personagens. Em *Koe no Katachi*, é dado muito enfoque na língua de sinais japonesa, por isso, boa parte da interpretação das emoções dos personagens é dita através das expressões faciais e da língua de sinais traduzida em páginas extras. Já no lado direito da Figura 2, podemos ver uma página do mangá *Spy x Family*, onde a emo-

⁷ Uma das maiores plataformas legalizadas no Ocidente, especializada em trazer para seu catálogo animes e mangás. Alguns dos lançamentos de animes japoneses podem ser vistos de forma simultânea através desta plataforma.

⁸ Período pós Segunda Guerra Mundial, de 1947 a 1991, onde União Soviética, Estados Unidos e seus respectivos apoiadores criaram uma grande tensão geopolítica que envolvia o serviço de inteligência – espionagem – para um maior alcance de informações.

ção da personagem é exposta através de sua expressão facial e das onomatopeias colocadas.

Essas onomatopeias são muito comuns no mangá, pois, com elas, o autor tenta inserir o clima que paira no ambiente ou o sentimento do personagem. Dentre elas, podemos citar *dokidoki* que significa uma batida de coração e *zawa zawa* que faz referência a burburinhos de pessoas falando. Ademais, é válido lembrar que essas onomatopeias são escritas nos ideogramas da língua japonesa, porém, as publicações brasileiras podem trazer o significado da onomatopéia através de notas de rodapé.

FIGURA 3 - LAYOUT DAS CAPAS DOS VOLUMES DOS MANGÁS



Fonte: Imagens retiradas do site de vendas da editora NewPop e Panini

Na Figura 3, podemos ver outra parte importante do mangá: os *layouts* das capas⁹. Frequentemente, eles têm a finalidade de apresentar significados

relacionados ao enredo do volume, através da adição de objetos que explicitam a personalidade dos personagens, algo muito bem representado no mangá *Spy X Family*. De outra maneira, em *Koe no Katachi*, podemos ver os protagonistas em todas as capas, em diferentes trajes e lugares, que geralmente estão associados ao enfoque que será dado naquele volume em específico.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo, foi possível apresentar, de forma objetiva, a diversidade narrativa em mangás e animes e como ela se apresenta. Apesar das duas obras serem do gênero *shounen* e terem um protagonista masculino, podemos ver ambientes narrativos distintos. Enquanto uma história se passa nos tempos atuais e aborda condições psicológicas dos personagens, a outra história se passa em um período fictício – que lembra o período histórico da Guerra Fria – e aborda aspectos políticos e morais da sociedade.

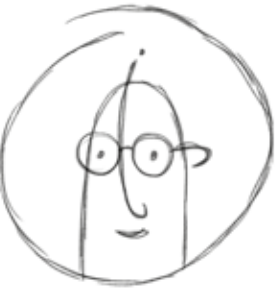
Este estudo traz uma rica ferramenta de estudo no amplo campo da Comunicação Social, especialmente, na área de Produção Editorial e Publicidade. Isso porque nas obras de mangás e animes existem vários pontos de análise possíveis na área

de editoração. Existem muitos itens que trabalham com a criatividade e a “personalidade” dos mangás, o dinamismo das obras também influi de forma positiva no ramo publicitário, abrindo um leque de possibilidades para o *marketing*.

Outro aspecto marcante presente nas obras de mangás são os *layouts* de capas e páginas. As capas trazem características que personalizam a obra, mantendo um estilo coerente com a história a ser contada. Já as páginas, trazem consigo características exclusivas do estilo artís-

tico dos mangás, como personagens de gestos expressivos e onomatopéias que dão um trabalho extra para as editoras brasileiras traduzirem nos rodapés.

Concluimos, então, que os mangás e animes podem trazer bons laboratórios de estudo no que se refere à própria narrativa, à edição e à produção de matérias de cunho cultural e acadêmico. Sendo assim, o consumo dessas obras demonstra uma importância que impacta, continuamente, a nossa sociedade.



REFERÊNCIAS

- ALLISON, Brent. Japanese animation as moral instruction: a bourdieusian perspective of rural aspiring teachers' and urban anime fans' instrumentalist pedagogies. **Urbana: Urban Affairs and Public Policy**. Vol. 18, p. 16-25, 2017. Disponível em: <https://www.urbanauapp.org/wp-content/uploads/Brent.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- BARROS, Duarte. **MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO**. São Paulo: Grupo GEN, 2006.
- BATISTELLA, Danielly. **Palavras e Imagens: a transposição do mangá para o anime no Brasil**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 286. 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/102191>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- BBM. Lista dos mangás publicados no Brasil. **Biblioteca Brasileira de Mangás**. Disponível em: <https://blogbbm.com/manga/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- CONHEÇA A FRANQUIA: “A voz do silêncio”. **Biblioteca Brasileira de Mangás**. Out., 2021. Disponível em: <https://blogbbm.com/2021/10/06/o-que-mais-tem-de-a-voz-do-silencio-no-japao/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- CORRÊA, Victor Wanderley. **Inovação no mangá brasileiro moderno**. Dissertação de Mestrado – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Pós-Graduação em Comunicação. São Caetano do Sul, São Paulo. 2013. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/267967753.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2022.
- FARIA, Mônica Lima De. **Comunicação pós-moderna nas imagens dos mangás**. Dissertação de Mestrado - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Meios de Comunicação Social. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. 2007. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/2074>. Acesso em: 23 jun. 2021.

⁹ As capas de Koe no Katachi presentes no artigo são referentes à primeira edição da NewPop. Atualmente, existem outras capas, em uma versão de luxo.

FARIA, Mônica Lima De. História e narrativa das animações nipônicas: algumas características dos animes. **Actas de Diseño**. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina v. 5, p. 150-157, julho. 2008. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.18682/addvi5>. Acesso em: 23 jun. 2021.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. ed. 7. São Paulo: Ática. 2010.
HUANG, Yurun. Study on the Transmission of Japanese Animation Culture. In: Internacional Conference on Economics, Management Engineering and Education Technology, 2., 2016 Sanya. Anais eletrônicos... Sanya: Atlantis Press, 2017. p. 530 – 533.

KOE NO KATACHI: A voz do silêncio - para vender. **NewPop**. Disponível em: <https://www.lojanewpop.com.br/koe-no-katachi>. Acesso em: 23 jun. 2021.
MEXT. Banco de Dados de Arte e Mídia. **Media Arte**. Disponível em: <https://mediaarts-db.bunka.go.jp/manga>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PANINI LANÇA EM SETEMBRO: o mangá “Spy X Family”. **Biblioteca Brasileira de Mangás**. Ago., 2020. Disponível em: <https://blogbbm.com/2020/07/22/panini-lanca-em-setembro-o-manga-spy-x-family/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SPY X FAMILY: para vender. **Loja Panini**. Disponível em: <https://loja.panini.com.br/panini/solucoes/busca.aspx?t=spy%20x%20family>. Acesso em 20 abr. 2022.

Ana Lise Barbosa Soares – Acadêmica da especialização em Gestão Educacional; e Graduada em Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM

Ana Carla Barbosa Soares – Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda - UFSM

Original recebido em: 05/22 | Original aceito em: 07/22

HERE: UM ESTUDO ACERCA DA MULTIDIMENSIONALIDADE TEMPORAL NOS QUADRINHOS

Here: A study about temporal multi-dimensionality in comics

Here: Un estudio sobre la multidimensionalidad temporal en los cómics

Igor Vianna
Bianchin

Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

Resumo: Buscando compreender e analisar o modo como a representação do tempo se configura na história em quadrinhos *Here* (1989 e 2014), a partir da interpretação de sua estrutura e dos recursos narrativos idealizados e executados por seu autor, Richard McGuire, a narrativa, estruturada a partir de um enquadramento fixo, apresenta a evolução dos acontecimentos do espaço retratado em um período de milhões de anos, de forma múltipla, multi-linear e fragmentada. Tal estrutura demanda uma leitura igualmente complexa, para que o leitor consiga construir os sentidos da história. Sua análise, assim, possibilita uma melhor compreensão da linguagem dos quadrinhos, especialmente no que diz respeito às suas dimensões temporais.

Palavras-chave: Quadrinhos. Tempo. Espaço. Experimental.

Abstract: Seeking to understand and analyze the way the representation of time is configured in the comic book *Here* (1989 and 2014), from the interpretation of its structure and the narrative resources devised and executed by its author, Richard McGuire, the narrative, structured from a fixed frame, presents the evolution of the events of the space portrayed in a period of millions of years, in a multiple, multi-linear and fragmented way. Such a structure demands an equally complex reading, so that the reader can construct the story's meanings. Its analysis, therefore, enables a better understanding of the language of comics, especially with regard to its temporal dimensions.

Keywords: Comics. Time. Space. Experimental.

Resumen: Buscando comprender y analizar la forma en que se configura la representación del tiempo en el cómic *Here* (1989 y 2014), a partir de la interpretación de su estructura y de los recursos narrativos ideados y ejecutados por su autor, Richard McGuire, la narración, estructurada a partir de un marco fijo, presenta la evolución de los acontecimientos del espacio retratado en un periodo de millones de años, de forma múltiple, multilineal y fragmentada. Esta estructura exige una lectura igualmente compleja, para que el lector pueda construir los significados de la historia. Su análisis, por tanto, permite comprender mejor el lenguaje del cómic, especialmente en lo que respecta a sus dimensiones temporales.

Palabras clave: Cómics. Tiempo. Espacio. Experimental.

1. A HISTÓRIA HUMANA EM UM CANTO DE SALA

O presente artigo visa compreender como se dão as relações entre texto e imagem e como estas se organizam para a construção de significados nas narrativas gráficas, tendo como enfoque tanto a análise das técnicas de representação e manipulação temporal, quanto a construção de uma discussão teórica acerca dos diferentes conceitos de tempo e como estes podem ser aplicados nos diversos modelos narrativos. Buscando identificar as possibilidades de inter-relações entre arte sequencial, significado e temporalidade, o objeto desta análise se constitui da história em quadrinhos *Here*, escrita por Richard McGuire e lançada originalmente em 1989 como uma história curta de seis páginas na revista de publicações *underground* norte-americana *RAW*. Posteriormente foi expandida em 2014 para um formato de *graphic novel* completa com aproximadamente 300 páginas e publicado pela *Pantheon Graphics*. No Brasil, o título veio a ser publicado pela Companhia das Letras, através do selo Quadrinhos na Cia, em 2017.

Em ambas as versões a premissa base da história é simples: somos apresentados a um enquadramento focal espacialmente fixo, onde a partir dele toda a história temporal do próprio espaço retratado se desenvolve. Ao longo de milhões de anos, diversos personagens e narrativas passam por este mesmo lugar no espaço,

através de uma sequência não cronologicamente linear. Tempos diversos e, por muitas vezes, distantes se intercalam e se sobrepõem, nos apresentando apenas diálogos entrecortados e um recordatório indicando a data em destaque. Há uma ambiguidade latente durante toda a obra, fator este que pode ser notado desde a escolha do título: o “Aqui” pode ser utilizado para se referir tanto ao lugar quanto ao tempo, entretanto, mesmo com a ambiguidade e a aleatoriedade aparente no modo como as cenas nos são dispostas, é possível estabelecer conexões entre elas.

A estrutura metodológica proposta para construção desta análise se dá por duas frentes principais. Em um primeiro momento apresentando a obra, bem como seu contexto de produção através da construção de um breve panorama acerca das histórias em quadrinhos no mercado norte-americano. Na continuidade será apresentado o aporte teórico a partir de discussões sobre o tempo e seus usos na articulação de contexto em narrativas, dando destaque à relação temporal nas produções gráficas com as histórias em quadrinhos, visto que a focalização da discussão se faz necessária, como pontua Benedito Nunes:

Contudo, no sentido mais amplo que admitimos hoje, cabe chamar de narrativa a títulos diferentes, ao *mito*, a *lenda* e ao *caso*, formas simples, mas que não são propriamente literárias como o conto, a novela e o romance; às várias espécies de relatos orais e a modalidade de escrita biografias, memórias, reportagens, crônicas e historiografia sobre eventos ou seres reais, que se



excluem do nível ficcional; e, finalmente, alcançando ou não esse nível, às formas visuais, ou obtidas com meios gráficos (histórias em quadrinhos), e com meios pictóricos e escultóricos, como determinadas pinturas e esculturas que nos legaram a Idade Média e o Renascimento ou que são obtidos através da imagem cinematográfica e televisionada (NUNES, 1995).

2. UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO

Conhecidos por muitos nomes, formatos e estilos, seja *bande dessinée*, *fumetti*, *historietas*, *comics*, *graphic novel*, *mangá*, *manhua*, *manhwa*, gibi, histórias em quadrinhos, arte sequencial, Nona Arte etc., todas estas nomenclaturas, sejam elas amplas, específicas ou apenas demarcatórias, diferenciam-se entre si por meio de seus contextos histórico-geográficos, suportes específicos ou canais de comercialização, e referem-se à forma de expressão definida por Scott McCloud (2005) como “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. A tarefa de traçar uma narrativa histórica única acerca das histórias em quadrinhos é por si só uma atividade bastante complicada, visto que cada país desenvolveu uma forma própria de contar suas histórias, relacionando-se diretamente com as especificidades de seu público consumidor, bem como a cultura local de cada região. Mas é inegável que se percebe uma maior influência dos grandes mercados, como o japonês, o europeu

e, principalmente, o norte-americano, sobre o desenvolvimento de mercados menores. Visto que nosso objeto de análise encontra-se inserido no mercado norte-americano, é neste contexto histórico que despendemos nossos esforços.

Em solo norte-americano os *comics* surgiram e prosperaram a partir de seu uso como um material de entretenimento disputado pelos suplementos dos principais jornais. Em um primeiro momento nas páginas dominicais coloridas, e aos poucos começaram a ocupar as páginas semanais, através de tiras de três ou quatro quadros em preto e branco. Conforme despontam os primeiros grandes nomes desse mercado, como Richard Felton Outcault com seu *Yellow Kid* em 1896, ou Winsor McCay com o *Little Nemo* em 1905, surgem concomitantemente os sindicatos, responsáveis pela distribuição das produções desses artistas aos jornais, tanto dentro como também fora do país. A gradual profissionalização do mercado construiu um terreno para o surgimento de novos formatos de publicação, em especial os *comic books*, revistas com um baixo custo de produção que eram distribuídas como brindes para os leitores dos jornais. Essas edições continham em um primeiro momento apenas reimpressões daquelas tiras já publicadas nos mesmos. Nos anos 1930, a consolidação deste formato propiciou um ambiente favorável para a publicação de histórias mais longas. A demanda por cada vez mais conteúdo transformou o processo de produção destas *comics* em

literais linhas de montagem instaladas dentro dos diversos estúdios de criação, mesmo com todas as limitações técnicas dos maquinários de impressão e a série de restrições editoriais. Esse momento foi crucial para o amadurecimento da indústria e consolidação de grandes artistas e editoras que seguem lembrados e referenciados até os dias de hoje como: Harvey Kurtzman, Jack Kirby, Joe Simon, Will Eisner e a editora E. C. Comics.

A década de 50 representou um marco bastante conturbado para essa história, além de um considerável retraimento do mercado devido a disputa cada vez mais constante pela atenção dos consumidores entre as diversas opções de mídias de entretenimento. Esse período foi marcado por um movimento difamatório oriundo de alguns grupos de jornalistas, educadores, psicólogos e psiquiatras, cujo caso de maior repercussão veio com o lançamento em 1954 do livro *Seduction of the Innocent*, de autoria do psiquiatra Fredric Wertham, que acusava os quadrinhos de representarem uma ameaça para o processo de aprendizagem das crianças, ao mesmo tempo que atuavam como catalisadores de delinquência juvenil. A forte pressão popular motivada por essas publicações gerou desde atos simbólicos como a queima pública de quadrinhos até ações institucionais como as investigações realizadas pelo senado norte-americano. Esses movimentos levaram as editoras, em 1954, a estabelecerem o *Comics Code Authority*, que consistia em um código de autocensura

visando proibir as histórias de abordar conteúdos considerados de potencial nocivo para os leitores. Sendo assim, publicações contendo crimes, sangue, sadismo, sexo, confronto a autoridade, referências ao divórcio, deformidades físicas e “perversões sexuais” vieram a se tornar estritamente proibidas de circular (MCCLLOUD, 2006).

