

AFORMA TIVA VISUAL
ATOLOGIA
MENTO
GEM RITMO
NALISMO SONORO
JUSTIÇA CLIMÁTICA
VIOLÊNCIA AROUIVAL
organização
AGNES ARRUDA
DEMÉTRIO DE AZEREDO SOSTER
MARA ROVIDA

COMUNICAÇÃO ANTIRRACISTA
MÉTODO DA REPORTAGEM
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

ESPAÇO NARRATIVO
SERIALIDADE
MODDING E MODS IN
JORNALISMO DAS PER
NOVO JORNALISMO (NEW JOURNALISM)
HISTÓRIA DE INTERESSE HUMANO
ATIVISMO MIDIÁTICO
TÍTULO JORNALÍSTICO (JORNALISMO/EDIÇÃO)
TRANSMÍDIA
CRÔNICA
DIREITOS HUMANOS
COBERTURA MIDIÁTICA

DESIGN TRANSMÍDIA
MUTAÇÕES
TELEJORNALISMO
LITERATURA DE OUVIDO
REPORTERES ESPECIAIS
SACULITÓMIUM
INDETERERAT
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

BIÓGRAFIA
NARRATIVA DE GÊNERO
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

ESPAÇO NARRATIVO
SERIALIDADE
MODDING E MODS IN
JORNALISMO DAS PER
NOVO JORNALISMO (NEW JOURNALISM)
HISTÓRIA DE INTERESSE HUMANO
ATIVISMO MIDIÁTICO
TÍTULO JORNALÍSTICO (JORNALISMO/EDIÇÃO)
TRANSMÍDIA
CRÔNICA
DIREITOS HUMANOS
COBERTURA MIDIÁTICA

DESIGN TRANSMÍDIA
MUTAÇÕES
TELEJORNALISMO
LITERATURA DE OUVIDO
REPORTERES ESPECIAIS
SACULITÓMIUM
INDETERERAT
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

BIÓGRAFIA
NARRATIVA DE GÊNERO
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE NARRATIVAS MIDIÁTICAS

PLATAFORMA
NARRATIVA VISUAL
NARRATOLOGIA
ACONTECIMENTO
VIVRO-REPORTAGEM RITMO
NSAIO
FOLK MÍDIA
NARRATIVAS COMPLEXAS
NARRATIVA PORNOGRÁFICA
JUSTIÇA CLIMÁTICA
VIOLÊNCIA AROUIVAL
REPORTAGEM ESPECIAL TRANSMÍDIA
NARRATIVA DE CRISE
QUADRINHOS NÃO F
MANGÁ
FAKE NEWS
NARRATIVA DE SUP
NARRATIVA PE
COMUNICAÇÃO ANTIRRACISTA
MÉTODO DA REPORTAGEM
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO
CIBERVIOLÊNCIA DE GÊNERO
CIRCULAÇÃO E MATERIALIDADE RELACIONAL
NARRATOLOGIA
GÊNEROS DISCURSIVOS
JORNALISMO DE NARRATIVAS JORNALÍSTICAS

IMPrensa NEGRA
MODDING E MODS IN
JORNALISMO DAS PER
NOVO JORNALISMO (NEW JOURNALISM)
HISTÓRIA DE INTERESSE HUMANO
ATIVISMO MIDIÁTICO
TÍTULO JORNALÍSTICO (JORNALISMO/EDIÇÃO)
TRANSMÍDIA
CRÔNICA
DIREITOS HUMANOS
COBERTURA MIDIÁTICA
INTRIGA
CULTURA MODER
NARRATIVAS LONGFORM

DESIGN TRANSMÍDIA
MUTAÇÕES
TELEJORNALISMO
LITERATURA DE OUVIDO
REPORTERES ESPECIAIS
SACULITÓMIUM
INDETERERAT
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

BIÓGRAFIA
NARRATIVA DE GÊNERO
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

ESPAÇO NARRATIVO
SERIALIDADE
MODDING E MODS IN
JORNALISMO DAS PER
NOVO JORNALISMO (NEW JOURNALISM)
HISTÓRIA DE INTERESSE HUMANO
ATIVISMO MIDIÁTICO
TÍTULO JORNALÍSTICO (JORNALISMO/EDIÇÃO)
TRANSMÍDIA
CRÔNICA
DIREITOS HUMANOS
COBERTURA MIDIÁTICA

DESIGN TRANSMÍDIA
MUTAÇÕES
TELEJORNALISMO
LITERATURA DE OUVIDO
REPORTERES ESPECIAIS
SACULITÓMIUM
INDETERERAT
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

BIÓGRAFIA
NARRATIVA DE GÊNERO
NARRATIVAS LONGFORM
LITERATURA NAS NUUVENS
CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM
LITERATURA DE OUVIDO
MEMES DA INTERNET
PERFIS JORNALÍSTICOS
GORDOFOBIA MIDIATIZADA
IMAGEM TÉCNICA
JORNALISMO AUDIODIVISUAL
ENQUADRAMENTO (FRAMING)
NARRATIVAS MEDIÁTICAS
NARRATIVA DE GÊNERO

prefácio
CREMILDA MEDINA

Agnes Arruda
Demétrio de Azeredo Soster
Mara Rovida
organizadores

**DICIONÁRIO
BRASILEIRO
DE NARRATIVAS
MIDIÁTICAS**

© dos textos: autores, 2025
© da edição: CLEA Editorial, 2025

Edição: João Paulo Hergesel

Projeto gráfico e diagramação: Mateus Dias Vilela

Revisão de texto: Texto Certo Assessoria Linguística

Revisão técnica: Agnes Arruda, Demétrio de Azeredo Soster e Mara Rovida

Imagem de capa: Mateus Dias Vilela

Conselho Editorial de Comunicação e Artes:

Prof.^a Dr.^a Clarice Greco Alves – UNIP

(<http://lattes.cnpq.br/6496657677964286>)

Prof.^a Dr.^a Fernanda Castilho de Santana – FATEC

(<http://lattes.cnpq.br/6930826232431610>)

Prof. Dr. Mateus Dias Vilela – UFPB

(<http://lattes.cnpq.br/4860846349222305>)

Prof.^a Dr.^a Míriam Cristina Carlos Silva – Uniso

(<http://lattes.cnpq.br/4765974862523886>)

Prof. Dr. Rogério Ferraraz – UAM

(<http://lattes.cnpq.br/7227946196791923>)

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

D546

Dicionário brasileiro de narrativas midiáticas / Organização e Apresentação de Agnes Arruda, Demétrio de Azeredo Soster, Mara Rovida; Prefácio e Posfácio de Cremilda Medina. – Aluminio/SP: CLEA Editorial, 2025.

342 p.; 14 X 21 cm

ISBN 978-65-988929-1-3

1. Dicionários de comunicação e mídia. I. Arruda, Agnes (Organização e Apresentação). II. Soster, Demétrio de Azeredo (Organização e Apresentação). III. Rovida, Mara (Organização e Apresentação). IV. Medina, Cremilda (Prefácio e Posfácio). V. Título.