Porém, esse processo de censura demonstrou surtir resultados diferentes no mercado, ao passo que representou um estímulo aos criadores, onde muitos destes buscaram desenvolver sua arte a fim de combater o estigma posto sobre os *comics*. De modo paralelo, os movimentos de contracultura emergentes dos anos 1960 estimularam o surgimento de publicações alternativas que não se permitiam influenciar pelos sistemas oficiais de criação, publicação e distribuição, logo, também ignoravam a censura. Iniciaram, assim, a cultura dos *zines*, revistas de humor e jornais alternativos que se afirmavam como “quadrinhos para adultos” e “para adultos apenas”, valendo-se dos formatos e temáticas dos *comic books* tradicionais, mas os subvertendo e retrabalhando-os de forma paródica, satírica e crítica. Surgia ali o movimento *underground*.

Neste mercado alternativo, os autores tinham total controle sobre suas publicações, permitindo que estas pudessem ser usadas tanto como suporte para novas expressões artísticas, quanto como ferramenta de protesto. As edições



costumeiramente eram publicadas por editores menores ou custeadas pelos próprios autores, e os quadrinhos *underground* se estabeleceram em cima de temáticas sobre as quais os *comics* tradicionais não eram permitidos de abordar: sexo, violência, horror, feminismo, posições político-partidárias e, principalmente, histórias com teor autobiográfico.

Do mesmo modo que Will Eisner se mostrou fundamental para a legitimação dos quadrinhos tradicionais, popularizando a expressão *graphic novel* – ao incluí-la como uma especificação de um dos seus trabalhos mais importantes, *Um Contrato com Deus*, de 1978, dando uma nova roupagem aos quadrinhos e permitindo-os transitar no espaço das livrarias, sendo enfim considerados uma forma de arte e literatura, – no cenário *underground* um merecido destaque deve ser dado para o quadrinista Art Spiegelman. Spiegelman via nos quadrinhos um grande potencial expressivo, para além da subversão, rebeldia e psicodelismo, no epílogo de seu livro *Breakdowns: Retrato do artista quando jovem %@&*!* (2009), ele compartilha algumas ideias que teve na época, junto ao também quadrinista Robert Crumb:

Lembro de balbuciar a ele algumas de minhas ideias incipientes do que os quadrinhos podiam fazer (“Painéis podem ser colocados dentro de painéis para mostrar diferentes pontos no espaço simultaneamente! Painéis repetidos podem congelar o transcurso do tempo! O tempo é uma ilusão que pode ser destruída nos quadrinhos! Mostrar a mesma cena sob ângulos

diferentes a congela no tempo, fazendo da página um diagrama uma projeção ortográfica!”) (SPIEGELMAN, 2009).

O grande sucesso de Spiegelman foi alcançado através do seu trabalho em *Maus: A História de um Sobrevivente*, publicado em capítulos entre 1980 até 1991 na antologia *RAW*. Editada pelo próprio Spiegelman, a revista tinha como principal objetivo a publicação de histórias experimentais, como foi o caso de *Here*. Ao pensar na representação do tempo em *Here*, uma das características em maior evidência durante o fluxo de leitura são os diversos cortes temporais que se sobrepõem e se justapõem, estabelecendo uma relação cada vez mais complexa ao se pensar nas interações entre presente, passado e futuro.

3. MUDANÇA E PERMANÊNCIA

Não é difícil notar que ambas as edições de *Here* têm como temática central o tempo, porém a noção de tempo é algo bastante amplo, logo uma delimitação se faz necessária. Para o objeto de análise em questão a relação que se mostra mais importante é a narrativa, ou seja, como são as interações entre tempo e as histórias, e como estas se configuram tematicamente e estruturalmente.

Na definição de Benedito Nunes, o tempo é multifacetado, suas concepções dependem de um conjunto de experiências internas, externas, sociais e cul-

turais. Para o autor, o tempo deve ser pensado em cinco dimensões diferentes: física, psicológica, cronológica, histórica e linguística/verbal:

Alinhamos cinco conceitos diferentes: *tempo físico*, *tempo psicológico*, *tempo cronológico*, *tempo histórico* e *tempo linguístico*, que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (*tempo físico* ou *cósmico*), à qualidade (*tempo psicológico*) ou a ambas (*tempo cronológico*), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere do *tempo histórico* e do *tempo linguístico*, ambos de teor cultural (NUNES, 1995).

Estes diferentes conceitos não devem ser interpretados como categorizações restritivas e excludentes, mas sim como múltiplas dimensões inter-relacionadas, onde noções estruturais como ordem, duração e direção, se interligam a conceitos mais subjetivos como a eterna dicotomia entre mudança *versus* permanência.

Norbert Elias (1998) analisa a concepção de tempo a partir de um ponto de vista sociológico, onde para ele o tempo não se apresenta como algo inato da humanidade, mas sim, estruturado a partir das experiências individuais e de seus antecessores, servindo como uma ferramenta de orientação, atuando como uma atividade humana a serviço de objetivos precisos. Os aspectos físicos e psicológicos do tempo estão intrinsecamente ligados aos modos objetivos e subjetivos de percepção do mundo, onde a dimensão

física representa o tempo enquanto ferramenta passível de ser mensurada a partir da observação, medições e datações da repetição de fenômenos.

Ainda que Albert Einstein tenha estabelecido ainda no século XX o tempo como uma concepção relativa, atrelada ao observador, bem como sua posição e movimento, o tempo físico é orientado pelo “princípio da causalidade”, postulado que define cada ação como efeito resultante de uma ação anteriormente relatada, logo, tal cadeia de acontecimentos resultaria apenas em uma possibilidade de direção, de modo sucessivo e linear, permitindo apenas um movimento contínuo, sem a possibilidade de retornar. Em contraponto, o tempo psicológico se posta como uma tensão constante entre presente, passado e futuro, sendo assim, individual e subjetivo (NUNES, 1995).

Em histórias em quadrinhos, este tempo físico e crônico se mostra presente principalmente na sua parte textual, pois embora seja possível retratar marcações temporais com construções visuais, como roupas e cenários, a real precisão cronológica só é possível de ser atingida com o uso do texto, atuando como um guia, especialmente no caso de *Here*, no qual serve de alicerce para a localização temporal do leitor. Sem as marcações temporais em cada quadro, algumas conexões narrativas seriam difíceis de serem compreendidas, resultando assim na perda de parte de seu sentido.



FIGURA 1 - SIMULTANEIDADES TEMPORAIS EM HERE



Fonte: MCGUIRE, 2017, p. 3738.

Retomando a relação entre mudança e permanência e aplicando-a aos quadrinhos, essa relação marca o ponto principal de seu processo de leitura, pois através da comparação entre os quadros, e das mudanças percebidas entre eles, é construída a percepção de passagem do tempo ou a noção de movimento. O quadro é uma demarcação que exhibe um momento-chave da narrativa, que, ao ser combinado com os outros quadros ao seu entorno, dará a percepção de movimento e passagens temporais. O passado, o presente e o futuro estão atrelados ao foco momentâneo do leitor, coexistindo e sendo interpretados simultaneamente: “[...] é presente o que está sendo lido; é passado o da esquerda, que já foi lido; é futuro o da direita, que vai ser lido” (CAGNIN, 2014) . Esta condição proporciona aos quadrinhos a convivência de diversos tempos narrati-

vos em um mesmo espaço, e a passagem de tempo é marcada pela relação entre os quadros ou destes com os balões de fala. Os balões fornecem ao leitor informações acerca do tempo transcorrido e estabelecem a ordem em que as diversas ações ocorreram.

Ao buscar desconstruir a estrutura tradicional dos quadrinhos, substituindo a relação de causalidade e continuidade por uma concepção de simultaneidade espacial, *Here* evidencia essa dimensão temporal como o principal fio condutor de sua narrativa, utilizando parte da liberdade narrativa dos quadrinhos para se apropriar deste tempo complexo e múltiplo, recortando-o e recompondo-o em uma nova linha textual não cronológica. O tempo, assim, passa a ser expresso tanto em texto, quanto em imagens sequenciais. Ao se explorar a bidimensionalidade da página, esse mesmo tempo passa a assumir a posição de espaço, permitindo-nos avançar e retroceder sobre ele. A relação indissociável entre memória, atenção e expectativa faz parte de todo o processo de leitura, costurando os quadros em uma teia de significados.

[...] Em vez de ser uma história, *Here* cria fatos históricos, porém de forma fragmentada e desconexa, com o seu sentido construído pelas anexações de vários tamanhos e localizações que povoam os quadros. No caso de *Here*, o *layout* é a história (POSTEMA, 2018) .

4. PRESENTE, PASSADO E FUTURO: UM SÓ TEMPO

Há uma infinidade de maneiras pelas quais podemos representar, comunicar e transformar ideias, conceitos ou simplesmente reflexões, seja por meio da escrita, pelo uso de imagens ou uma estrutura combinatória de ambas, terreno pelo qual os quadrinhos transitam livremente. A análise de *Here* permite que sejam construídas hipóteses quanto à configuração temporal dos quadrinhos, sendo abordada aqui a ideia de que a configuração espacial inerente à linguagem dos quadrinhos agrega uma camada de multidimensionalidade à narrativa. O uso da temporalidade de forma ativa, mas ainda assim implícita na narrativa, permitindo a coexistência das dimensões de presente, passado e futuro como instâncias vivas e interdependentes, que se acionam de modo ativo a partir da relação dinâmica entre a atenção, memória e expectativa do leitor, fazendo deste o ator principal do processo de colocar estas múltiplas dimensões em movimento.

Se desde os primórdios da história da humanidade, a medição do tempo se mostrou necessária, seja para um controle sobre as épocas mais adequadas para os plantios e colheitas de alimentos ou simplesmente para se estabelecer a duração de histórias e discursos, a constante observação dos astros e fenômenos naturais, comparando-os com outros eventos mensuráveis, permitiu

atribuirmos ao tempo um viés abstrato atrelado aos ponteiros de um relógio, hoje o tempo é intrinsecamente um conceito ligado a nossa vida cotidiana. Mas em textos e narrativas literárias o tempo assume uma nova faceta, apresentando-se na construção do discurso, no encadeamento das ações de uma história de modo múltiplo e complexo, transmutando-se em linguagem escrita e adaptando-se a suas especificidades.

As histórias podem ser lidas do mesmo modo como se percebe a passagem do tempo, um quadro por vez em uma relação de comparação entre si, em eterno movimento linear. Porém, os quadrinhos representam um cenário onde podemos nos desprender das restrições de um mundo físico, aqui o tempo pode-se comportar de forma múltipla, como demonstrado em *Here*, visto que ao mesmo tempo em que o processo de leitura avança pelo “espaço”, também avança pelo “tempo”. E, assim como pode-se retroceder espacialmente, é possível retrocedermos temporalmente a partir de uma percepção da totalidade das páginas, onde o tempo conecta-se, através do texto e das imagens, com os quadros próximos ou distantes por meio das cenas, dos personagens, ou de ações que podem estar acontecendo agora, já terem acontecido ou que ainda irão acontecer. Todas as narrativas, e em especial os quadrinhos, fazem parte de um processo fundamentalmente humano, uma ferramenta de compreensão de mundo, de tempo e de inspiração.



REFERÊNCIAS

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**: linguagem e semiótica. 1ª edição. São Paulo: Criativo, 2014.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1998.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

McCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2006.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.

POSTEMA, Barbara. Observando aquilo que está no meio: o layout das molduras e das sarjetas. In: POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Peirópolis, 2018.

SPIEGELMAN, Art. **Breakdowns**: retrato do artista quando jovem %@&*!. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Igor Vianna Bianchin – Graduando de Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM.
Bolsista PET/FNDE do Programa de Educação Tutorial Ciências Sociais Aplicadas (PET CISA)

Original recebido em: 06/22 | Original aceito em: 07/22



HABITUS EM SEX EDUCATION: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM MAEVE WILEY A PARTIR DA TEORIA DE PIERRE BOURDIEU

Habitus in Sex Education: an analysis of the character Maeve Wiley from the theory of Pierre Bourdieu

Habitus en Sex Education: un análisis del personaje Maeve Wiley desde la teoría de Pierre Bourdieu

Ana Julia
Rodrigues¹

Norberto Quintana
Guidotti de
Ornelas¹

Yohana Iensen
Teixeira¹

¹ Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

Resumo: A partir do constructo teórico de Pierre Bourdieu, especialmente do conceito de *habitus*, este artigo analisa a personagem Maeve Wiley e o escopo de ações sociais atribuídas ao seu papel durante a série de *streaming* britânica *Sex Education*. Por meio de uma investigação conceitual das posturas da personagem nos diversos ambientes que atua, identificamos seu *habitus* e os capitais (cultural, social e econômico) que promovem sua mobilidade social, e relacionamos com a realidade de muitas jovens brasileiras, apontada por dados quantitativos. Concluímos que a série, enquanto audiovisual que alcança o público jovem, serve de recurso pedagógico para a compreensão de processos sociológicos, relações de classe e, principalmente, os conceitos centrais da obra de Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Sex Education. Habitus. Capital cultural

Abstract: Based on Pierre Bourdieu's theoretical construct, especially the concept of *habitus*, this article analyzes the character Maeve Wiley and the scope of social actions attributed to her role during the british streaming series *Sex Education*. Through a conceptual investigation of the character's postures in the different environments in which she works, we identify her *habitus* and the capitals (cultural, social and economic) that promote her social mobility, and relate it to the reality of many Brazilians young women, indicated by quantitative datas. We conclude that the series, as an audiovisual that reaches young audiences, serves as a pedagogical resource for the understanding of sociological processes, class relations and, mainly, the central concepts of Pierre Bourdieu's work.

Keywords: Sex Education. Habitus. Cultural Capital

Resumen: A partir del constructo teórico de Pierre Bourdieu, especialmente del concepto de *habitus*, este artículo analiza el personaje de Maeve Wiley y el alcance de las acciones sociales atribuidas a su papel durante la serie británica de streaming *Sex Education*. A través de una investigación conceptual de las posturas del personaje en los diferentes ambientes en los que actúa, identificamos su *habitus* y los capitales (cultural, social y económico) que promueven su movilidad social, y lo relacionamos con la realidad de muchas jóvenes brasileñas, indicado por datos cuantitativos. Concluimos que la serie, como audiovisual que llega al público joven, sirve como recurso pedagógico para la comprensión de los procesos sociológicos, las relaciones de clase y, principalmente, los conceptos centrales de la obra de Pierre Bourdieu.

Palabras clave: Sex Education. Habitus. Capital Cultural

1. INTRODUÇÃO

Neste ensaio, analisamos uma personagem da série *Sex Education*, e como sua narrativa aborda assuntos relevantes para o público adolescente, que mostra-se, contemporaneamente, ser o epicentro de alterações na sociedade em geral. *Sex Education* é uma série britânica, lançada em 2019, pelo *streaming* da *Netflix*, com três temporadas até o momento. Criada por Laurie Nunn, a narrativa conta a história de Otis, amigo de Maeve, filho de uma terapeuta sexual. Otis, sempre teve acesso a assuntos desse cunho, e junto à Maeve, personagem que iremos analisar, resolve montar a sua própria clínica clandestina de saúde sexual na escola para ajudar os outros estudantes, visto que a escola claramente passava por um surto de desinformação acerca do tema. Para realizar a análise, buscou-se arcabouço teórico na sociologia praxiológica de Pierre Bourdieu e seus principais conceitos. Ademais, engendra-se uma análise mais profunda de temas transversais e comuns à cultura de massa que colaboraram para o desenvolvimento de nossa argumentação.

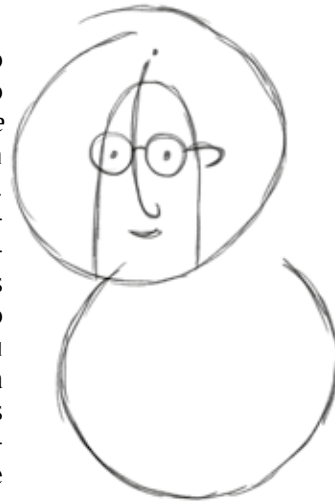
2. A SÉRIE “SEX EDUCATION”

Com o avanço da comunicação midiática, algumas temáticas ganharam maior visibilidade, decorrentes justamente desta oportunidade de alcance, conquistando voz e vez na sociedade.

A exemplo disso, *Sex Education* é uma série que trouxe relevância a inúmeros assuntos de grande importância, que vêm sendo alvos de muitos debates na atualidade, apesar de ainda serem considerados “tabus” no meio social.

Douglas Kellner (2001) em seu livro *A cultura da mídia* discorre no capítulo “*Ansiedades sociais, classe e juventude insatisfeita*” como os filmes refletem a sociedade, seus gostos e demandas. Nesse sentido, muito do que consumimos hodiernamente, é produto desta linha de pensamento, pois cada vez mais o mercado produz conteúdos de acordo com as preferências e exigências de seu público. E assim, a série original da *Netflix*, *Sex Education*, trata de assuntos importantes que atualmente protagonizam discussões densas, especialmente em tópicos identitários.

A fim de desmistificar a sexualidade, aceitação, feminismo, assédio, homofobia e tantos outros temas, a série aborda com muito cuidado e naturalidade assuntos que merecem e devem (por princípio democrático) serem cada vez mais ressaltados e defendidos. Com enfoque em educação sexual, o audiovisual apresenta uma linguagem jovem e espontânea, com o propósito de conquistar seu público alvo: jovens. Sem deixar transparecer qualquer tipo de preocupação com polêmicas sobre seus temas de sua produção, apresenta-se como uma obra genuína em relação às problemáticas da juventude.



Elementos musicais, dialógicos, de imagem e de cena, transparecem em seus *takes* e por meio dos personagens, os problemas e dúvidas reais, assim como acontecimentos que são comuns na vida de muitos adolescentes. É retratado o cotidiano de jovens com diversas incertezas, o que vem a ser a realidade de muitos ainda nos dias de hoje, devido a falta de diálogo e debate sobre essa temática, nos mais variados ambientes.

As questões levantadas na série, como a descoberta da sexualidade, exposição online, doenças sexualmente transmissíveis, aceitação de corpo e agressão sexual, acabam refletindo a parcela da sociedade existente que recebe essa produção. Parcela esta, que por vezes, vive calada, com medo ou vergonha de comentar, questionar ou conhecer seu próprio corpo e sua realidade.

Assim, é possível analisar por meio da série, muitas questões sociais, como de gênero e classe, devido à apresentação das histórias individuais e conjuntas dos personagens. Dentre as muitas histórias que *Sex Education* abrange, a de Maeve, uma das personagens mais queridas pela crítica expectadora, e interpretada por Emma Mackey, é de grande relevância e vem a basear nosso presente estudo. Acreditamos que a narrativa da personagem Maeve traz questões que consideramos importantes e possui relevância por ter um alto potencial informativo e educativo. Sua figuração trata de assuntos socialmente

necessários, que ganham o rótulo de “delicados”, como as questões de gênero que envolvem coito, aborto, assédio, estereótipos, e questões de classe.

3. MAEVE E O HABITUS

Pierre Bourdieu (1976) em *Gostos de classes e estilo de vida* dá significância ao termo *habitus*, no qual baseamos nossa análise descritiva da personagem Maeve Wiley. *Habitus* é uma predisposição do indivíduo em pensar e agir de certa maneira que é mediada pela sociedade e implica em suas escolhas. O *habitus* parte da articulação dos capitais econômico, cultural, social e simbólico.

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (Bourdieu, 1983, p. 65)

Com 17 anos, Maeve é inteligente e com fortes opiniões, assim, a personagem é “dona de si” e de um senso de humor peculiar. Sonha com uma bolsa de estudos para uma boa universidade (já que a personagem não teria Capital Econômico para ingressar sem esta oportunidade), e embora ela se dedique e possua um grande intelecto, seu cotidiano sempre parece dificultar ou afastar esse sonho.

A realidade objetiva de Maeve e a subjetividade preexistente a mesma, oriunda do contato com essa realidade objetiva, limita suas escolhas e respostas aos atravessamentos que sofre. Bourdieu chamaria isto de “estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1983, p. 61).

Vivendo em um trailer, sem conhecer seu pai e longe de sua mãe dependente do álcool, a personagem faz de tudo para sobreviver e tentar conciliar o pagamento de suas contas, compra de insumos básicos e ao mesmo tempo, as atividades escolares. Leitora árdua, defensora de mulheres autoras, Maeve possui grande facilidade para assimilação de conteúdo, e acaba destacando-se por suas ótimas notas e conhecimentos. Como meio de exercitar essas habilidades e receber dinheiro em troca, a personagem acaba realizando trabalhos para os colegas.

A partir da observação da narrativa da personagem, podemos reconhecer o *habitus* no qual se encontra e como ele realmente marca na mente e no corpo, sua ordem social. E como ela aprende a viver em sua classe, reproduzindo-a e fixando-a. E dessa forma, a teoria bourdieusiana dá conta de explicar a subjetividade socializada que é verificável nas ações de Maeve:

O conhecimento das características pertinentes à condição econômica e social (o volume e a estrutura do capital apre-

endidos sincrônica e diacronicamente) só permite compreender ou prever a posição de tal indivíduo ou grupo no espaço dos estilos de vida, ou, o que dá no mesmo, as práticas através das quais ele se marca e se demarca, se for concomitante ao conhecimento (prático ou erudito) da fórmula generativa do sistema de disposições generativas (*habitus*) no qual essa condição econômico-social se traduz e que a retraduz [...] (BOURDIEU, 1976, p. 2)

Neste sentido, a priori, o econômico (entendido como posse individual de propriedade) influencia o sistema de classes; e o *habitus*, a forma como nos apresentamos, agimos e vivemos, por meio de condicionamentos e orientações que não são produtos ou resultados de uma intenção estratégica.

Esse *habitus* não é gerado (e nem adquirido) tão somente com o Capital Econômico, pois segundo Bourdieu, parte da inter-relação de forças do Capital Cultural, Social e Econômico. Em *Sex Education*, a personagem Maeve carrega traços de sua formação familiar específica e de sua realidade de mundo conhecido, onde os nichos sociais que se fazem presentes na edificação do agir social de Maeve, a fazem interiorizar uma realidade que conflitua com as normas dos indivíduos que detêm maior Capital (no sentido bourdieusiano: Cultural, Social e Econômico). E assim, independente de classe, um indivíduo, como a personagem Maeve, por meio do que lhe é intrinsecamente imposto, aceita conviver com os outros em determinado estilo de vida.



O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo que se entrega diretamente à instituição e que a análise destrói ao recontá-lo em universos separados. (BOURDIEU, 1976, p. 2)

Nesse sentido, Bourdieu demonstra com o seu estudo, densamente desenvolvido, que as diferentes posições no espaço social correspondem a diferentes estilos de vida. Esse *habitus* não desenvolve-se solto em termos interacionais, pois há uma dinâmica forte presente no “campo”. O conceito de “campo” refere-se ao espaço de práticas que permite a circulação das ações, impedido de ser restrito a determinada classe. Assim, o *habitus* é o que vai dar um “senso particular” de pertença a um determinado campo, e não só a uma determinada classe social, mas a um campo com agentes dotados de um mesmo *habitus*. Esse modo de ser, determinado pelo *habitus*, vai influenciar as dimensões do campo, enquanto a força de cada agente neste campo será dada pelo quanto de capital específico o agente possui.

4. MAEVE E A REALIDADE SOCIAL CONTEMPORÂNEA

A personagem aduz uma individualidade ousada e sarcástica que se mantém fechada, e comumente zomba

ou insulta os colegas. Mas tudo isso pode ser visto como uma barreira de proteção já que na comunidade escolar ela é vista como alguém deslocada. Bourdieu (2014) na obra *A Reprodução* aponta a educação como uma estrutura que valoriza os princípios e padrões culturais dominantes, que formalmente reproduz a si própria e a sociedade, reforçando as desigualdades sociais ainda dentro das salas de aula. Bourdieu começa partindo da concepção de que as relações de classes geram relações de poder e ganham dimensões simbólicas. O sistema educacional está vinculado à cultura dominante, que, por sua vez, está distante das classes mais baixas e próximo às classes cultas, deste modo, melhor é o desempenho na escola daquele que detém maior capital cultural.

[...] todo ensino, e mais particularmente o ensino de cultura (mesmo científica), pressupõe implicitamente um corpo de saberes, de saber-fazer e sobretudo de saber-dizer, que constitui o patrimônio das classes cultas [...] (BOURDIEU, P; PASSERON, 2014, p. 39)

Maeve sofre sanções da comunidade escolar, e por sua vez, não faz questão de adequar-se à reprodução da ordem social vigente da instituição na qual estuda. O *habitus* a coloca fora do arranjo de sua classe, mas não a transfere para o estamento que detém o patrimônio das classes cultas. Logo na primeira temporada da série, Maeve depara-se com uma questão complicada: a personagem

engravida e percebendo sua situação social e abandono familiar, ela conclui que sua melhor opção é o aborto. Deveras, abordar essa questão na série não é algo fácil, mas necessário, pois representa uma realidade presente na vida de muitas adolescentes, a qual a série trata de forma realista e objetiva: uma maternidade sem planejamento, auxílio familiar ou mesmo a presença do pai.

Na pesquisa nacional sobre aborto (PNA 2016), conclui-se que 1 em cada 5 mulheres, até 40 anos já realizaram, pelo menos, um aborto. Os autores do estudo, que compara dados de 2010 e 2016, constataam que:

[...] o problema de saúde pública chama a atenção não só por sua magnitude, mas também por sua persistência. As políticas brasileiras, inclusive as de saúde, tratam o aborto sob uma perspectiva religiosa e moral e respondem à questão com a criminalização e a repressão policial. A julgar pela persistência da alta magnitude, e pelo fato do aborto ser comum em mulheres de todos os grupos sociais, a resposta fundamentada na criminalização e repressão tem se mostrado não apenas inefetiva, mas nociva (DINIZ; MEDEIROS; MADEIRO, 2017, p. 659)

Observam que há uma maior frequência de aborto entre as mulheres jovens, com 29% dos abortos ocorrendo em idades que vão de 12 a 19 anos, 28% dos 20 aos 24 anos. Dessa forma, o audiovisual mostra-se relevante para contribuir com a discussão dessa pauta social, a qual muitas vezes é tratada

como dilema, sendo um tabu que ninguém comenta ou discute.

Na narrativa, a personagem possui um papel de empoderamento feminino, muitas vezes indo contra “regras” ditas do patriarcado, a exemplo disso uma cena em que ela é criticada por usar um *short* curto, o qual ela torna propositalmente ainda mais curto, a fim de contrapor e afirmar sua liberdade.

Outra cena marcante, na segunda temporada, é quando a personagem Aimee, melhor amiga de Maeve, sofre abuso sexual em um ônibus. Inicialmente, ela não relata a ninguém, mas em uma detenção com outras colegas, onde o castigo era encontrar algo que tivessem em comum e que as unia como mulheres, ela desabafa. E assim, se descobre que todas as outras tinham igualmente uma história de abuso ou assédio, a qual denominaram como “pau não consensual”. Observamos esse exemplo como símbolo da sororidade feminina, onde há entre as mulheres escuta e empatia. Reconhecemos que a pauta de desmitificar o diálogo sobre os abusos em geral é muito significativa, visto que em 2020 o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH), divulgou que dos 159 mil registros feitos pelo Disque Direitos Humanos ao longo do ano de 2019, 86,8 mil são de violações de direitos de crianças ou adolescentes, um aumento de quase 14% em relação a 2018. Além disso, geralmente o suspeito é do sexo masculino em 87% dos



registros e, igualmente, de idade adulta, entre 25 e 40 anos, para 62% dos casos. As vítimas são adolescentes, entre 12 e 17 anos, do sexo feminino em 46% das denúncias recebidas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante desta análise, constatamos que tanto a narrativa de Maeve e a série em resumo são essenciais para fomentar as discussões fundamentadas nesse artigo, para que eles deixem de ser estigmas sociais e proporcionem aos jovens maiores esclarecimentos.

Acreditamos que um aprofundamento deste debate, balizado pelas teorias sociológicas e discursos de combate, ajudaria a pensar, entre outras coisas, de que maneira os estudantes poderiam colaborar para romper com a falta de esclarecimento na sociedade, esta que, recorrentemente, se mostra determinista. Dessa forma, percebemos *Sex Education*

como um instrumento comunicacional poderoso no meio social, sendo um grande artefato prático na desmistificação dos temas aqui destacados.

Um dos principais elementos reflexivos que podemos considerar para discutir a juventude em seu campo é o fato dos indivíduos não terem as suas escolhas totalmente determinadas, ou seja, há uma liberdade, entretanto, os jovens não são totalmente livres pois suas escolhas são orientadas pelo *habitus*.

As correlações com a teoria bourdieusiana detêm duplo valor prático. Enquanto obra artística que espelha rigorosamente a realidade de muitos e muitas jovens, engendra dados para a comprovação e validade dos estudos de Bourdieu. E por outro lado, enquanto, autômato audiovisual, *Sex Education* serve de recurso pedagógico para a compreensão de processos sociológicos, relações de classe e, principalmente, conceitos centrais da obra de Pierre Bourdieu.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Gosto de classe e estilo de vida**. 1976.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia (organizado por Renato Ortiz)**. São Paulo: Ática. 1983.

BOURDIEU, Pierre. e PASSERON, Jean Claude. **A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014. Apêndice, pp. 253-266.

DINIZ, Debora; MEDEIROS, Marcelo; MADEIRO, Alberto. **Pesquisa Nacional de Aborto 2016. Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v.22, n.2, p.653-660, fev. 2017.

GOV.BR. **Ministério da mulher, da Família e dos Direitos Humanos: divulga dados de violência sexual contra crianças e adolescentes**, 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/HJ8dzuz>. Acesso em: 09 de jul. 2021.

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

PIERRE BOURDIEU- **Habitus e campo**, Anderson Pinho da Silva, YOUTUBE, 14:37min, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yd3LYaW2--A>. Acesso em: 02.Agosto. 2021.

SEX Education. Laurie Nunn. Califórnia; EUA: Netflix, 2019. Streaming, 3 temporadas.

Ana Julia Rodrigues – *Graduanda de Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM*; Bolsista PET/FNDE do Programa de Educação Tutorial Ciências Sociais Aplicadas (PET CISA). Participante voluntária do projeto de extensão Áua da UFSM e integrante voluntária frente comunicacional do projeto extensão Esperançando da UFSM.

Norberto Quintana Guidotti de Ornelas – *Graduando em Ciências Sociais - Licenciatura - UFSM*; Bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq e integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Tecnologias Educacionais em Rede (GEPETER). Auxiliar de Pesquisa do Laboratório de Investigação Sociológica (LabIS). Ligado aos seguintes projetos: Formação de professores na educação básica no RS: inovação didático-metodológica mediada por Recursos Educacionais Abertos (REA); Tecnologias Educacionais em Rede (TER) e Recursos Educacionais Abertos (REA) na Formação de Professores: acervo de materiais digitais do ADE; Educação Básica Conectada: inovação mediada por tecnologias educacionais em rede; e Ciências Sociais: apontamentos sobre educação, trabalho e profissionalização no ensino superior federal no Rio Grande do Sul.