CDD 302.203

Índice para catálogo sistemático
I. Dicionários de comunicação e mídia

CLEA Editorial é um selo da Editora Jogo de Palavras
CNPJ: 15.042.985/0001-95 | <http://www.jogodepalavras.com/clea>
Impresso no Brasil.

SUMÁRIO

<i>Um esforço coletivo mais que relevante, digno de nota</i>	7
<i>A arte de tecer verbetes</i>	9
Acontecimento.....	13
Ativismo midiático	15
Biografia	17
Ciberviolência de gênero	21
Circulação e materialidade relacional	23
Cobertura midiática	25
Comunicação antirracista	29
Comunicação pedagógica	33
Comunicação rebelde	35
Consumo acidental no instagram	37
Crônica	41
Cultura modder	45
Design transmídia	49
Dimensão estética da aprendizagem	53
Direitos humanos	57
Enquadramento (framing)	61
Ensaio	65
Entrevista pingue-pongue (jornalismo/escrita)	69
Espaço narrativo	71
Fake news	75
Folkcomunicação	79
Folkmarketing	83
Folkmídia	85
Fotojornalismo	87

Gêneros discursivo	89
Geografias da comunicação	91
Gordofobia	93
Gordofobia midiaticizada	95
Gordofobia narrativa	97
História de interesse humano	99
Imagem midiática	103
Imagem técnica	107
Imprensa negra	109
Intriga	113
Jornalismo audiovisual	117
Jornalismo das periferias	119
Jornalismo de teor testemunhal	123
Jornalismo hiperlocal	127
Jornalismo literário	131
Jornalismo sonoro	135
Justiça climática	139
Literatura de ouvido	143
Literatura nas nuvens	145
Livro-reportagem	147
Mangá	151
Memes da internet	155
Método da reportagem	159
Mídia negra	163
Mídiosfera	165
Mitocrítica fílmica	167
Modding e mods	171
Momento qualquer	175
Mutações	177
Narrador midiaticizado	179
Narrativas audiovisuais plataformizadas	183
Narrativas biográficas jornalísticas	187
Narrativas complexas	191
Narrativa de campo	195
Narrativas decoloniais	197
Narrativa de crise	201
Narrativa de super-heróis	205
Narrativa de viagem	209
Narrativas do acontecimento	211
Narrativa ecológica	215

Narrativa em áudio (ou áudio-narrativa)	219
Narrativas imersivas	221
Narrativas interseccionais	223
Narrativas jornalísticas	227
Narrativas jornalístico-esportivas	231
Narrativas jornalísticas plataformizadas	235
Narrativas longform	239
Narrativas mediáticas	241
Narrativas migratórias	243
Narrativa pervasiva	245
Narrativa pornográfica	249
Narrativa visual	253
Narratividade	257
Narratologia [1]	259
Narratologia [2]	261
Novo jornalismo (new journalism)	265
Obituário	269
Perfis jornalísticos	271
Plataforma	275
Polinarrativa	279
Quadrinhos	283
Quadrinhos jornalísticos	285
Quadrinhos não ficcionais	289
Quarto narrador	293
Reportagem ao vivo	295
Reportagem especial transmídia	297
Repórteres especiais	301
Representações midiáticas	305
Ritmo	309
Serialidade	313
Sincretismo verbo-visual-espacial	317
Telejornalismo	318
Territorialidades midiáticas	321
Título jornalístico (jornalismo/edição)	325
Transmídia	327
Videoteratura	331
Violência arquivada	333
“Um mapa não é o território”	337

UM ESFORÇO COLETIVO MAIS QUE RELEVANTE, DIGNO DE NOTA

Agnes Arruda, Demétrio de Azeredo Soster, Mara Rovida

Este Dicionário Brasileiro de Narrativas Midiáticas nasce de uma dupla necessidade, caro leitor, cara leitora: de um lado, ocupar uma lacuna aberta desde há muito nos estudos de narrativa no Brasil; de outro, servir como marco referencial, atestando a maturidade e a importância que a pesquisa em narrativas atingiu, passados dez anos da criação da Rede de Pesquisa em Narrativas Midiáticas Contemporâneas (Renami), da qual nasce e na qual tem abrigo o projeto.

Se, assim, ambas as necessidades dispensam comentários quanto à sua importância e, por que não dizer, relevância, há de se considerar que sugerem, em essência, uma racionalidade geradora. Dito de outra forma, que alguém, em algum momento, fazendo sabe-se lá o quê, concluiu que era necessário dar conta de um Dicionário Brasileiro de Narrativas Midiáticas pelos motivos expostos, o que é verdade, óbvio, mas em partes.

Calma. A gente explica.

Sim, houve um momento em que alguém disse “gente, vamos fazer um dicionário sobre narrativas?”, e esse momento, comemorado pelos pares, claro, ocorreu, salvo melhor juízo, durante o congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor) realizado na Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, em novembro de 2023. Momento esse em que outras vozes, igualmente engajadas,

não apenas aderiram à proposta como começaram a fazê-la acontecer, por meio de um chamamento inicial via Google Forms sobre a importância de termos um dicionário dessa natureza.

Também é fato que, por motivos outros e, não obstante, importâncias tantas, a vontade de fazer o dicionário foi parar na gaveta logo em seguida, onde ficou maturando e retornou, com força, graça e vontade redobradas, um ano depois, durante a reunião da (Renami) realizada no congresso da SBPJor de 2024, em Belém, no Pará, e não parou mais.

Então, podemos afirmar sim que o Dicionário Brasileiro de Narrativas Midiáticas é fruto de uma razão geradora e suas metas; sobretudo, que essa razão existe e se justifica como tal, em essência e força, no contexto de uma vontade coletiva, capaz não apenas de a tirar da gaveta, como também a transformar em realidade, com tudo o que isso possa significar. Se estamos certos? O tempo dirá.

Dito isso, resta salientar que coube aos organizadores que assinam esta carta de apresentação reacender a chama do projeto, reorganizá-lo nos moldes atuais, repensá-lo, divulgá-lo entre os pares, fazê-lo acontecer, enfim, o que tem sido feito com muita alegria, vontade e, diria, com algum espanto, haja vista a quantidade e a qualidade de verbetes que compõem este dicionário, coisa que não imaginavam no início, ainda que o desejassem.

Antes por autoestima que vanglória, por fim, acreditamos que podemos afirmar, com uma margem bem pequena de erro, que deu certo; melhor dizendo, que o resultado ficou bom. “Ficar bom”, nesse caso, significa ser relevante; trata-se de traduzir, por meio de seu conteúdo, o elevado nível alcançado pelos estudos de narrativas no Brasil e ser, portanto, necessário, por isso, sejamos ou não pesquisadores de narrativas.

Boa leitura.