Yohana Iensen Teixeira – *Graduanda de Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM*. Bolsista PET/FNDE do Programa de Educação Tutorial Ciências Sociais Aplicadas (PET CISA)

Original recebido em: 06/22 | Original aceito em: 07/22





MESCLA VENUS .77



BIOGRAFIA

Roberta Barboza de Oliveira Machado

Produtora Editorial, graduada em 2022 pela UFSM, Roberta Machado atua, desde 2017, em diferentes áreas do *marketing* e do audiovisual. Encontrando na direção, de cinema e de fotográfica, sua paixão.



@robertabmachado



Lívia Maria Teixeira de Oliveira

Produtora Editorial, graduada em 2022 pela UFSM, Lívia Maria tem a fotografia como *hobby* para registrar e documentar momentos do cotidiano.



@lvvia_mariah

Os figurinos foram cedidos pela empreendedora Natália Barchet e sua marca Mescla, as modelos convidadas foram Joana Ancinelo e Patrícia Da Rosa.



O editorial “Mescla” foi desenvolvido na disciplina de Planejamento e Produção Gráfica, do curso de Produção Editorial da UFSM. Fazendo parte da revista “Venus”, na seção “Editorial”, o ensaio fotográfico tinha como conceito divulgar pessoas gordas, através de marcas colaboradoras e profissionais de fotografia, moda e maquiagem.



A revista Venus surgiu da busca por representatividade no universo da moda, um mundo que sempre me encantou, mas que não inclui meu corpo, o corpo gordo.

A estatueta da Venus de Willendorf é a principal inspiração para este projeto, seu nome encontra relutância por parte dos pesquisadores, que não aceitam seu corpo opulente como representação de uma venus, deusa grega, maior imagem do ideal de beleza, retratada com corpo “escultural e proporcional”.



O editorial “Mescla” anunciava que: “A ideia de que pessoas gordas não podem usar certas roupas ficou no passado!”, contava com figurinos inspirados na mistura de cores e texturas da primavera. Para sua criação, utilizei na arte os conceitos de fluidez e natureza morta, criando um ambiente íntimo que permitiu a interação das modelos.



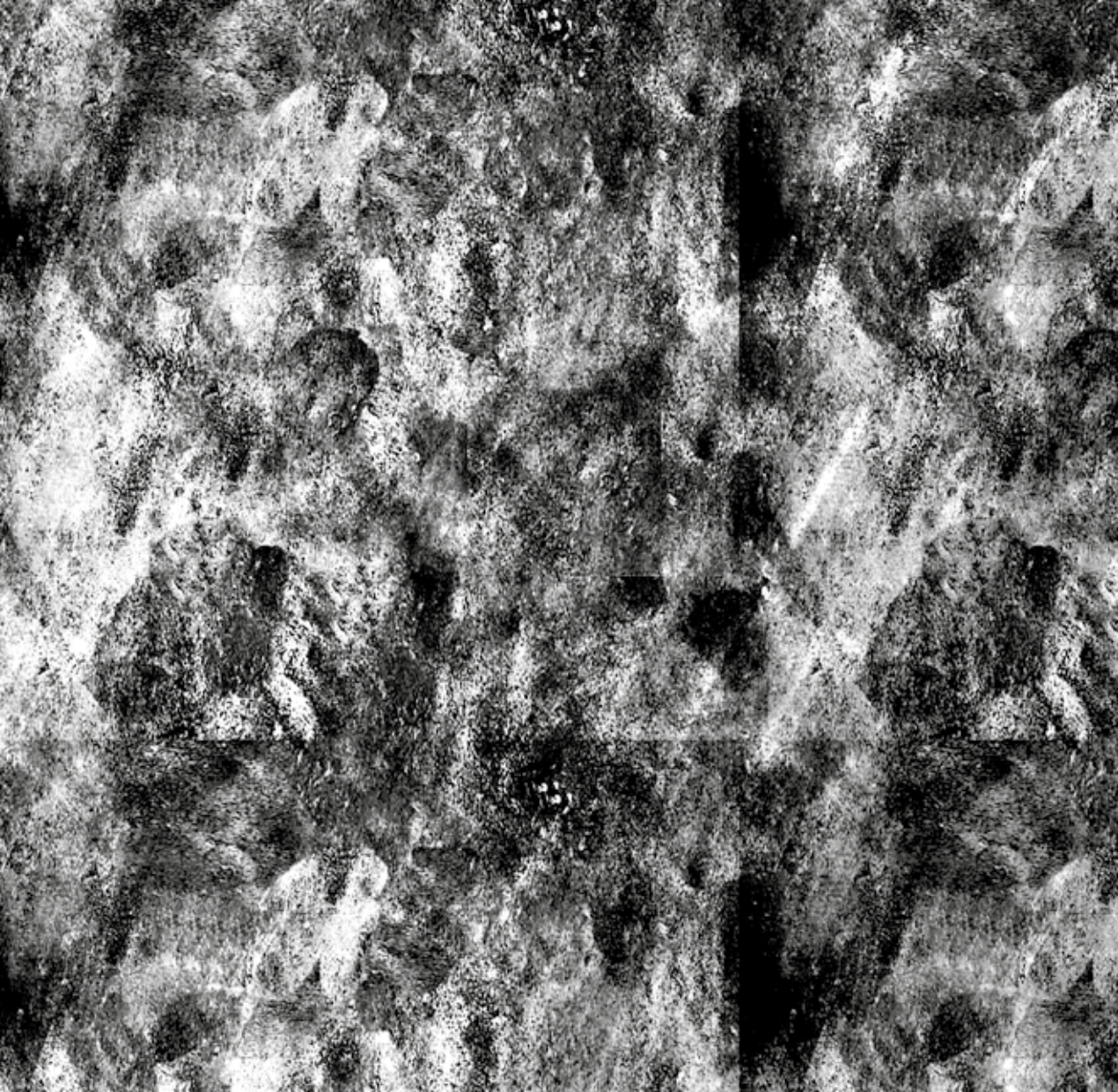
EQUIPAMENTOS

Câmera T6i, lentes 50mm e 1555mm, iluminação principal natural, com luzes de preenchimento e detalhe utilizando abajures.



O estúdio, montado na casa da fotógrafa e co-autora Livia Maria, visava deixar as modelos o mais à vontade possível, pois nenhuma delas havia posado para fotos antes. A direção de arte foi realizada por mim, assim como o auxílio na direção de modelos e edição das fotos finais.







NATUREZA INTRÍNSECA .91

BIOGRAFIA

Luiza de Carvalho Dalfolo

Luiza Dalfolo é graduanda do curso de Produção Editorial da UFSM. Entusiasta na fotografia desde 2019, possui curiosidade em experimentar processos fotográficos. Por isso, utiliza-se tanto do meio digital quanto do analógico para criar seus retratos e paisagens.



@luizadalfolo



Este editorial tem a intenção de explorar a integração da potência inerente das pessoas com a força da natureza. A personagem interage com a flora como uma forma de apreciar e se conectar com a natureza.



A narrativa inicia com a personagem contida e evolui para a sua expansão e integração com a natureza.

EQUIPAMENTOS

Para realizar estas fotos foram utilizados: uma câmera *SLR ZENIT-122* 35mm; objetiva *HELIOS-44M-7* 58mm 1:2; Filme *Kodak Colorplus200@400*. Revelado, utilizando o processo C-41, e digitalizado utilizando o scanner *Noritsu LS-600* em 300dpi, pelo laboratório LAB:LAB, Curitiba-PR.





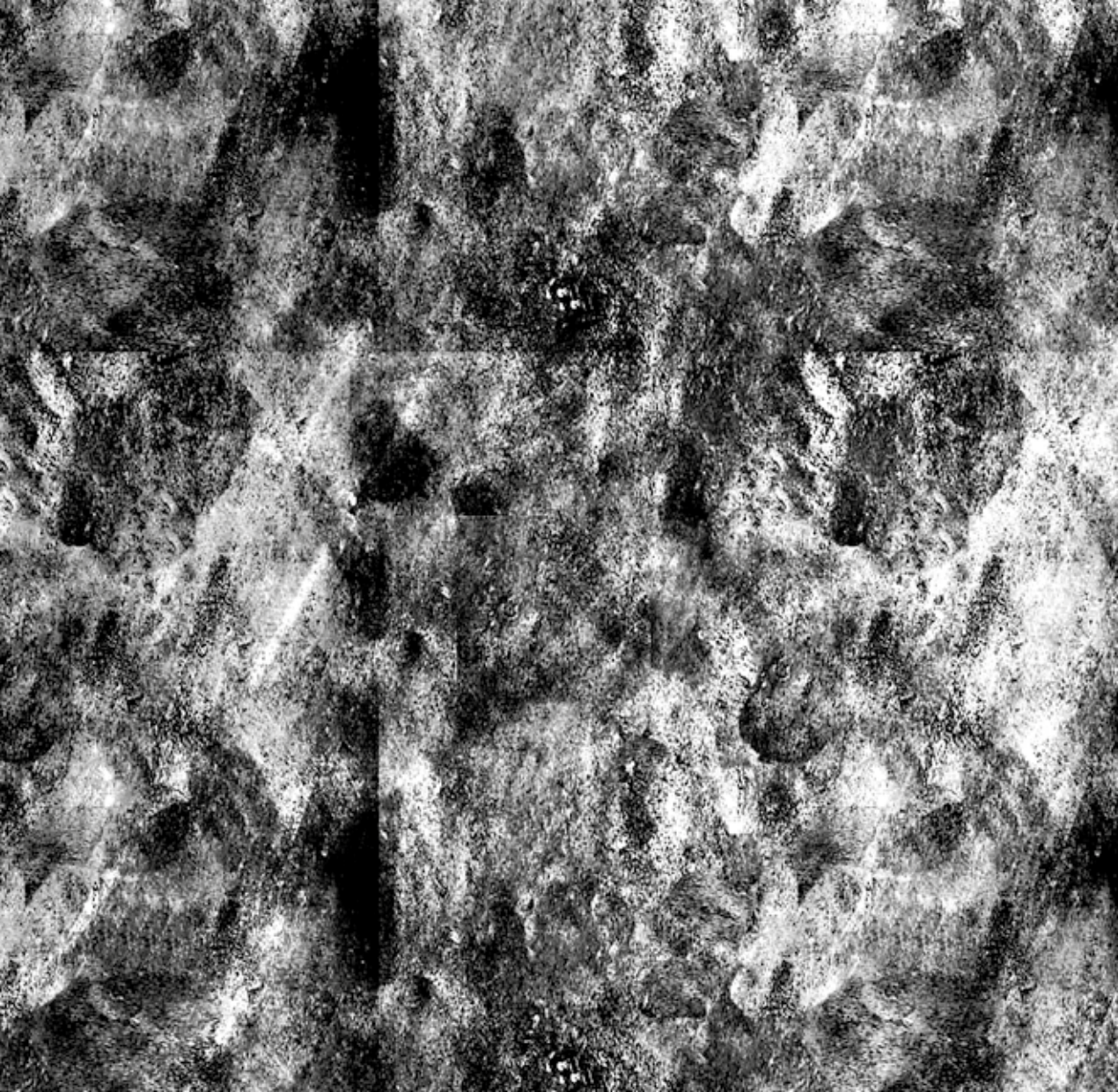
A partir destas trocas, proponho um espaço para desbravar o desconhecido que habita o humano. Esta seleção é um convite ao espectador para direcionar seus sentidos para a potência intrínseca da sua natureza interior.





Esta sessão de fotografias foi realizada em maio de 2021.

Intérprete: Amanda Rathke Pinto



CONTOS PARA LER AO AR LIVRE



**Luiza Beatriz
Saccol da Silva¹**

**Rafaella de
Oliveira Santos¹**

¹ Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

A obra que será apresentada nas seguintes páginas deste relato se chama “Contos para ler ao ar livre”. Ele é um livro de oito contos produzido como projeto final da disciplina de Projeto Experimental em Edição de Livros.

O conceito do livro e todas particularidades surgiram a partir da ideia de fazer um produto que apresentasse uma imersão na leitura através dos sentidos (principalmente tato e olfato), partindo de sua materialidade. Esse tipo de experiência literária tem se mostrado uma tendência do mercado editorial, sendo mais presente em editoras independentes. Outro ponto relevante, que também foi pensado de início, foi de criar um livro que exaltasse autoras brasileiras iniciantes, dando abertura e representatividade para que elas conseguissem dar o pontapé inicial em suas carreiras.

A partir desses pontos centrais, passamos a discutir os detalhes estéticos que queríamos trazer para nosso projeto. Ao fazer nossa primeira “chuva de ideias”, percebemos que em um primeiro momento, concordamos em trazer elementos da natureza e, a partir dessa ideia, trabalhar com a materialidade do livro, mas que também seria possível

fazer outros volumes para uma possível coleção para explorar diferentes contextos no futuro. Com isso, encontramos o conceito que se encaixava exatamente no que queríamos, o “*Cottagecore*”. Ele é um estilo que reflete um modo/estilo de vida simples no campo, a harmonia do ser humano com a natureza e a beleza existente nelas. Além disso, também reforça a valorização do caráter artesanal e manual presente nesse estilo, assim como a simplicidade daqueles que aplicam o *Cottagecore* no seu cotidiano.

Após a definição dele como nosso conceito-chave, pensamos em um público para ajudar a guiar as nossas escolhas editoriais e gráficas. A publicação é direcionada, principalmente, a meninas adolescentes, de 17 a 19 anos, e jovens adultas, na faixa etária de 20 a 24 anos, que façam parte da classe média/classe média-alta. Porém, ainda possuímos um público indireto, que é o de pessoas criativas, com o hábito de ler e que gostem de colecionar livros e experiências.

A edição piloto, feita na disciplina, é marcada pelos sentidos impostos pela materialidade, detalhes que serão melhor descritos em seguida. A edição também é marcada por sua iconografia única, em que nós mesmas colhemos,

secamos, escaneamos e tratamos as flores usadas. Nós optamos por não alterar suas cores naturais para que a paleta de cores do livro partisse da coloração natural das próprias flores. Conseguimos fazer com que elas parecessem estar presentes fisicamente no livro escaneando elas diretamente na impressora e utilizando a sombra que a luz do scanner deixava durante o processo. Também tentamos incluir elas no livro de maneira bem orgânica, com flores variadas que ultrapassem de uma página para outra, e com o texto que se adeque ao formato delas.

Em relação à tipografia, selecionamos a fonte “Garamond” (para o corpo do texto) e “Dancing Script” para os títulos. Escolhemos a primeira por ser serifada, o que possibilita uma melhor leitura em blocos maiores de texto, e por possuir variações em todas as letras e símbolos necessários. Já a segunda foi escolhida por ser manuscrita e por seguir a estética desejada. Outro motivo de termos designado as duas, foi devido à relação de contraste entre elas para demarcar uma relação de hierarquia.

Quanto ao conteúdo, após os oito originais serem captados, preparados e revisados, eles foram reenviados por e-mail para as autoras poderem fazer as modificações e, após a finalização das revisões, os textos foram organizados em uma pasta no *Google Drive*. A separação de cada capítulo se dá por cada conto e suas respectivas autoras,

buscando equilibrar as histórias de forma que o leitor transite por diferentes emoções a cada novo texto lido.

Já no que diz respeito às diretrizes técnicas, fizemos uma visita prévia à gráfica para avaliar as possibilidades de produzir algo diferente e que também deixasse o orçamento mais em conta. O livro ficou no formato retangular vertical, no tamanho 13 x 20cm, com 72 páginas, contabilizando 18 cadernos. A capa foi feita em papel Kraft 200 g/m² e o miolo foi impresso em papel Reciclato 75 g/m², ambos coloridos e com cantos externos arredondados. Os dois papéis foram pensados levando em conta o quesito citado acima, do orçamento, mas também levando em conta o conceito imaginado. Além disso, a escolha de deixar as páginas do miolo coloridas se deu porque vimos que sua ausência quebraria o vínculo das flores como algo mais “realista”, em que parecem realmente ter sido secadas ali dentro as páginas.