A ARTE DE TECER VERBETES

Cremilda Medina¹

A iniciação à vida profissional, na *Revista e Editora Globo* de Porto Alegre, nos anos 1960, pôs-me em contato com a dinâmica dos dicionários, e, como secretária editorial, tive o privilégio de acompanhar a criação de verbetes de enciclopédias pioneiras no Brasil (inclusive, uma de volumes temáticos para o ensino de segundo grau). Porém, foi quando já vivia em São Paulo, numa viagem de trabalho como jornalista a Portugal, nos anos 1980, que descobri a tradução de uma revolucionária concepção italiana – a *Enciclopédia Einaudi* –, publicada em Lisboa pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Dos volumes que logo me atraíram, destacavam-se o primeiro, *Memória-história*, e o quinto, *Anthropos-homem*. Mas a surpresa e o encantamento viriam, sobretudo, da mudança estilística e epistemológica na arte de tecer ensaios autorais no lugar de verbetes.

Agora, escrevo para saudar um novo dicionário brasileiro que também, de forma ensaística, desbrava as *narrativas midiáticas*. Latino-americanos e, em particular, brasileiros contam com longa tradição nesse tipo de autoria, como anotei em seminário do

1 Jornalista, pesquisadora e professora titular sênior da Universidade de São Paulo (USP), é autora de 20 livros e organizou 64 coletâneas em várias áreas, como jornalismo e comunicação social, literatura e transdisciplinaridade. Um dos projetos em que coordena seminários e reflexões dos campos científicos, expressões artísticas e saberes comuns ou do cotidiano, o Projeto Plural, com 12 livros publicados desde 1900, quando organizou o Primeiro Seminário Transdisciplinar na USP, está agora em edição, na 13ª coletânea, tendo como principal interrogante as conquistas e as limitações ou os desafios da inteligência artificial (IA) na qualidade de vida e nos conhecimentos contemporâneos. O livro de sua autoria mais recente foi publicado em 2022, *Memórias lúdicas em tempo de pandemia* (São Paulo, Portal Edições).

Memorial da América Latina em 2007 (registrado no livro *Povo e personagem*). A poética do ensaio, em transcendência da lógica rígida do verbete, oferece, no processo da emissão à recepção, um campo criativo, um deslizamento de conceituações fechadas para a navegação em noções abertas do saber informativo e da escrita experimental. E, nesse âmbito, um dicionário ou uma enciclopédia não se delimita aos parâmetros da completude, e sim assume a natural incompletude do conhecimento humano.

Há outra virtude que este dicionário apresenta: as referências dos verbetes-ensaios remetem não apenas aos clássicos estrangeiros, mas incluem, com propriedade e justiça, pesquisadores brasileiros, especialmente os que comparecem com sua contribuição jovem, a do século XXI – aí incluída a reflexão latente da era digital. A parceria de teóricos europeus e norte-americanos convive com a não menos significativa parceria brasileira e latino-americana.

Mais uma vez, chamo a este breve traçado a pesquisa que foi apresentada em concurso para titular na Universidade de São Paulo, em 1993, cujo título – *Da construção à desconstrução ou a crise de paradigmas no Jornalismo* – representava 50 anos de levantamento das correntes epistemológicas na bibliografia nacional. Valeu o esforço ensaístico de percorrer as balizas mais antigas nas obras de regulações jurídicas da informação jornalística, bem como as relações de poder (história e censura), a gramática normativa das técnicas, a metodologia da pesquisa do funcionalismo à teoria crítica, o direito social à informação, a linguagem, a cultura e a psicanálise, até chegar à crise detectada no início de 1990 e à ênfase na epistemologia da complexidade. Tal percurso temático me fez encontrar autores fundantes em nosso próprio território.

É isso o que se revela no presente dicionário: o esforço dos organizadores e redatores dos sintéticos ensaios e das respectivas referências sobre as *narrativas midiáticas* em concretizar um mapa plural da convivência, sem fronteiras de valor, entre os autores do Norte e os do Sul. Haverá ausências? Certamente. Faz parte do jogo na epistemologia da complexidade e na superação da gramática das certezas. Aliás, uma saudável abertura para próximas edições do dicionário que, ao ritmo ensaístico, ampliar-se-á ao compasso de novos passos no hemisfério criativo da reflexão.

Para as *narrativas midiáticas*, assim como para qualquer outra produção simbólica humana, não há estradas asfaltadas, mas sempre terras por desbravar.

São Paulo, 3 de agosto de 2025.

ACONTECIMENTO

Greice Schneider

No senso comum, acontecimento costuma envolver uma ruptura, algo que se afasta do corriqueiro, transgredindo o ordinário. Nas teorias da narrativa, acontecimento é definido como a unidade mínima, que demarca uma transformação e é usada em dois contextos distintos. O primeiro tipo de acontecimento, num sentido mais amplo, é considerado uma “mera mudança de estado ou uma sucessão de tais mudanças” (Hühn, 2009, p. 159). Esse tipo seria utilizado, por exemplo, em diários, transmissões esportivas, receitas etc. O segundo tipo de mudança de estado é considerado um acontecimento narrativo, que deve ter “algum ‘ponto’ surpreendente, algum afastamento significativo do estabelecido curso dos incidentes” (Hühn, 2009, p. 2). Na perspectiva estruturalista, Roland Barthes (1966) diferencia acontecimentos narrativos entre “núcleos” (acontecimentos principais que modificam o curso da narrativa) e “catálises” (acontecimentos secundários que não alteram a intriga, mas preenchem o espaço narrativo). Essa distinção permite compreender a hierarquia dos acontecimentos e sua contribuição à economia narrativa. Para que uma mudança de estado seja considerada um acontecimento narrativo, ela deve preencher certas condições e pode apresentar diferentes níveis de acontecimentalidade, permitindo admitir acontecimentos mesmo na falta de uma virada significativa (Hühn, 2009).

Essa noção dialoga com o conceito de narrabilidade desenvolvido por Labov (1972), que questiona: o que merece ser contado? Para ele, o narrável “não é o corriqueiro, o cotidiano, o banal” (Labov,

1972, p. 370, tradução nossa), pois “se o evento se torna comum o suficiente, não é mais uma violação de uma regra de comportamento esperada e não é relatável” (Labov, 1972, p. 370-371, tradução nossa).

Estudos recentes têm reconceitualizado essa visão para acomodar diferentes graus de narrabilidade, incorporando tanto histórias extraordinárias quanto aquelas aparentemente banais. Monika Fludernik (2003, p. 245), com sua narratologia natural, propõe a experiencialidade como critério fundamental:

Os acontecimentos se tornam narráveis precisamente porque começaram a significar algo para o narrador em um nível emocional. É esta conjunção de experiência revista, reorganizada e avaliada (“o ponto da história”) que constitui a narratividade.

Assim, o acontecimento depende não apenas de sua natureza intrínseca, mas da expectativa criada na dimensão de leitura e da tensão narrativa construída, revelando-se como um conceito dinâmico que opera na interseção entre a estrutura textual e a experiência humana.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**, [s.l.], v. 8, p. 1-27, 1966. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113. 7 out. 2025.

FLUDERNIK, Monika. Natural narratology and cognitive parameters. In: HERMAN, David (ed.). **Narrative Theory and the Cognitive Sciences**. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 243-267.