Para acrescentar um “algo a mais”, criamos um marcador de páginas que imita um saquinho de chá. Ele é feito de várias camadas de um tule bem fininho e de algodão, onde nós colocamos um óleo perfumado da marca Aurora Boreal, uma fragrância de nome “Botânico”. Com isso, o cheiro que exala desse marcador de página, floral e com notas amadeiradas, pode abraçar o leitor e lembrar a ele da natureza ao seu redor.



Em conclusão, acreditamos que conseguimos atingir nossos objetivos iniciais e, por mais que o “Contos para ler ao ar livre” tenha sido desenvolvido durante os meses em que a pandemia da Covid-19 estava mais acentuada, conseguimos fazer um belo trabalho

durante a disciplina. O livro foi impresso da maneira que nossas mentes tinham projetado, sendo uma das partes mais satisfatórias do trabalho, assim como segurar em mãos o produto do nosso empenho durante o semestre.

Luiza Beatriz Saccol da Silva – Graduada de Comunicação Social - Produção Editorial UFSM

Rafaella de Oliveira Santos – Graduada de Comunicação Social - Produção Editorial UFSM

Original recebido em: 05/2022 | Original aceito em: 07/2022

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E SEU IMPACTO SOCIAL: ONG “NOSSA VIDA SUA VIDA” PARA O PROJETO “SOU PARTE”

1. APRESENTAÇÃO DA PRODUÇÃO

Este relato apresenta a produção de um vídeo de depoimento da fundadora da Organização Não-Governamental (ONG) de Santa Maria-RS “Nossa Vida Sua Vida”¹, cadastrada no projeto de pesquisa “Sou Parte”², para convidar os espectadores a somarem-se ao mesmo. Foi realizada por discentes do curso de Comunicação Social - Relações Públicas (RP) da Universidade Federal de Santa Maria - Campus Santa Maria (UFSM-SM) como atividade prática da disciplina de Produção Audiovisual em Relações Públicas do 2º semestre de 2021.

Devido à impossibilidade de acesso aos espaços da UFSM nesse período, em razão da Pandemia de Covid-19, a atividade consistiu na produção, captação e edição de som e imagem para conteúdo *mobile-friendly*, de curtíssima metragem (45 a 60 segundos), que deveria ser legendado para oferecer experiência em dispositivos móveis com

e sem som, proporcionando acessibilidade. Ademais, deveria ser um vídeo institucional de atividades de ensino, pesquisa e extensão de órgãos ou projetos da UFSM.

A disciplina trabalhou com ênfase na pré-produção, que compreende, entre outras fases, as de planejamento e organização da produção, alinhando-a às funções e aos objetivos das Relações Públicas para uma comunicação eficiente através dessa linguagem. As etapas de pré-produção, produção e pós-produção, bem como seus principais resultados e a experiência com essa atividade, seguem relatadas a seguir.

2. ETAPAS DA PRODUÇÃO: PRÉ-PRODUÇÃO, PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

A pré-produção consistiu na criação do roteiro. Essa fase foi antecedida por elaboração de *briefing* e redação da

pauta com perguntas ao coordenador do projeto “Sou Parte” para o planejamento da produção e levantamento de informações sobre a organização a ser atendida, o gênero, o objetivo, a mensagem principal, o público, o canal de veiculação e as especificações técnicas do vídeo. Além disso, tivemos a fase de definição dos papéis da equipe de produção e seleção dos equipamentos e programas para captação e edição. Também foi definido o vídeo de depoimento para a ONG, tendo como depoente a fundadora da mesma. Ademais, foram determinados o objetivo, o público e a mensagem principal: convidar a comunidade, especialmente as pessoas e organizações potenciais doadoras, a unirem-se à “Sou Parte” para a colaboração financeira em favor das causas sociais nela cadastradas. Por fim, foi definido o *Instagram* para veiculação do vídeo, por já ser o canal do projeto, e optou-se por realizar a captação de imagem no formato horizontal, resolução 4K e arquivo de saída *.mp4*. Para a etapa da produção, em uma segunda reunião, o coordenador da “Sou Parte” contribuiu na finalização do roteiro, aprovando-o, e deu sugestões sobre o local de gravação, bem como de captação e edição específicas para a “Nossa Vida Sua Vida”.

A seguir a Ficha Técnica do vídeo disponível no *YouTube* no *link* <https://youtu.be/zyBLn-LPQww> (QR Code disponível ao fim do relato):

FIGURA 1 - FICHA TÉCNICA DO VÍDEO DE DEPOIMENTO PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E SEU IMPACTO SOCIAL: ONG “NOSSA VIDA SUA VIDA” PARA O PROJETO “SOU PARTE”

Título: Produção Audiovisual e seu impacto social: ONG “Nossa Vida Sua Vida” para o projeto “Sou Parte”
Gênero: Testemunho
Ano de produção: 2021
Duração: 58 segundos
Direção e captação de som e imagem: Fernanda Terres Halberstadt
Roteiro: Fernanda Terres Halberstadt, Giullene Aguiar Gloria, Guilherme Machado da Rocha, Luana Ferreira Chies, Roberta E Silva Hoffman da Rocha e Samara Espírito Santo Correa
Edição e finalização de som e imagem: Samara Espírito Santo Correa
Fonte: Elaboração dos autores (2022)

Já na etapa de produção, a discente responsável visitou a sede da ONG para conversar com a fundadora e conhecer o espaço. Isso contribuiu para apresentar o roteiro para a depoente e identificar o local para a gravação, levando em consideração iluminação, cenário e os protocolos de biossegurança. O local escolhido como cenário foi a sala de entrada da ONG por contemplar os aspectos citados anteriormente e elementos mínimos para o cenário, como *banners* com a logomarca da ONG e cartazes produzidos por alunos, primando pelo registro da realidade e o conforto da depoente. Logo após, realizou-se a gravação, com a câmera de vídeo e o microfone de um aparelho celular da marca *Samsung*, modelo *Galaxy S10 Plus*, bem como uma mesa e uma caixa de papelão que já estavam no local, e um equipamento para *selfie*.



Fernanda Terres
Halberstadt^I

Roberta E Silva
Hoffmann da
Rocha^I

Melina de Souza
Mota^{II}

^I Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

^{II} Universidad Autónoma
de Barcelona-España
(UAB)

¹ ONG com a missão de “promover assistência social a pessoas menos favorecidas e em risco social, proporcionando a elas a possibilidade de se desenvolverem integralmente”, conforme consta na página inicial de seu perfil no Facebook em <https://pt-br.facebook.com/nossavidasuavida> (QR Code disponível ao fim do relato).

² Sistema para fazer doações por assinatura para organizações e causas sociais de Santa Maria-RS, conforme consta na aba ‘Quem somos’ de seu Site em: <https://souparte.org/quem-somos> (QR Code disponível ao fim do relato).

Finalmente, a etapa de pós-produção consistiu na edição do material em um *notebook* com o *software Adobe Premiere Pro* (2019). Para a edição do material do Projeto “Sou Parte”, foi realizada a decupagem do conteúdo gravado, marcando as falas que melhor definiam do que se tratavam as ações da ONG. Após esse primeiro passo, iniciou-se a edição, adequando o material ao formato e ao tempo previamente acordados. Quanto aos detalhes, a legenda com o nome da Vera Pinto e do restante da fala foi produzida de acordo com os outros vídeos já divulgados pela “Sou Parte”. Além disso, foi inserido um efeito de transição entre as partes dos vídeos para a sequência ocorrer de forma naturalizada, tanto no áudio como na imagem. Como último passo, foi adicionada a *call to action* com a marca e o site da “Sou Parte”, prezando pela padronização do conteúdo.

FIGURA 2 - CENA 1 - FUNDADORA SENTADA EM UMA CADEIRA EM FRENTE À LOUSA FALANDO SOBRE A ONG - 00:03 A 00:07.



Fonte: *Frame* de Produção Audiovisual e seu impacto social: ONG “Nossa Vida Sua Vida” para o projeto “Sou Parte” (2021).

FIGURA 3 - CENA 5 - *CALL TO ACTION* COM A MARCA E O SITE DA “SOU PARTE” EM FUNDO BRANCO - 00:53 A 00:58.



Fonte: *Frame* de Produção Audiovisual e seu impacto social: ONG “Nossa Vida Sua Vida” para o projeto “Sou Parte” (2021).

3. PRINCIPAIS RESULTADOS E RELATO DE EXPERIÊNCIA

Os principais resultados são o conhecimento das linguagens audiovisuais, de seus aspectos operacionais e de que maneira estão inseridos na profissão de RP. A experiência que fica é que mesmo que a ênfase tenha sido na pré-produção, compreendeu-se a importância das demais etapas e que o campo do audiovisual amplia o escopo de atuação do RP pelo valor e utilidade do produto audiovisual nas organizações. A produção de mensagens que combinam sons, imagens e textos com equipamentos e programas de captação e edição próprios também demonstrou que muito pode ser feito com pouco para comunicá-las de modo satisfatório aos públicos. Por isso a importância do domínio teórico, prático e técnico de todas as etapas da produção para a realização de produtos audiovisuais em Relações Públicas.

Fernanda Terres Halberstadt – *Graduanda em Comunicação Social - Relações Públicas UFSM.* Foi Assessora de Comunicação (bolsista) da Orquestra Sinfônica de Santa Maria. Trabalha, atualmente, como estagiária de *marketing* na empresa Drakkar - Agricultura de Precisão.

Roberta E Silva Hoffmann da Rocha – *Graduada em Comunicação Social - Relações Públicas - UFSM;* Foi bolsista na Assessoria de Comunicação da Orquestra Sinfônica de Santa Maria e bolsista de Relações Públicas no projeto “O Resgate do Carnaval: através do Tripé Educação, Cultura e Direitos Humanos”. Atuou como coordenadora geral do *E-commerce Summit* e do Grupo Supercom’s da Intercom Sul, ambos em 2019. Trabalha, atualmente, com planejamento, organização e execução de eventos corporativos e empresariais.

Melina de Souza Mota
Docente Adjunta do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM.

Original recebido em: 05/2022 | Original aceito em: 07/2022

QR CODES



2. NOSSA VIDA SUA VIDA
PERFIL FACEBOOK



1. PROJETO SOU PARTE
SITE



3. PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E SEU IMPACTO SOCIAL: ONG “NOSSA VIDA SUA VIDA” PARA O PROJETO “SOU PARTE”
VIDEO YOUTUBE



FILHOS DA TERRA

1. APRESENTAÇÃO DA PRODUÇÃO

“Filhos da Terra” apresenta um trabalho acadêmico desenvolvido pelos discentes Ana Julia Rodrigues, Diuly Cardoso, Eduardo Macedo, Nadriel Massaia, Verônica Xavier e Yohana Teixeira na disciplina de Produção Editorial para Mídias Digitais do curso de Comunicação Social - Produção Editorial, ministrada pelo professor Leandro Stevens, no primeiro semestre de 2021, da Universidade Federal de Santa Maria.

O projeto desenvolvido como uma narrativa transmidiática “Filhos da Terra”, tem como principal finalidade dar voz e vez a temáticas consideradas de grande importância pelos integrantes de nosso grupo. Assim, desenvolvemos uma escrita que levanta pautas como preservação da natureza, conscientização, valorização do estudo e da pesquisa científica e o incentivo à vacinação que, quando levadas às mídias sociais, fomentam o engajamento.

2. OBJETIVO GERAL

Produzir o planejamento de uma *web série* para ser veiculada no *Instagram* baseada em personagens intrínsecos à cultura brasileira, como a Cuca e o Zé

Gotinha. Visto que as narrativas iniciais dessas figuras se encontram fora das mídias digitais, visa-se gerar um produto transmidiático.

2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

a) Metrificar o público do *Instagram* para o qual a *websérie* se destina; b) Definir a sistemática de funcionamento e a aplicação nas mídias digitais; c) Produção do *layout* e dos recursos que serão utilizados para compor a *websérie*.

3. PÚBLICO

O *Instagram* é uma rede social que possui um público gigantesco e que consegue atingir várias idades. Contudo, quando se fala sobre o público-alvo desta rede social, tem-se o dado que o maior número de pessoas está entre os 18 e 34 anos — conforme pesquisa do grupo *We Are Social* em 2019. Nosso objetivo transmitindo a minissérie pelo *Instagram* era ter o alcance desse público jovem, para que assim, eles pudessem ter contato com a cultura brasileira, principalmente quando se trata do nosso folclore e as questões ambientais e governamentais. Além do *Instagram*, também usou-se o *TikTok* como meio de atrair as pessoas e as direcionar para o

Instagram, que sempre foi nosso foco. Dessa forma, usamos as ferramentas das duas redes sociais para atrair o público ao nosso produto.

4. METODOLOGIA

O processo de confecção deste trabalho pôde ser sintetizado através dos seguintes passos: 1. criação da narrativa 2. criação de um perfil no *Instagram*; 3. uso de *moodboard* e mapa da minissérie; 4. *playlists*; 5. capas e *banners*.

O passo “1” foi pautado através do diálogo constante entre o grupo para a construção dos personagens e sua narrativa com base no folclore brasileiro. Utilizou-se de reuniões via *Google Meet* e *WhatsApp* para a atribuição de tarefas aos membros do grupo de acordo com suas habilidades.

O passo “2” cumpriu o intuito de transmissão da minissérie. O perfil do *Instagram* contou com conteúdo de vídeos e publicações textuais para informar o público, tanto sobre a série quanto sobre conscientização na área da saúde e meio ambiente. As ferramentas nativas da rede serviram como meio de divulgação e, principalmente, para estar mais próximos do telespectador, através dos *stories* para enquetes, caixinhas de perguntas e demais propriedades da mídia digital.

Com o passo “3” o mapa da minissérie se apresentou como importante para ambientar os personagens a fim de facilitar

a visualização deles e desse modo definir suas características marcantes, enquanto o *moodboard* teve a função de ilustrar o espaço da minissérie, onde e como ela acontece e quais os meios que foram utilizados para a divulgação e estruturação.

Já o passo “4” constitui o uso de *playlists* (lista de música) de “Filhos da Terra”, com o tema da trama e também com o objetivo de entrosar o telespectador à minissérie, através dos meios auditivos. Foram selecionadas plataformas como *Spotify* e *Deezer* para essa funcionalidade. Além de agregar a plataforma *Google Podcasts* para a realização de lançamento de *podcasts* sobre a minissérie, nas quais consistem em entrevistas com o elenco comentando os episódios e sanando a curiosidade do público.

E, por fim, o passo “5” o uso de capas e *banners* para a série e a construção dos personagens por meio de ilustrações que foram desenvolvidos em *softwares* como *Adobe Photoshop* e *Illustrator*.

5. RESULTADOS

Como resultado geral se objetiva levar cultura, tradição, folclore e conhecimento a todos telespectadores, especialmente aqueles com as referências “fora da curva” que serviram de inspiração para o roteiro. E, como principal objetivo, tem-se de levantar a questão social sobre a importância da saúde, da ciência, do meio ambiente e sua preservação.



Eduardo Prates
Macedo¹

Ana Julia
Rodrigues¹

Diuly Soares
Cardoso¹

Nadriel Diovane
Essy Massaia¹

Verônica Pinheiro
Xavier¹

Yohana Iensen
Teixeira¹

¹Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM)

Não obstante, a produção almeja apontar as falhas governamentais que por anos desprezam o ensino, a pesquisa e a extensão das universidades públicas brasileiras – através da falta de investimentos nas instituições, como aponta relatório divulgado pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (2021). Desse modo, iniciativas como a desenvolvida pelo grupo surge como uma proposta para a inserção na literatura e na consciência ambiental, ao passo que estaríamos construindo um futuro com pessoas que se preocupam com a qualidade de vida das próximas gerações.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conteúdo ministrado na disciplina de Produção Editorial para Mídias Digitais foi de suma importância para o desenvolvimento do projeto, no qual

podemos expandir nossa compreensão acerca das funcionalidades de diversas plataformas midiáticas e como usá-las para a construção da minissérie, de modo que houvesse tanto a veiculação dos episódios quanto o engajamento e a interação com os espectadores a partir dos recursos oferecidos pelas mídias digitais utilizadas e da elaboração das estratégias de divulgação, a fim de conferir maior notoriedade ao projeto “Filhos da Terra”.

Diante disso, este trabalho acadêmico foi um grande desafio e nos mostrou a importância do planejamento, da organização e da cooperação entre os colegas de equipe para realizar as etapas do projeto de modo efetivo, bem como nos proporcionou um grande aprendizado e permitiu o compartilhamento de experiências, ideias e diferentes perspectivas.

Eduardo Prates Macedo – Graduando em Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM);
Integrante do PET Ciências Sociais Aplicadas (PET CiSA).

Ana Julia Rodrigues – Graduanda em Comunicação Social - Produção Editorial, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM);
Bolsista PET/FNDE do Programa de Educação Tutorial das Ciências Sociais Aplicadas (PET CiSA). Participante voluntária do projeto de extensão Áua da UFSM e integrante voluntária frente comunicacional do projeto extensão Esperançando da UFSM.

Diuly Soares Cardoso – Graduanda em Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM;
Estagiária da área de Comunicação e Marketing.

Nadriel Diovane Essy Massaia – Graduando de Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM;
Integrante do PET Ciências Sociais Aplicadas (PET CiSA) e Participante voluntário da TV Ovo.

Verônica Pinheiro Xavier – Graduanda em Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM;
Bolsista PET/FNDE do Programa de Educação Tutorial das Ciências Sociais Aplicadas (PET CiSA).

Yohana Iensen Teixeira – Graduanda em Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM.
Bolsista PET/FNDE do Programa de Educação Tutorial das Ciências Sociais Aplicadas (PET CiSA).

Original recebido em: 06/2022 | Original aceito em: 07/2022



O ENCONTRO DA PRÓPRIA VOZ POR MEIO DA LITERATURA

DAVID OUIMET. **Eu fico em silêncio**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2021.

O livro elaborado por David Ouimet e traduzido por Miguel Del Castillo foi publicado pela editora Companhia das Letrinhas de São Paulo - São Paulo. Sua 1ª edição foi lançada em janeiro de 2021.

David Ouimet é um músico, autor de livros infantis e ilustrador estadunidense. Já ilustrou capas de CDs e de livros e teve seu trabalho exposto no *Museum of American Illustration* de Nova York em 2017. Tem *Eu fico em silêncio* (2021) como seu primeiro livro ilustrado publicado no Brasil.

Já Miguel Del Castillo é escritor, tradutor, editor e curador. Carioca, mas se firmou em São Paulo. É autor de *Restinga* (Companhia das Letras, 2015), foi editor da Cosac Naify, do site da revista *ZUM* e é o atual curador da Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles. Em 2012, foi um dos vinte autores selecionados para a edição “Os melhores jovens escritores brasileiros” da revista britânica *Granta*. *Cancún* é seu primeiro romance.

A obra referida nesta resenha, *Eu fico em silêncio* (2021), é classificada como infantil, no entanto, suas ilustrações sombrias e seu conteúdo sobre a adaptação pessoal no mundo, junto com a linda homenagem aos livros e à história de uma jovem que está em busca do seu lugar na sociedade, com a esperança de ter sua voz enfim notada, a tornam interessante para todos os públicos.

Eu fico em silêncio traz de maneira simples e sucinta a narração de uma jovem a respeito de suas dúvidas e seus medos perante a sociedade. Analisando esta produção, percebemos que, para identificarmos muito do que se quer dizer, é necessário ler as entrelinhas nas ilustrações. Por exemplo, no letreiro de um prédio onde a palavra “ruidoso” está em destaque; na página em que todas as crianças são mostradas usando suas máscaras, enfileiradas e organizadas como se estivessem em um concerto de ópera enquanto a personagem principal quebra essas linhas e deixa de usar sua máscara, abandonando os padrões; ou

na ilustração em que há uma lotação de crianças nas escadas e corredores, tirando o foco da protagonista e criando dificuldade para encontrá-la na imagem. Esses e outros detalhes encorpam a composição do texto, fazendo-nos refletir e oferecendo ainda mais importância à interação entre escrita e gravuras.

O autor coloca a menina em seu período de pré-adolescência, como Jostein Gaarder faz no livro *O mundo de Sofia* (1991), justamente por ser uma fase de questionamentos sobre a vida e também com o propósito de nos levar ao passado, para lembrarmos que a escola é uma prova de fogo para qualquer um, como a socióloga Lourdes Atié comenta no *blog* da Letrinhas, citando, inclusive, *Eu fico em silêncio*.

Talvez você tenha sido aquela pessoa de ar mais leve e amiga de todo mundo ou pelo menos não era o indivíduo solitário dos intervalos. Neste caso, você provavelmente não entende todos os pontos colocados pela fala de uma personagem tímida e introvertida. Contudo, mesmo os mais sociáveis buscam um lugar entre a população, e, se a mensagem lhe tocar, pode aflorar sua empatia e te fazer lembrar de alguém que conheceu ou conhece, sendo capaz de influenciar ações mais calorosas com esses seres humanos.

Este é um livro de esperança que homenageia a literatura em si: a menina pequena e quieta se sentia alegre e acolhida

quando mergulhava em uma história. É compreensível que se busque refúgio nos livros depois de sentir-se calado em meio a gritos silenciosos, em meio à sensação de se estar perdido e de não pertencer a lugar algum. Até que chega o momento em que você encontra alguém parecido consigo e tudo muda, pois esse alguém sabe como você se sente, ou ainda, você encontra algo que te liberta de certas aflições, e esse algo pode ser a literatura. Tal ponto também é abordado na série *You* (2018) da *Warner Bros. Television*, em que o personagem principal, Joe, após ser deixado pela mãe e passar a viver em um orfanato, entra em contato com os livros e eles se tornam uma porta de escape dessa sua nova realidade.

A personagem comenta que em vários momentos se afasta dos ruídos das outras pessoas e que diversas ideias perambulam por sua mente e pensamentos. Ao encontrar uma escapatória na sua imaginação e nas páginas dos livros, ela descobre a existência de esperança nas palavras e na vida. De algum modo, ela faz parte de algo, parte de tudo. Na verdade, não é tão diferente e nem um pouco pequena e, mesmo agora em silêncio, um dia fará muito barulho e construirá “cidades” com seus discursos, nas quais a inclusão social será primordial.

A composição de *Eu fico em silêncio* consegue facilmente estimular uma nova visão de mundo a partir do encorajamento ao pensamento e à interpretação das imagens e frases que



a retratam, como na passagem “Quando leio, sei que existe um mundo inteiro debaixo dos meus ramos”. Não somente nos aproxima da personagem principal de forma pessoal, como também nos coloca em seu lugar, nos fazendo entender a necessidade de pertencer e de se refugiar dos altos volumes da sociedade. A sensação que traz é de acolhimento, incentivando a leitura como forma de esperança.

Para os mais velhos que se aventuram a dar uma chance ao livro, é uma experiência nostálgica que tende a trazer a lembrança de que os livros nos ajudam a escapar da realidade. Essa sensação

de conforto e de reconhecimento pode ser muito favorável, e, deste modo, recomendável para quem busca experimentar uma leitura diferente, repleta de desenhos e novas percepções.

Por ser indicado como um livro infantil, as ilustrações podem parecer um pouco obscuras, talvez chegando a criar uma sensação desconfortável se não bem absorvidas pelas crianças. A estética do livro é bem diferente do que se vê normalmente em outras leituras do gênero, portanto, a melhor indicação seria uma leitura acompanhada por alguém mais velho, podendo, assim, gerar questionamentos por parte das crianças.

REFERÊNCIAS

ATIÉ, Lourdes. “**Eu iria embora se pudesse voar**”: juventudes invisíveis e a escola. Blog da Letrinhas, 2021. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Eu-iria-embora-se-pudesse-voar-juventudes-invisiveis-e-a-escola>. Acesso em: 06 abr. 2021.

DAVID OUIMET. **Companhia das Letras**, 2020. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=10955>. Acesso em: 05 abr. 2021.

GAARDER, Jostein. **O mundo de sofia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

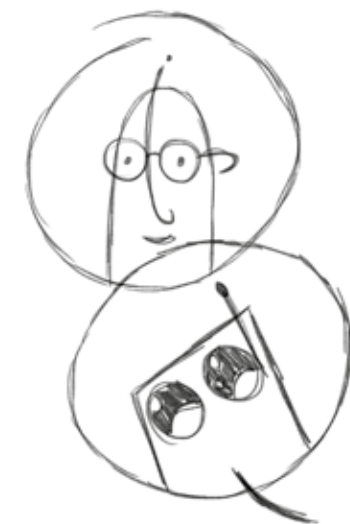
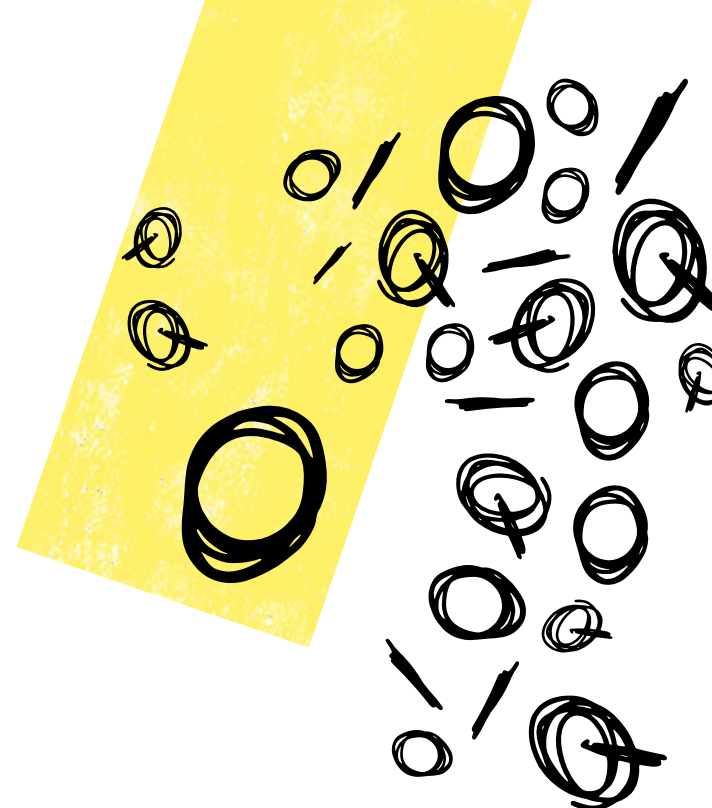
MIGUEL DEL CASTILLO. Companhia das Letras, 2021. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03881>. Acesso em: 05 abr. 2021.

OUIMET, David. Eu fico em silêncio. 1. ed. São Paulo: **Companhia das Letrinhas**, 2021.

YOU. Criação de Greg Berlanti e Sera Gamble. Nova York: **Warner Bros**. Television, 2018.

Michel Zanella – Técnico em Administração Integrado ao Ensino Médio pelo Instituto Federal Farroupilha Campus Santo Augusto; e Graduando em Biblioteconomia - UFSC.

Original recebido em: 12/2021 | Original aceito em: 01/2022



DIÁLOGOS ENTRE COMUNICAÇÃO E LITERATURA: UMA ANÁLISE CULTURAL DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NA LITERATURA DISTÓPICA DE 1984 E FAHRENHEIT 451

Ana Carla Ferreira
Longo Moraes
Universidade Estadual do
Rio de Janeiro (UERJ)

Dialogues between communication and literature: a cultural analysis of the media in dystopian literature of 1984 and Fahrenheit 451

Diálogos entre comunicación y literatura: un análisis cultural de los medios en la literatura distópica de 1984 y Fahrenheit 451

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar a representação dos meios de comunicação nos livros de literatura distópica do século XX: *1984*, de George Orwell, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. A partir do diálogo entre comunicação e literatura, o problema de pesquisa consiste em pensar como a literatura aponta caminhos de discussão e reflexão dos meios de comunicação como instrumentos de poder e controle, ideia muito comum nas teorias da comunicação, que vão ter seu desenvolvimento na mesma época.

O objetivo é, ao refletir sobre o livro como mídia, entender como esses autores representam os meios de comunicação nos contextos dos regimes totalitários e dos abusos de poder das narrativas de ficção das distopias, podendo, assim, negociar e construir sentidos para além dos discursos dominantes.

A relevância desta pesquisa se justifica pela necessidade de ler e pensar a

mídia criticamente, atitude que poderia ser potencializada e estimulada através da literatura. Além disso, analisar como a mídia foi vista cultural e historicamente nos permitiria pensar a presença onipotente e os avanços dessas tecnologias na vida contemporânea.

2. DESENVOLVIMENTO

A distopia é um gênero literário que trabalha com a criação de um cenário de pesadelo social, caracterizado pela extrapolação de aspectos sociais negativos (PAVLOSKI, 2005). Esse gênero ganhou força e relevância no período entre e pós-Guerras Mundiais (KOPP, 2011). Tratava-se, como aponta Kopp (2011), de um momento histórico em que o temor em relação ao futuro e aos caminhos da humanidade eram crescentes, ao mesmo tempo em que os avanços tecnológicos, incluindo os dos meios de comunicação, estavam sendo impulsionados. O progresso vinha acompanhado de conflitos em grandes

proporções e muitos problemas sociais. As distopias despontam, então, como uma forma de imaginar e criar um alerta para o futuro.

Através da metodologia da análise cultural, advinda dos Estudos Culturais, consolidados em 1964, esta pesquisa buscou caminhos para analisar essas obras como produtos culturais dotados de contexto. Nos apropriamos do conceito de *materialismo cultural*, de Raymond Williams, sob à luz de Douglas Kellner (2001):

[...] o materialismo cultural [...] focaliza os efeitos materiais da cultura da mídia, insistindo em que suas imagens, espetáculos, discursos e signos exercem efeitos materiais sobre o público. Para o materialismo cultural, os textos da mídia seduzem, fascinam, comovem, posicionam e influenciam seu público. (KELLNER, 2001, p. 64)

É, portanto, uma forma de pensar e analisar essas obras em sua totalidade, dentro de seus contextos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos. Antes dos Estudos Culturais, contudo, duas outras correntes de pensamento se propuseram a discutir os impactos dos meios de comunicação. Como dito, o cenário do século XX era propenso ao avanço dos meios de comunicação. É nesse momento que surge, portanto, a necessidade de problematizar a comunicação enquanto campo científico.

A corrente da Sociologia Americana estava interessada nos efeitos dos meios. Funcionalistas, pragmáticas e empiricistas, essas pesquisas se desenvolveram nos Estados Unidos entre 1920 e 1960, e foram marcadas pelo *Mass Communication Research*, uma linha de estudos interdisciplinar, com teóricos de várias áreas. Entre essas teorias, há, por exemplo, a Teoria Hipodérmica, segundo a qual “Os meios são vistos como onipotentes, causa única e suficiente dos efeitos verificados. Os indivíduos são vistos como seres indiferenciados e totalmente passivos, expostos ao estímulo vindo dos meios.” (ARAÚJO, 2001, p. 126). Era como se esses estímulos fossem, portanto, aplicados diretamente por uma “agulha hipodérmica”. A ideia de passividade e indiferenciação dos indivíduos, além de controle e poder dos meios é, portanto, evidente em boa parte desses primeiros estudos.