HÜHN, Peter. Event and Eventfulness. In: HÜHN, Peter et al. (org.). **Handbook of Narratology**. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2009. p. 159-179.

LABOV, William. **Language in the inner city**: Studies in the Black English vernacular. University of Pennsylvania Press, 1972.

ATIVISMO MIDIÁTICO

Thífani Postali

A teoria da folkcomunicação, proposta por Luiz Beltrão (2001), entende que a comunicação popular é produzida por líderes-comunicadores(as), sendo estes(as) integrantes das classes populares que buscam, por meio de seus saberes e variadas fontes de informação (incluindo os meios de comunicação massivos), adaptar as mensagens e os canais de distribuição para produzir narrativas midiáticas de forma mais dirigida ao seu público. Para Beltrão (2001), a liderança folkcomunicacional carrega as seguintes características em seus territórios: (i) prestígio na comunidade, por possuir informações e conhecimentos que são transmitidos para outras pessoas; (ii) exposição às mensagens do sistema de comunicação social, sendo parte da audiência do público massivo, com a finalidade de realizar uma leitura a partir das experiências e normas do grupo do qual faz parte; (iii) frequente contato com fontes externas autorizadas de informação, extraindo delas informações pertinentes às suas interpretações; (iv) mobilidade, por possuir acesso a diferentes grupos e, assim, intercambiar e extrair diferentes visões sobre determinado assunto; (v) arraigadas convicções filosóficas, que têm como base as suas crenças e os seus costumes, aos quais submete novas ideias e inovações, quando julga benéficas ao funcionamento da comunidade em que está inserida. A princípio, as mensagens e os canais eram compreendidos como artesanais, situação que foi se modificando, ao longo do tempo, especialmente com o acesso mais facilitado às tecnologias digitais de comunicação. Diante dessas mudanças, Osvaldo Trigueiro (2008) incorpora aos estudos da folkcomunicação o conceito de “ativista midiático”,

que tem como base a liderança folkcomunicação, mas, agora, adaptada ao processo de produção e veiculação de narrativas midiáticas populares nos meios de comunicação massivos e em canais digitais. Trigueiro compreende essa figura como um narrador do cotidiano, guardião da memória e identidade local. Esse é

[...] reconhecido como porta-voz do seu grupo social e transita entre as práticas tradicionais e modernas, apropria-se das tecnologias digitais de comunicação para fazer circular as narrativas populares nas redes globais” (Trigueiro, 2008, p. 48).

Ativismo midiático envolve a pessoa que opera motivada pelos seus interesses e os de seu grupo social, promovendo narrativas midiáticas e conexões entre as experiências de seu grupo e a de outros grupos alcançados por meio de canais de comunicação tradicionais e outros produzidos por ele. Ainda, conforme Trigueiro (2008), no cenário em que os meios de comunicação se proliferam entre o local e o global, as lideranças *folk* transcendem o papel de apenas levar as informações ao seu grupo, tornando-se ativistas midiáticas das redes de comunicação cotidiana, do sistema folkcomunicação, assumindo, também, o papel de narradoras, interlocutoras, mediadoras, negociadoras, produtoras e veiculadoras de conteúdos nos diferentes contextos culturais.

REFERÊNCIAS

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Folkcomunicação e ativismo midiático**. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2008.

BIOGRAFIA

Fabiano Ormaneze

Narrativa construída sobre a vida de uma pessoa, articulando memória, identidade e linguagem. Mais do que relatar fatos cronológicos, o gênero opera como um dispositivo de subjetivação do biógrafo, do biografado e dos interlocutores, fazendo emergir sujeito(s) simbólico(s) por meio do discurso. Gesto de enunciação e interpretação sobre uma vida, a biografia reconfigura a experiência vivida, inscrevendo biógrafo e biografado como sujeitos de palavra, que se constituem ao narrar e ao ser narrado (Ormaneze, 2019).

Trata-se de um discurso híbrido, situado na confluência entre jornalismo, literatura e história (Vilas Boas, 2002). Do jornalismo, advém o rigor na apuração de informações, o compromisso com fontes e testemunhos, bem como a aplicação de recursos de reportagem, entrevista e apuração. Da literatura, podem vir recursos expressivos, preocupação estética, liberdade e formatos narrativos diversos. Já da história, são utilizados a contextualização de eventos, a inscrição de um sujeito no tempo sociopolítico, além dos meios de pesquisa e documentação.

Ato de escuta, resignificação e (re)interpretação do outro (e do Outro, em sentido psicanalítico), praticada desde a Antiguidade (Dosse, 2009), a biografia não é o relato de uma vida, mas, antes e prioritariamente, um relato sobre. No entanto, por seu efeito narrativo de fechamento e completude, produz-se a ilusão biográfica, caracterizada pela impressão retórica de história definitiva sobre a vida de alguém (Bourdieu, 2006).

Ao longo de sua constituição histórica, a biografia teve finalidades que perpassaram a construção e o culto aos heróis, a difusão de valores morais e de santificação (hagiografia, na Idade Média), a formação do imaginário e, mais recentemente, a explicação sobre trajetórias de destaque ou de interesse (do) público, a partir do efeito discursivo da identificação e humanização.

Na disputa entre narrativas que emergem e buscam ser completadas umas às outras, a partir da memória, dos silêncios e das tomadas de posição, tanto deliberadas quanto inconscientes, de um narrador em dadas condições de produção, a biografia se articula na tensão entre memória e imagem projetada. Assim, o discurso biográfico busca dar sentido à existência para aquele que conta, sobre quem se conta e para quem se conta num espaço que se faz pela identificação com as formações ideológicas dos sujeitos.

Do ponto de vista do gênero discursivo, a biografia se insere num conjunto mais amplo de narrativas baseadas em histórias de vida, que incluem perfis, autobiografias, biografemas, memórias, diários e relatos de viagem, entre outros. Cada uma dessas formas apresenta distintas relações entre narrador e narrado, entre sentido e documentação, entre subjetividade e registro. Essas diversas formas narrativas (auto)biográficas constituem o que Lejeune (1980) nomeou de “espaço biográfico”, no qual as vidas são narradas e colocadas em circulação.

Efeito de sentido de uma prática técnica, ética, ideológica, política e simbólica, a biografia, ao contar sobre uma vida, produz lugar de reconhecimento, registro histórico e inscrição social. Com isso, confere-se sentido à existência, por meio do discurso, enunciando um sujeito que se constrói na fronteira entre o vivido e o possível de ser materializado pela linguagem.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. São Paulo: FGV, 2006, p. 183-191.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.

LEJEUNE, Phillipe. **Je est un autre**: l'autobiographie, de la littérature aux medias. Paris: Seuil, 1980.