Outra corrente expressiva faz-se notar na Escola de Frankfurt, na Europa, através da Teoria Crítica. Esses pesquisadores não se detinham apenas aos efeitos dos meios, mas pensavam a comunicação em relação ao todo social. Um conceito proeminente, que surgiu no período da Segunda Guerra Mundial, é o de *indústria cultural*, de Adorno e Horkheimer. Citados por Rüdiger (2001), eles explicitam a forma como os interesses dominantes fazem uso dos meios para gerar conformação. “Em essência, o conceito não se refere pois às empresas produtoras, nem às técnicas de comunicação. A televisão, a imprensa, os



computadores, etc., em si mesmos não são a indústria cultural: essa é, sobretudo, um certo uso dessas tecnologias.” (RÜDIGER, 2001, p. 138). Trata-se da transformação da cultura em mercadoria, segundo os interesses capitalistas, através do uso dos meios de comunicação.

Esses conceitos e teorias aqui explicitados dialogam com a representação da mídia como instrumento de poder nessas distopias e, ainda, com a definição de Guareschi e Biz (2005):

Quem detém a informação, de modo geral, e dentro dela a mídia, detém o fator central de desenvolvimento. A mídia (notícias, divertimento, novelas, filmes, shows...) modifica a forma como as pessoas se relacionam, como aprendem, compram, namoram, votam, consultam médico, fazem sexo. (GUARESCHI e BIZ, 2005, p. 38)

Essa mídia onipresente, poderosa e influente, que é centro de discussão dos pesquisadores, é também pano de fundo e tem papel fundamental na construção das narrativas literárias das distopias de Orwell e Bradbury.

Neste trabalho, foi possível focalizar fenômenos comunicacionais que se destacavam nas obras desses autores, partindo deles para pensar as teorias da comunicação e o papel social da mídia. A primeira dessas obras a ser publicada é *1984* (1949), de George Orwell. Nela,

somos apresentados a uma sociedade vivendo sob o regime totalitário do Partido, liderado pelo Grande Irmão (*Big Brother*).

O protagonista Winston Smith, bem como todos os indivíduos da fictícia Londres, vive sob o olhar do Partido. O personagem trabalha para o Ministério da Verdade, responsável pela alteração dos registros, documentos oficiais e pelo falseamento das notícias. Esse cenário mostra bem o manuseio deliberado da informação pela esfera de poder. Entre os fenômenos da comunicação presentes nesse mundo distópico, destacam-se, principalmente, as teletelas. Esse dispositivo, muito semelhante à televisão, transmitia e recebia informação simultaneamente, funcionando como meio de comunicação e também de vigilância.

Os Dois Minutos de Ódio, por exemplo, era um momento diário na programação da teletela em que as atividades de trabalho eram interrompidas e todos se reuniam em um salão. Orwell (2009) descreve como a sucessão de imagens provoca efeitos nos personagens, que assistem o inimigo do Partido aos poucos dando lugar ao Grande Irmão.

No mesmo instante, porém, levando todos os presentes a suspirar aliviados, o personagem hostil desapareceu para dar lugar ao rosto de Grande Irmão, cabelo preto, bigode preto, cheio de força e misteriosa calma, e tão imenso que quase en-

chia a tela inteira. [...] Em seguida o rosto do Grande Irmão se esfumou outra vez e os três slogans do Partido, em letras maiúsculas, ocuparam seu lugar. GUERRA É PAZ. LIBERDADE É ESCRAVIDÃO. IG-NORÂNCIA É FORÇA. O rosto do Grande Irmão, contudo, deu a impressão de permanecer na tela por vários segundos mais, como se o impacto que causara nas retinas de todos os presentes fosse vívido demais para desaparecer imediatamente.” (ORWELL, 2009, p. 26-27)

Essa descrição ilustra o que Guareschi e Biz (2005) evidenciam ao citar Barros Filho e Bortoloz, mostrando como as imagens mexem com a emoção e direcionam o olhar: “A percepção transforma a vista em órgão de compreensão, bloqueando a reflexão e a inteligibilidade, supervaloriza a hipótese visual, dispensando a demonstração, porque dirige-se ao receptor sob tom da evidência e da assertividade” (*apud* GUARESCHI e BIZ, 2005, p. 54).

Em *Fahrenheit 451* (1953), é possível estabelecer essas pontes dialógicas também. Bradbury nos apresenta uma sociedade em que os livros são proibidos e a função dos bombeiros é queimá-los. Tem-se aí, então, mais uma demonstração do controle da informação que chega à sociedade por um poder centralizado nos interesses dominantes. Neste livro, os EUA futurístico criado por Bradbury tem como meio de comunicação principal as grandes telas. Em uma sociedade

de consumo capitalista, o entretenimento oferecido por essas telas estabelece as bases do ritmo cotidiano e das relações sociais (ou da falta delas). Algumas cenas descritas no livro exemplificam a sensação ilusória de participação do público nos programas audiovisuais, como é o caso de uma das personagens que recebe um roteiro para acompanhar e interagir com a transmissão de uma peça. Kopp (2011) expõe como a fuga e o escapismo são marcas dessa sociedade, onde o fluxo das mídias toma o lugar da própria consciência.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir que, de fato, a literatura abre caminhos para pensar criticamente a mídia. Apesar das distopias enfocadas neste trabalho serem clássicos da literatura, ambas continuam recebendo novas edições, adaptações para o cinema e, ainda, para os quadrinhos. Ao mesmo tempo que seus autores trabalham com ficção, criam pontes para a realidade. Na medida em que eles pensam mídia e poder em situações de regimes totalitários, criam discursos dissonantes e de subversão.

Por acreditar e defender as liberdades coletivas e individuais é que este trabalho estabelece a literatura e a comunicação como importantes componentes para a construção de um cenário democrático e emancipador, pesquisa que seguirá a ser ampliada, agora, no mestrado.



REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa norte-americana. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. p. 119-130.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

GUARESCHI, Pedrinho A.; BIZ, Osvaldo. **Mídia, Educação e Cidadania**: tudo o que você deve saber sobre mídia. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

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

KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/2085>. Acesso em: 01 jun. 2021.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

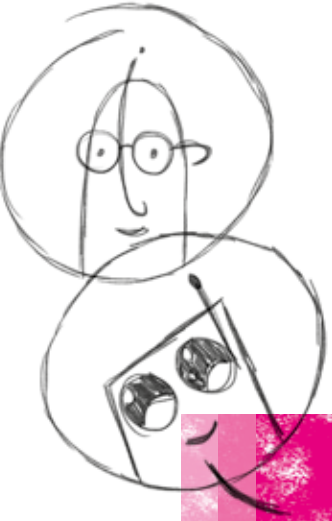
PAVLOSKI, Evanir. **1984**: a distopia do indivíduo sob controle. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/2996>. Acesso em: 01 jun. 2021.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. p. 131-150.

Ana Carla Ferreira Longo Moraes – Mestranda em Comunicação (PPGCOM - UERJ); e Graduada em Comunicação Social - Jornalismo (UFRRJ).

Sua pesquisa se desenvolve na relação entre comunicação e literatura, com foco em mídia e distopias. Como escritora, já participou de diversas antologias literárias, sendo uma das organizadoras das antologias femininas “Sexo Frágil” (2021) e “Cartas para elas” (2022), publicadas pela Editora Ascensão. Publicou também esse ano seu primeiro livro solo de crônicas e poesia, “Casa de Incertezas” (2022), pela mesma editora. É uma das organizadoras do Prêmio Reflexo Literário, para o incentivo de autores nacionais.

Original recebido em: 05/2022 | Original aceito em: 07/2022



REVISTA LUNA: UMA PUBLICAÇÃO COLABORATIVA NO *INSTAGRAM*¹

Maria Tereza
Dias Tassinari¹

Fernanda
Redin Oliveira¹

Sandra Depexe¹

Revista Luna: a collaborative publication on Instagram

Revista Luna: una publicación colaborativa en *Instagram*

1. INTRODUÇÃO

A Revista Luna iniciou com o protótipo² produzido no segundo semestre de 2018, como trabalho final das disciplinas de Produção Editorial para Revistas e de Planejamento e Produção Gráfica do curso de Comunicação Social - Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A revista nasceu com o objetivo de abordar entretenimento e conhecimento científico relacionados às mulheres enquanto grupo minorizado na sociedade atual. Optamos por reformular a Luna em um Projeto Experimental defendido em 2022 como Trabalho de Conclusão de Curso, transformando-a em uma revista digital, como alternativa inovadora e atual para o mercado editorial.

O mercado editorial brasileiro de revistas tem sofrido diversas modificações, principalmente devido ao surgimento e à popularização da internet. As revistas que antes eram um forte veículo de comunicação de massas, se

deparam com um público de nichos, cada vez mais restrito, impulsionado também pelo fator da Cauda Longa, teorizado por Chris Anderson, que afirma que um público mais restrito aumenta a certeza do consumo/venda (ANDERSON, 2006). Com um alto custo de produção e uma diminuição significativa no público leitor, as principais editoras de revistas no país repensaram alguns de seus títulos.

Em 2018, o caso da Editora Abril impactou significativamente o mercado com o encerramento de nove de seus títulos e o desligamento de em média de 650 colaboradores (meio&mensagem, 2018). Anteriormente a isso, a editora já havia transformado algumas revistas para plataformas digitais.

Para além, em 2020, o mercado sofre outro impacto negativo, desta vez devido a pandemia mundial causada pelo COVID-19. Segundo os dados do Instituto Verificador de Comunicação (IVC), as principais revistas do país sofreram uma

queda de circulação de em média 52% em relação a 2019 (SACCHITIELLO, 2021).

Ao ser questionado sobre alternativas para contornar essa queda de circulação, em uma entrevista concedida ao portal Meio&Mensagem, Rafael Menin Soriano, presidente da Associação Nacional dos Editores de Revistas (Aner), coloca que:

Em primeiro lugar, é sempre importante não falarmos de circulação olhando apenas para o impresso. Se avaliarmos a audiência das revistas em seus formatos digitais (com acesso mais democrático e sem grandes barreiras logísticas que o nosso país de proporções continentais impõe) e também o engajamento que os títulos geram nas redes sociais veremos que a audiência das revistas, como um todo, cresce. Portanto, índices de queda de circulação impressa podem não representar a realidade, uma vez que o meio digital é cada vez mais dinâmico e versátil. (SORIANO, 2021)

A partir desse pensamento de Soriano, percebemos que o meio digital é um ambiente que ainda pode ser muito explorado pelo mercado de revistas, como uma forma das revistas se reinventarem, mantendo-se em circulação. Diante desse cenário de transformações nos modos de produzir e publicar re-

vistas, o projeto traz o *Instagram* como alternativa de formato de publicação digital, por possuir maior acessibilidade e menores custos de produção e circulação, e manter a interatividade e a conexão com os leitores.

O projeto editorial do protótipo de 2018 da Revista Luna abordava questões como empoderamento feminino, auto-conhecimento e liberdade da mulher em relação aos padrões socialmente impostos, tudo isso ligado à natureza, que, no projeto gráfico, foi representada através de aquarelas com temas de flores e folhas.

A edição piloto da Revista Luna de 2022 continua na mesma linha que o protótipo, porém acrescentamos a Revista Luna como uma ferramenta para a transformação social, pois é uma revista acessível, inclusiva e que compartilha conhecimentos adquiridos na universidade, pelos mais diversos cursos, com a comunidade externa. Em relação ao público, ainda é de mulheres, porém com faixa etária entre 18 e 25 anos. O corpo editorial foi composto somente por mulheres, visando uma maior identificação entre leitoras e autoras, além de proporcionar visibilidade ao trabalho das escritoras convidadas.

¹ O presente trabalho é uma versão em resumo expandido do Trabalho de Conclusão de Curso: OLIVEIRA, Fernanda Redin; TASSINARI, Maria Tereza Dias. Ciclo Lunar: o processo de construção da Revista Luna, uma publicação colaborativa no Instagram. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Produção Editorial) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2022.

² O protótipo foi desenvolvido pelas acadêmicas Fernanda Redin Oliveira, Flavia Monteiro, Isabela Escandiel, Maria Tereza Dias Tassinari e Mariana Weege.



O objetivo do projeto experimental foi planejar e produzir a edição piloto da revista Luna, de forma colaborativa na plataforma do *Instagram*, a fim de torná-la acessível, ampliando seu alcance, e servir como veículo para a difusão de conhecimentos produzidos por mulheres. Entre os objetivos específicos estão: a) estudar a relação das revistas impressas e digitais; b) analisar revistas já existentes no *Instagram* e compreender as potencialidades e limitações da plataforma; c) criar o projeto editorial e gráfico da revista para o *Instagram*; d) produzir e veicular peças gráficas e audiovisuais no perfil da revista; e) analisar as métricas do perfil da Luna no *Instagram*.

Destacamos que, por ser um projeto elaborado em uma universidade pública, é importante que o produto final da Revista Luna seja acessível e inclusivo. Usamos as possibilidades de acessibilidade e inclusão que a plataforma do *Instagram* fornece, como descrição de imagem e legendas, junto a outros meios de tornar o conteúdo acessível, tal qual uma paleta de cores com um contraste apropriado para pessoas com daltonismo, seguindo as diretrizes do Guia de Acessibilidade Cromática para Daltônicos (PEREIRA, 2021).

A revista aborda assuntos que discutam temáticas sociais e/ou contribuam para a visibilidade de outros projetos produzidos por mulheres dentro de universidades. Portanto, nossa justificativa social é compartilhar produções

acadêmicas com a comunidade externa. Escolhemos priorizar produções acadêmicas de outras minorias dentro do grupo das mulheres, como mulheres pretas, pessoas com deficiência (PCD) e/ou LGBTQIA+, assim mostramos às nossas leitoras as mais diversas vivências e pessoas, dentro e fora da academia.

FIGURA 1 - PERFIL DA REVISTA LUNA NO APLICATIVO INSTAGRAM, @REVISTA.LUNA



Fonte: *Instagram*, perfil @revista.luna, 26 de mar. 2022.

2. DESENVOLVIMENTO

No desenvolvimento do projeto experimental, o primeiro capítulo intitulado “Lua Nova: as transformações no modo de produzir, publicar e consumir revistas” visa conceituar o que é revista, suas principais características, apresentar as

mudanças do impresso para o digital, os principais suportes de publicação, com apoio dos conceitos de Fátima Ali (2008) e Marília Scalzo (2011), entre outros, além de mapear as ferramentas da rede social *Instagram* e as revistas já publicadas na plataforma.

“Lua Crescente: Projeto Editorial e Desenvolvimento dos Processos Editoriais da Revista Luna”, segundo capítulo do trabalho, apresenta o projeto editorial da Revista Luna. O capítulo discorre acerca do processo de construção da revista, no que tange os processos editoriais, tais como cronograma de produção, contato com as autoras, fluxo de conteúdo, divisão de tarefas, revisão e preparação dos textos.

O terceiro capítulo, “Lua Cheia: Planejamento e Produção Gráfica”, aborda, a partir das referências de Ana Gruszynski e Márlon Calza (2013), o projeto gráfico e seus processos de produção. Discorreremos sobre a paleta de cores, os elementos gráficos e a marca utilizados na revista, para então explanar sobre o processo de diagramação dos textos e a produção das capas da primeira e da segunda edição da Revista Luna.

Em seguida, no quarto capítulo, “Lua Minguante: social media e métricas do perfil @revista.luna”, apresentamos as estratégias de publicação e divulgação utilizadas. Para além, exibimos métricas e análise acerca dos resultados da primeira edição da revista.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construímos duas edições para a revista e as publicamos nos meses de janeiro e março de 2022. O trabalho contou com todo o processo de planejamento e produção da publicação, perpassando pela concepção do projeto editorial, curadoria de conteúdo, contato com as colaboradoras, revisão, produção gráfica e audiovisual, acessibilidade e *social media*.

Elaborar e produzir um projeto deste porte foi com certeza um desafio, principalmente por sermos apenas duas editoras, exercendo todas as funções colocadas acima. Além disso, trabalhar com o *Instagram*, uma rede social que está em constante atualização, e com uma equipe tão enxuta dificultou o acompanhamento de tendências e nos impossibilitou de explorar ainda mais recursos que a plataforma oferece.

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas durante a produção da Revista Luna, não podemos deixar de destacar o quão gratificante foi realizar esse trabalho. Ao recebermos retorno positivo das nossas leitoras e colaboradoras, percebemos a importância social que a revista possui, não só por proporcionar visibilidade a conteúdos produzidos por mulheres, mas também por trazer temáticas sociais e colocá-las em discussão em um canal de fácil acesso, como as *redes sociais*.



REFERÊNCIAS

Abril encerra nove marcas; Veja, Exame e Claudia ficam. **Meio&Mensagem**, 2018. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/ultimas-noticias/2018/08/06/abril-encerra-dez-titulos-veja-exame-e-claudia-ficam.html>. Acesso em 08 de set. 2021

ALI, Fátima. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do Mercado de massa para o Mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

GRUSZYNSKI, Ana; CALZA, Márlon Uliana. Projeto gráfico: a forma de um conceito editorial. In: SCHWAAB, Reges; TAVARES, Frederico. M. B. (Orgs.). **A Revista e Seu Jornalismo**. Porto Alegre: Editora Penso, 2013.

SACCHITIELLO, Bárbara. Os desafios e oportunidades do setor de revistas. **Meio&Mensagem**, 2021. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2021/03/22/os-desafios-e-oportunidades-do-setor-de-revistas.html>. Acesso em 08 de set. 2021

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2011.

SORIANO, Rafael M. Os desafios e oportunidades do setor de revistas. [Entrevista concedida a] Bárbara Sacchitiello. **Meio&Mensagem**, 2021. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2021/03/22/os-desafios-e-oportunidades-do-setor-de-revistas.html>. Acesso em 08 de set. 2021

PEREIRA, Thiovane. **Guia de acessibilidade cromática para daltonismo**: princípios para profissionais da indústria criativa. Santa Maia: 2021. 31 p. (Recurso eletrônico)

Maria Tereza Dias Tassinari – *Graduada em Comunicação Social - Produção editorial - UFSM*. Durante a graduação participou como membro discente do Colegiado do curso de Comunicação Social - Produção Editorial, foi bolsista do Programa de Educação Tutorial e da Assessoria de comunicação do Gabinete do Reitor. Atualmente está no mercado de trabalho, atuando como Designer Gráfico e Editora de Vídeo. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em diagramação, *design gráfico*, *social media*, audiovisual e fotografia.

Fernanda Redin Oliveira – *Graduada em Comunicação Social - Produção Editorial - UFSM*. Tem experiência na área da comunicação, com ênfase em Projeto Gráfico e Diagramação de livros e revistas.

Sandra Depexe – *Doutora em Comunicação - UFSM*. Atualmente é professora adjunto da Universidade Federal de Santa Maria, em que atua no Departamento de Ciências de Comunicação, especialmente junto ao curso de Comunicação Social - Produção Editorial. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de

Santa Maria. É vice-líder do grupo de pesquisa Usos Sociais da Mídia (CNPq/UFSM) e pesquisadora do grupo do Obitel (Observatório Iberoamericano da Ficção Televisiva) de Santa Maria (UFSM). É líder do grupo de pesquisa CONECTA - Comunicação e Experimentação Criativa (CNPq/UFSM). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação visual, produção editorial, telenovela, *Twitter*, circulação e consumo.

Original recebido em: 06/2022 | Original aceito em: 07/2022

QR CODE



REVISTA LUNA

PERFIL *INSTAGRAM*





JÁ NÃO TEM MAIS LUZ

os dedos das mãos estremecem
o estômago embrulha
os pés congelam
o pescoço se contorce
a veia salta
o suor escorre
a lágrima cai
as unhas crescem
o cabelo voa de encontro ao vento
as pernas ficam trêmulas
frio na barriga
não sinto como antes
a escuridão tomou conta e

já não tem mais luz
(em mim)

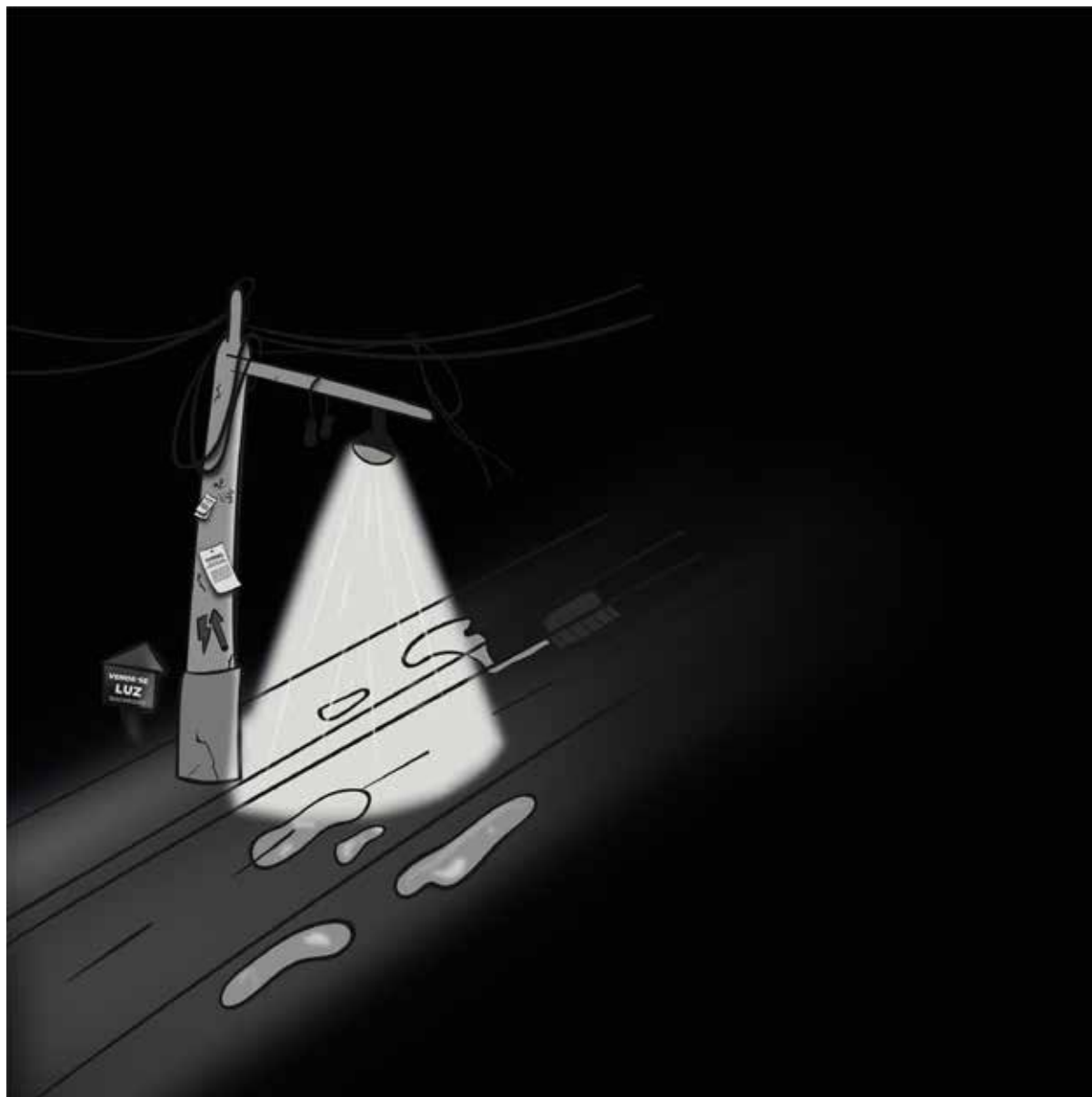
BIOGRAFIA

Meu nome é Renata Naomi Watanabe Naka, tenho 21 anos, sou de São Paulo e me mudei para Santa Maria em 2019 para cursar Comunicação Social – Produção Editorial. A arte enviada foi criada em 2021 durante a quarentena.



@artedernwn





VENDE-SE LUZ

A ideia dessa arte é demonstrar o quão no vazio ficamos, como sociedade, quando começamos a monetizar tudo que é capaz de nos gerar lucro. Uso a iconicidade da luz, como algo esclarecedor e que traz esperança, justamente para trazer peso para o ponto central da ilustração, de que a luz passou a ser vendida e por isso tudo ao redor daquele único poste, se apagou, sobrando apenas o vazio.

“Vende-se Luz” surgiu de uma conversa trivial com um colega, pensando no que submeter para a Revista O QI, mas passou por modificações conceituais. A ideia dessa arte é demonstrar o quão vazio as coisas ficam quando começamos a monetizar tudo, usando a iconicidade da luz como aquela que guia e esclarece como ponto central da ilustração.

BIOGRAFIA

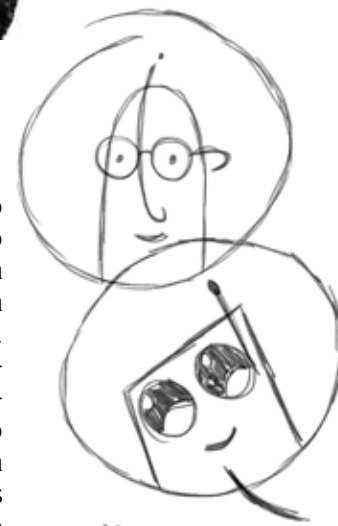
Lucas Braga dos Anjos nasceu em São Paulo (SP) e desde que se entendeu como um homem gay e percebeu a importância de trazer luz aos movimentos sociais, usa isso como combustível para se expressar. Graduando de Comunicação Social - Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria, desenvolveu ao longo do curso uma paixão pelo design e tenta desde então aperfeiçoar seus desenhos digitais. “Vende-se Luz” foi produzida no primeiro semestre de 2022 com o retorno presencial à universidade.



Sensa_



@Sensa__



TURMA DE 2022

PARA AUTORAS E AUTORES

A O QI: Revista Experimental de Produção Editorial é um periódico anual confeccionado pela turma do sétimo semestre do curso de Comunicação Social - Produção Editorial da UFSM. No final deste ano, será aberto um edital para recebimento de artigos livres, sendo que no ano seguinte, em 2023, a próxima turma abrirá um edital para dossiê temático, com um tema a ser definido. Caso queira ter o seu original publicado em nossa revista, fique atento a todos os nossos canais: site e redes sociais.



CHARLES WILLIAM
CORDEIRO DE PINHO
projeto gráfico e
gestão editorial



THAINA GREMES CARNEIRO
projeto gráfico



JULIA BORTOLIN
DOS SANTOS
projeto gráfico



ALINE CARLA FRANCA
DOS SANTOS
revisão e gestão
de conteúdo



FERNANDA VIDAL DA PALMA
mídias sociais e
acessibilidade



GABRIELA OLIVEIRA
MENEZES
mídias sociais e
acessibilidade



MELISSA DE
MORAES PERES
site



IGOR VIANNA BIANCHIN
gestão editorial



LARISSA TAÍS FERREIRA
projeto gráfico



ROBERTA BARBOZA DE
OLIVEIRA MACHADO
projeto gráfico



BRUNA PAIM DE SOUZA
revisão e gestão
de conteúdo



NADINE DE OLIVEIRA
BERNARDINI
mídias sociais e
acessibilidade



JULIA RENATA LOPES
mídias sociais e
acessibilidade



PROF. DR. CLÁUDIA REGINA
ZILIOOTTO BOMFÁ
editora



CAMI
ILUSTRADO POR
CHARLES WILLIAM
mascote

ESSE EXPERIMENTO FOI
INCRIVELMENTE COMPOSTO EM:

Papel

Supremo 250g/m²
Colchê Fosco 170g/m²
Colchê Brilho 120g/m²

Tipografia

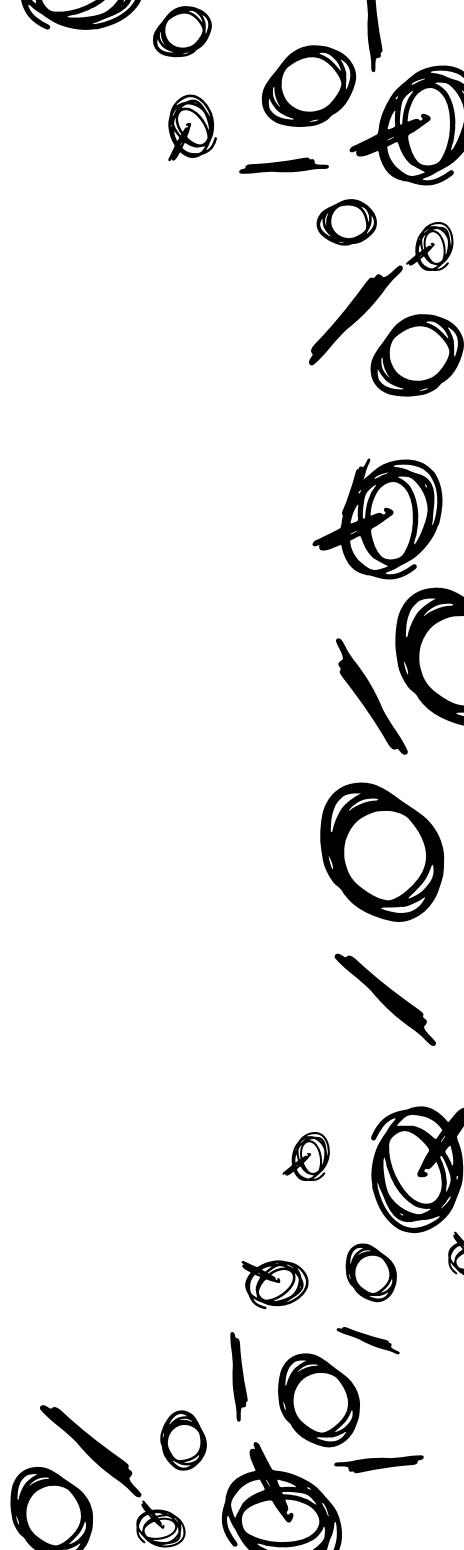
Bebas Neue
Timeless
Yeldevi
Fonte OQI 22

Tiragem

200 Cópias

Impressão

Imprensa Universitária - UFSM



AGRADECIMENTOS

A EQUIPE 2022 DA REVISTA O QI AGRADECE, PRIMEIRAMENTE, A TODOS QUE SUBMETERAM OS SEUS TRABALHOS PARA SEREM PUBLICADOS, INCLUSIVE AQUELES QUE NÃO ENTRARAM NA PRESENTE EDIÇÃO. AGRADECIMENTOS ESPECIAIS PARA OS SERVIDORES TÉCNICOS DO DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO RAFAEL BALDE E DANIELLE NEUGEBAUER PELO AUXÍLIO TÉCNICO AO LONGO DO PROCESSO, AO TÉCNICO EM ARTES GRÁFICAS JOEL RAMOS ROSIN PELO SUPORTE JUNTO A GRÁFICA UNIVERSITÁRIA, E A PROF^a SANDRA DEPEXE POR SEUS FEEDBACKS E COMENTÁRIOS SEMPRE QUE SOLICITADOS. TAMBÉM AGRADECEMOS AO PROF^a LEANDRO STEVENS, COORDENADOR DO CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - PRODUÇÃO EDITORIAL DA UFSM E AO DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, PELO APOIO À EDIÇÃO E REPASSES DE RECURSO PARA IMPRESSÃO DA REVISTA.

POR FIM, AGRADECEMOS A TODOS QUE TRABALHARAM NA CONSTRUÇÃO DESTA EDIÇÃO, E TAMBÉM A VOCÊ, QUE SE PERMITIU NOS ACOMPANHAR NESTA JORNADA EXPERIMENTAL.