ORMANEZE, Fabiano. **O sujeito de palavra**: a representação do político e da República em narrativas biográficas da Revista Piauí. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1096061>. Acesso em: 25 abr. 2025.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografias e biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

CIBERVIOLÊNCIA DE GÊNERO

Júlia Silveira de Araújo

Ciberviolência de gênero se refere a discursos e práticas de violência sexual, psicológica e simbólica, mediadas por tecnologias digitais, perpetradas no ciberespaço e direcionadas majoritariamente a mulheres e pessoas LGBTQIA+. Manifesta-se por meio de narrativas misóginas e condutas como estupros virtuais, ameaças, chantagens, *slut-shaming* (constrangimento em relação à sexualidade feminina) e exposição não consensual de material íntimo, como pornografia de vingança (*revenge porn*) e *deepfakes* pornográficos (vídeos e áudios criados ou manipulados por meio de ferramentas de inteligência artificial).

Como aponta Haraway (2009), a tecnologia participa da constituição dos corpos, tornando-os extensões híbridas, sujeitas a um regime de tecnobiopoder. Nesse cenário, as vivências da digissexualidade (McArthur; Twist, 2017) são atravessadas por relações de vigilância e controle. Essa plataformização da intimidade fomenta o voyeurismo agressivo, que, segundo Contrera (2010), expressa mais o desejo de subjugação do que o prazer erótico propriamente dito.

De acordo com Preciado (2018), a contemporaneidade pode ser compreendida como uma *pornotopia*, atravessada por imagens e algoritmos que moldam o desejo, hiperssexualizam os corpos femininos e transformam a sexualidade em mercadoria de obsolescência programada. Nesse cenário, sites de redes sociais e aplicativos de mensagens funcionam como dispositivos de perpetração de abusos contra meninas e mulheres, viabilizando e amplificando a exposição forçada, a disseminação de conteúdo íntimo e a humilhação pública das vítimas.

A ciberviolência de gênero é, portanto, uma atualização de opressões estruturais e históricas, agora inscritas em ecossistemas digitais e moduladas por algoritmos. Também é consequência direta da chamada “machosfera” ou “manosfera”, rede que inclui comunidades como os *incels* (celibatários involuntários), os MGTOW (*men going their own way*), os PUA (*pick up artists*) e os *red pills* (nome dado em referência à saga *Matrix*) que disseminam discursos de ódio contra mulheres e promovem doutrinas misóginas como se fossem críticas sociais legítimas.

Como propõe Lévy (1996), o virtual não se opõe ao real, sendo, na verdade, uma de suas dimensões de potência: aquilo que, mesmo antes de se atualizar materialmente, já produz efeitos concretos. Dessa forma, as violências exercidas em ambientes digitais são reais em sua capacidade de afetar corpos, gerar sofrimento psíquico e impor vergonha, silenciamento e retração. Ignorar a materialidade dessas experiências é perpetuar a negação da justiça para as vítimas.

REFERÊNCIAS

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera**: meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismosocialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tadeu (org.). **Antropologia ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

McARTHUR, Neil; TWIST, Markie L. C. The rise of digisexuality: therapeutic challenges and possibilities. **Sexual and Relationship Therapy**, [s. l.], v. 32, n. 3, p. 334-344, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14681994.2017.1397950>. Acesso em: 31 jul. 2025.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

CIRCULAÇÃO E MATERIALIDADE RELACIONAL

Ada C. Machado Silveira, Maurício de Souza Fanfa

A noção de circulação colocou em voga a percepção das relações que compõem um processo comunicacional dado com foco em suas mediações. A mediologia havia antecipado a preocupação com a ação dos meios de transmissão e circulação simbólicos, com foco na materialidade dos processos (Debray, 2000). Conceber a circulação a partir de sua materialidade relacional implica superar a dicotomia entre sentido e suporte de inscrição estabelecido pela mediologia. Nessa nova perspectiva, a circulação e a materialidade relacional se apresentam como condicionantes para as narrativas estabelecidas socialmente. Trata-se de um novo escopo, que requer atenção à circulação das narrativas. Ele contraria aspectos essencialistas dos suportes, os quais constituíram a noção de materialidade nas ciências da comunicação. Esse entendimento conduz a pensar que uma ideia é apresentada como capaz de trabalhar uma substância física da mídia, a qual estaria além do significado, ou seja, seriam os objetos em si. O que passou a definir uma mídia seriam tais características. Por outro lado, a materialidade relacional pensa acerca das relações estabelecidas pela mídia (Souza, 2023), isto é, seus aspectos materiais devem ser pensados em contexto relacional. Assim, a materialidade relacional consistiria nas características específicas que permitem distinguir uma mídia de outra. A circulação é, então, entendida como “um campo de relações, um agenciamento no qual se dá a interação de diversas relações que, se atualizadas em outras combinações, formariam uma mídia distinta” (Souza, 2023, p. 2). Na vertente sul-americana da midiatização, reconhece-se que as dinâmicas de circulação possuem

a capacidade de explicitar modalidades de contrato. Elas expõem relações entre condições de recepção daquilo que é socialmente produzido (Fausto Neto, 2018). Supõe-se que, para a vigência de tais contratos, faz-se necessário um conjunto de mecanismos estabelecidos como gramáticas específicas, capazes de viabilizar tanto a produção quanto o reconhecimento de um discurso (Verón, 1980). A midiaticização resultante de procedimentos digitais proporciona a mutação nas condições de acesso à discursividade midiática, produzindo transformações inéditas nas condições de circulação (Verón, 2013). E, mais que isso, o incremento decorrente da emergência de pessoas, no cenário midiático, proporciona que a instância circulatória se alimente de múltiplos circuitos, lineares e não lineares, contraditórios, conflitantes e em constante disputa. Discursos pessoais e discursos corporativos entram em competição por visibilidade midiaticizada, dinamizando os fluxos comunicacionais com inédito vigor.

REFERÊNCIAS

DEBRAY, Régis. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Petrópolis: Vozes, 2000.

FAUSTO NETO, Antônio. Circulação: trajetos conceituais. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 6, n. 2, p. 8-40, jul. 2018. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/13004>. Acesso em: 31 jul. 2025.

SOUZA, Gustavo Ramos de. A materialidade relacional como provocação aos estudos intermediáticos. **Galáxia**, São Paulo, v. 48, p. 1-20, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/58795/41727>. Acesso em: 31 jul. 2025.

VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social 2 - Ideas: Momentos Interpretantes**. Buenos Aires: Paidós, 2013.

COBERTURA MUDIÁTICA

Ada C. Machado Silveira

Paul Ricoeur (1991) entende a narrativa como a “arte de trocar experiências”, acudindo à definição de Walter Benjamin e em referência à sabedoria prática decorrente do trato com os conteúdos das vivências cotidianas. A formação narrativa tensionaria, assim, diversos âmbitos, dispersos entre o mundo da vida, da historiografia e da ficção literária. Já a definição canônica de cobertura jornalística consiste em sustentar que se trata de um processo de narrar eventos relevantes para o público, com o objetivo de informar de forma ética e crítica. Dessa maneira, a atividade narrativa estrutura o que se denomina de “cobertura”. Ela se caracteriza por sua natureza híbrida que mescla a evocação a eventos, através de palavras e conteúdos visuais, sonoros e audiovisuais, registrados por diversos processos técnicos. A cobertura faz-se, portanto, narrativa, e se caracteriza por um trabalho continuado e sistemático de apuração, produção e divulgação de informações, seguindo princípios do jornalismo, como: investigação dos fatos, checagem de fontes, compromisso com a veracidade, imparcialidade (ou, pelo menos, transparência em relação a posicionamentos) e responsabilidade social. Informar de maneira séria e ética esteve consagrado nos manuais de redação jornalística, ao: implicar se basear em fatos comprováveis: não espalhar boatos, achismos ou desinformação; ouvir vários lados (quando há conflito de versões): não fazer um julgamento apressado e dar espaço para as diferentes perspectivas; checar a veracidade: confirmar informações antes de divulgar e corrigir erros quando acontecem; separar fato de opinião: deixar claro o que é uma informação objetiva e o

que é interpretação ou análise; respeitar a dignidade das pessoas: não expor vítimas desnecessariamente e não invadir a privacidade, sem justificativa pública; ter responsabilidade social: entender que o que se publica pode afetar vidas, instituições e reputações e agir com cuidado; evitar sensacionalismo: não exagerar ou manipular emoções apenas para gerar audiência; ser transparente com o público: se houver conflito de interesse, por exemplo, deixar isso claro; informar com seriedade e ética é tratar o público como adulto e cidadão, e não como consumidor de fofoca ou espetáculo. Os pesquisadores de jornalismo narrativo acolhem a consagrada definição de “contar uma história”, referindo-se à construção do relato – formato textual que organiza os fatos em sequência, dando sentido aos acontecimentos. “Contar uma história” seria criar começo, meio e fim para tornar a informação compreensível e interessante para o público (Miranda *et al.*, 2021). Um mesmo fato ou acontecimento pode ter diferentes narrativas, dependendo de como o jornalista constrói o texto, mas a cobertura diz respeito à escolha de cobrir aquele fato e reunir informações sobre ele. Tais preceitos se encontram em profundo questionamento (Deuze; Witschge, 2018). No século XXI, com a progressiva convergência digital e o acoplamento plataformado, a atividade jornalística foi perdendo credibilidade como baliza do debate público e, também, privado. Emergiu-se a consciência de que a midiaticização teria produzido a crise comunicacional do jornalismo, enquanto mediação informativa, tomada como fenômeno que desloca a centralidade da informação jornalística para os conteúdos produzidos com base em outros procedimentos, mesclando o relato de acontecimentos com elementos do imaginário social. Orientados pela customização do consumo de uma variedade de conteúdos, dentre os quais disputam aqueles produzidos pela cobertura jornalística, proliferaram ambientes com conteúdos diversificados e alimentados pela ânsia de monetização, mediante o chamado apelo “caça cliques”. Surge, então, a noção de cobertura midiática, uma expressão mais ampla. Refere-se à maneira como qualquer mídia (não só a jornalística, mas também o entretenimento, a publicidade, as mídias sociais etc.) aborda ou representa determinado fato, evento ou tema. Uma narrativa que se dedique a realizar a cobertura midiática pode incluir dramatizações, espetacularização, filtragem de fatos com interesses comerciais ou políticos, viralizações, memes ou influenciadores, bem como engloba a totalidade dos processos

comunicacionais circulantes, nem sempre com compromisso com a verdade ou a ética jornalística.

REFERÊNCIAS

DEUZE, Mark; WITSCHGE, Tamara. Beyond Journalism: Theorizing the Transformation of Journalism. **Journalism**, [s.l.], v. 19, n. 2, 165-181, 2018. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1464884916688550>. Acesso em: 31 jul. 2025.

MIRANDA, João et al. Os podcasts: um lugar novo para o regresso das histórias ao jornalismo. In: CORREIA, J. C. **O que falamos quando dizemos jornalismo**. Covilhã: LabCom, 2021. p. 1-21.

RICOUER. Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

COMUNICAÇÃO ANTIRRACISTA

Dione Moura, Valmir Araújo

A comunicação antirracista é caracterizada por narrativas antirracistas e pode ser conceituada como uma prática jornalística comprometida com o enfrentamento das desigualdades raciais historicamente construídas no Brasil e os seus desdobramentos na atualidade. Recorremos a Lélia Gonzalez (2018) para definirmos que, além da denúncia das ações racistas do cotidiano, a comunicação antirracista é uma das estratégias de resistência cultural da amefricanidade. Assim, a comunicação antirracista tem como foco o combate ao racismo, em suas múltiplas dimensões (Moura, 2014), por meio da produção de conteúdos midiáticos, com ênfase no fomento de discussões e ações voltadas à transformação social, à implantação e ao acompanhamento de políticas públicas de caráter afirmativo.

Para melhor compreender o conceito de comunicação antirracista, é preciso partir do entendimento básico sobre o peso do racismo na história e na contemporaneidade do Brasil, compreendendo-o para além de uma falha eventual ou de um desvio isolado – que também devem ser denunciados pelos meios de comunicação. No entanto, a comunicação antirracista (Araújo; Oliveira, 2024) aponta para a possibilidade de uma ferramenta que reconhece o peso da história negra, marcada por séculos de escravidão, ausência de políticas públicas e, ao mesmo tempo, resistência, evidenciada nos quilombos, nas organizações do movimento negro, na imprensa negra (Pinto, 2010), na mídia negra (Araújo; Oliveira, 2024), entre outros.

Pensar em uma comunicação antirracista vai além da denúncia pontual de atos discriminatórios. Ela revisa as práticas comunicacionais cotidianas, atenta-se aos estereótipos historicamente atribuídos à população negra e se compromete com uma nova perspectiva: aquela que considera a luta por justiça racial como um elemento central do interesse público, especialmente em um país como o Brasil, formado com base em profundas desigualdades raciais.

A mídia negra e a imprensa negra são fundamentais para a existência de uma comunicação antirracista em sentido mais amplo. Isso porque, durante décadas, os meios de comunicação hegemônicos (o que não inclui a imprensa negra) atuaram como agentes ativos na construção da ideia de uma sociedade racialmente harmoniosa, ancorando-se no mito da democracia racial – que, por sua vez, nega o racismo estrutural, ao defender uma herança escravocrata mais branda, tratar as práticas racistas como casos isolados e sustentar a falaciosa ideia de uma miscigenação étnico-racial pacífica no Brasil.

Portanto, propor uma comunicação antirracista no campo da comunicação é, por um lado, reconhecer que o racismo constitui – e continua constituindo – um sistema estrutural em nossa sociedade, que precisa ser enfrentado cotidianamente. Por outro lado, é produzir produtos (jornais, *podcasts*, filmes, telejornais, vídeos etc.) e processos comunicacionais que abram espaço para narrativas antirracistas e, portanto, narrativas críticas ao mito da democracia racial. Assim, a comunicação antirracista é um instrumento de transformação social, que deve ser concretizado em narrativas e processos antirracistas e a partir de práticas realizadas com a participação de profissionais negros e não negros. Em um país marcado por profundas injustiças raciais, a pseudoneutralidade é conivente com a perpetuação do racismo. Por fim, promover narrativas antirracistas, por meio da comunicação antirracista, da mídia negra e da imprensa negra, pode ser considerado uma premissa para combatermos o racismo e contribuirmos para a construção de uma sociedade mais justa e melhor informada sobre a temática étnico-racial.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Valmir Teixeira de; OLIVEIRA, Larissa Hellen Lins Silva de. A importância da comunicação antirracista. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 24., 2024, Goiânia. **Anais** [...]. São Paulo: INTERCOM, 2024. p. 1-6. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/15/2186/04272024145149662d3b350ca99.pdf>. Acesso em: 7 out. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para rosas negras**. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil negro**. 2. ed. Anita: São Paulo, 2014.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Imprensa negra no Brasil do século XIX**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

COMUNICAÇÃO PEDAGÓGICA

Adilene Ferreira Carvalho Cavalheiro, Rosa Aparecida Pinheiro

A comunicação pedagógica, embora seja um termo amplo e polissêmico, pode ser compreendida como um processo intencional e sistemático de produção, circulação e interpretação de significados no contexto educativo. Atuando como um condutor, ela transporta os dispositivos pedagógicos no interior das práticas de ensino e aprendizagem, organizando a transmissão dos saberes escolares. Esse processo envolve a mediação de conhecimentos, valores e práticas culturais, realizada por meio de interações planejadas no espaço escolar, especialmente a partir da configuração da “voz dominante”, expressa na “categoria relação entre professor(a) e aluno” (Bernstein, 1996), que orienta e regula as dinâmicas comunicacionais que se estabelecem no cotidiano educativo.

No ambiente escolar, a comunicação pedagógica articula simultaneamente dois discursos (Bernstein, 1996): o discurso instrucional, responsável pela transmissão de conhecimentos técnicos e acadêmicos – como os conteúdos de matemática, ciências da natureza e ciências humanas; e o discurso regulativo, voltado à construção e (re)produção de identificações, normas e relações morais. Esse último tende a ser predominante, embora ambos se mantenham em permanente articulação.

Diferentemente da comunicação meramente informativa, a comunicação pedagógica integra conteúdos curriculares e processos de formação humana, orientada por finalidades explícitas ou implícitas. De natureza dialógica, relacional e situada, ela expressa

tensões contínuas sobre o que ensinar, como ensinar e com que objetivos formar. De acordo com Sodré (1992), a comunicação é mediada por “operadores de circulação” (práticas educativas e objetos do conhecimento) e “intermediários” (profissionais da educação e materiais didáticos), que atuam como filtros simbólicos na seleção e organização dos saberes socialmente disponíveis.

A comunicação pedagógica envolve múltiplas dimensões que se inter-relacionam de forma dinâmica no contexto educativo. A dimensão linguística se refere à utilização de linguagens verbais e não verbais na mediação dos sentidos, sendo fundamental para a construção de significados partilhados entre os sujeitos da prática pedagógica. Já a dimensão simbólica abrange a seleção de códigos culturais, narrativas e representações sociais que integram o conteúdo e a forma da comunicação pedagógica, atuando diretamente na formação das identidades e percepções dos(as) estudantes.

A dimensão ideológica se manifesta na operação de valores, crenças e interesses que moldam a organização e a transmissão dos conhecimentos, evidenciando que todo ato pedagógico é atravessado por escolhas culturais e políticas. Por fim, a dimensão política se revela na disputa de sentidos, vozes e saberes, dentro do espaço educativo, configurando o currículo como um território de poder, onde se definem quais conhecimentos são legitimados, quais são silenciados e quais formas de saber podem ou não circular.

REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, Basil. **A estruturação do discurso pedagógico: classe, código e controle.** Petrópolis: Vozes, 1996.

SODRÉ, Muniz. **O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia.** São Paulo: Cortez, 1992.

COMUNICAÇÃO REBELDE

Carlos Carvalho Cavalheiro, Paulo Celso da Silva

Por comunicação rebelde, entendem-se os comportamentos de desafio, resistência ou oposição a autoridades, normas sociais ou convenções estabelecidas. Mesmo que de maneira inconsciente, somente pelo exercício de “existir”, enquanto ser produtor de cultura, símbolos e códigos, essas práticas são rebeldes.

É um fenômeno urbano por excelência ou, ao menos, manifesta-se muito mais ostensivamente nas cidades porque é fruto de tensões. Esse é um conceito que se refere a uma resposta dos oprimidos diante do discurso opressor.

A comunicação rebelde se estabelece quando as práticas microbianas (Certeau, 1998), reinventando os espaços da cidade (Harvey, 2014), contrapõem-se à comunicação feita pelos grupos de poder ou, como diria Berth (2023, p. 65), pelos “discursos simbólicos de controle”.

A rebeldia da comunicação não pressupõe a consciência revolucionária como proposta de transformação radical da realidade. Assim, a comunicação rebelde se refere à simples contraposição daquilo que está posto como hegemônico. A lógica capitalista, por exemplo, valoriza tudo o que pode ser convertido em produto para geração de lucro.

A comunicação rebelde pode ser compreendida em diálogo com a comunicação popular, uma vez que, majoritariamente, as classes populares são produtoras de ambas as formas de comunicação. Entretanto, a comunicação rebelde salienta o aspecto de in-submissão do seu produtor, que se manifesta em contraposição à

comunicação hegemônica do espaço em que se encontra. Logo, a comunicação popular não é rebelde quando produzida e comunicada dentro de seu lócus original.

Conceitualmente, a comunicação rebelde se diferencia da comunicação popular por sua vocação para o confronto e a transformação. Enquanto a comunicação popular se ancora na afirmação de identidades e tradições dentro de seus próprios territórios, a comunicação rebelde se manifesta quando essas expressões são deslocadas para contextos que desafiam a ordem vigente, tornando-se instrumentos de resistência ativa e de disputa simbólica. A rebeldia está no gesto de deslocar práticas, símbolos e narrativas para espaços onde elas são vistas como incômodas, subversivas ou, até mesmo, proibidas. Com isso, a comunicação rebelde não apenas comunica, mas também provoca, desestabiliza e propõe novas possibilidades de existência e convivência.

Como antítese, enfrenta/desconstrói/rejeita os discursos hegemônicos e as narrativas dominantes, criando rupturas por meio de outras linguagens, estéticas e práticas. Já como síntese, apresenta-se como a necessária nova tese, e sua potência está em reconhecer a rebeldia não apenas como fenômeno destrutivo, mas também criativo, uma vez que pode reentrar vários elementos e aspectos contidos nas narrativas dominantes, porém oferecendo algo novo e com possibilidades inclusivas para pensar, agir e comunicar. Por produzir e reproduzir os processos em contínuo dinamismo, deve-se abrir para novos desafios e contradições, configurando, assim, sua relevância sociocomunicacional. Esse movimento dialético se oferece como inspiração ao mostrar que a comunicação rebelde não é “oposição por oposição” ou, ainda, oposição estática, e sim oportunidade de transformação.

REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CONSUMO ACIDENTAL NO INSTAGRAM

Amanda Caroline Dorr Ferreira

O consumo acidental de notícias no Instagram se refere à exposição não intencional dos usuários a conteúdos jornalísticos (Ahmadi; Wohn, 2018; Fernández-Medina; Proust; Núñez-Mussa, 2018), sejam eles publicados por veículos ou outrem, enquanto navegam na plataforma, geralmente motivados por objetivos diferentes, como entretenimento, socialização ou consumo de conteúdos leves. Esse ambiente, que combina interações humanas com sistemas algorítmicos, em um ambiente visualmente atrativo, representa um terreno fértil para a difusão de notícias.

Esse consumo, que é um produto da vivência *on-line*, não se dá de forma única: ele é continuamente reconfigurado pelas trajetórias individuais dos usuários. Estudos de narrativas midiáticas mostram que os *feeds* produzem micronarrativas fragmentadas, nas quais publicidade, cotidiano e jornalismo se entrelaçam (Hermida Mellado, 2020; Ryan, 2004). Desse modo, a notícia irrompe como quebra de ritmo no “*storyflow*” algorítmico, gerando recontextualizações que convidam o usuário a atuar como conarrador ao reagir ou compartilhar.

As ações dos usuários, como interações e perfis seguidos, os algoritmos e os sistemas de recomendação desempenham papéis centrais nesse processo. O conceito se baseia em construtos humanos e tecnológicos, sendo: atenção, consumo e engajamento (amplamente relacionados à narrativa); e *affordances*, algoritmos e sistemas de recomendação, respectivamente.

Esses fatores operam de forma integrada, influenciando os conteúdos visualizados e formando a experiência informativa no Instagram. Assim, o consumo acidental é tanto um reflexo dos hábitos e dos interesses dos usuários quanto das decisões algorítmicas e dos sistemas de recomendação que amplificam ou limitam o alcance de determinados conteúdos.

Nesse contexto, também se apresentam as categorias de encontradores, a saber: o superencontrador, que é impactado com alta frequência, o encontrador, que é impactado de maneira moderada, o encontrador ocasional, que esbarra poucas vezes, e o não encontrador, que nunca encontra.

Apesar de suas vantagens, como a disseminação ampla de informações relevantes para públicos que não as buscariam ativamente, o consumo acidental também apresenta desafios significativos. A fragmentação e a simplificação dos conteúdos, muitas vezes, resultam em uma compreensão superficial dos temas abordados. Isso destaca a necessidade de aprimorar a profundidade informativa das publicações jornalísticas no Instagram, equilibrando alcance e qualidade.

REFERÊNCIAS

AHMADI, Mousa; WOHN, Donghee Yvette. The antecedents of incidental news exposure on social media. **Social Media + Society**, [s.l.], v. 4, n. 2, p. 45-60, 2018. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/2056305118772827>. Acesso em: 31 jul. 2025.

FERNÁNDEZ-MEDINA, Francisco J.; PROUST, Valentina; NÚÑEZ-MUSSA, Enrique. Consumo incidental de noticias en un contexto de redes sociales y múltiples pantallas. **Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação**, [s.l.], e16, p. 308-320, 2018. Disponível em: https://nunezmussa.com/wp-content/uploads/2019/02/consumo_incidental_de_noticias_en_un_con-1.pdf. Acesso em: 31 jul. 2025.

HERMIDA, Alfred.; MELLADO, Claudia. Dimensions of social media logics: mapping forms of journalistic norms and practices on Twit-

ter and Instagram. **Digital Journalism**, Abingdon, v. 8, n. 7, p. 864-884, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21670811.2020.1805779>. Acesso em: 2 fev. 2025

RYAN, Marie Laure (ed.). **Narrative across media**: the languages of storytelling. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

CRÔNICA

José Carlos Fernandes, Marta R. Maia

Em *Verdade tropical*, o cantor, compositor e polemista Caetano Veloso (2017) defende que o Brasil é pródigo em digerir a cultura “dos outros”, dando-lhe contornos próprios. A metáfora mais-que-perfeita para essa devoração é a da antropofagia, no sentido de como era praticada por algumas famílias indígenas. A tese tropicalista serve para explicar o samba, a bossa nova, o neoconcretismo e o rap. Presta-se, também, para entender como a crônica, um gênero importado da Europa, encontrou por aqui terreno fértil para se desenvolver, ser nacionalizada e ganhar uma natureza inequívoca.

Dentre as explicações para a crônica ter se tornado um produto nacional, estaria a chamada “tradição ibérica de leitura”, na qual o Brasil está inserido. Os jornais lidos pelos homens – em tabernas – eram oralizados para as famílias, não raro numa versão primária da contação de histórias, prática corrente no período colonial (Lajolo; Zilberman, 1999). A partir do século XIX, com a chegada da Corte Portuguesa ao país, essa simplificação “palavrosa” do noticiário, das leis e das regras sociais ganhou um corolário nos saraus de literatura, quando os escritores criavam fórmulas fáceis para traduzir sua literatura, em palavras, durante encontros sociais (Candido, 2000), de modo a agradar à burguesia inculta.

Essas e outras artimanhas da fala cotidiana pariram um tipo de texto que transita sem pudores entre o jornalismo e a ficção, não raro sendo considerado literatura, mesmo que nunca “alta literatura”. Entende-se que é flagrante a vida curta da crônica. Paren-

te próxima do humor, do sarcasmo e da ironia – e dada ao coloquialismo –, é refém das circunstâncias, podendo perder parte de sua vitalidade com as mudanças de linguajar ou ante as pequenas revoluções do cotidiano. O que “rende uma crônica” pode ter o tempo de vida de uma mosca. No entanto, isso não impede que ela tenha uma amplitude temática quase infinita, sem fronteiras; ela tem “um formato intercambiante” (Fernandes; Maia, 2021, p. 155).

Antonio Candido (1979) – na mais célebre das definições – a entende como “a vida ao rés-do-chão”, expressão sob medida para tratar de uma fórmula atada ao efêmero e a “fatos miúdos”. A aparente caducidade da crônica, contudo, mais a fortalece do que intimida. Pode-se dizer que, em algum momento, foi praticada pelos maiores da literatura brasileira, como Machado de Assis e Cecília Meireles, e teve seu período áureo, a partir dos anos 1950, com nomes sobejamente conhecidos, como Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes, Nelson Rodrigues e outros.

Nos anos 2000, chegou-se a prever que os dias desse “gênero menor” estavam contados, o que não se concretizou nem mesmo na pandemia – período que souu imoral arrancar sorrisos do dia a dia. O gênero se hibridizou – ganhando fumaças de artigo, comentário e ensaio – e continuou gerando adeptos, como Antônio Prata e Tati Bernardi; ela, uma espécie de abre-alas de uma geração de cronistas mulheres contemporâneas. Longe de ser uma novidade – Rachel de Queiroz e Elsie Lessa passaram, anteriormente, pelos escritos de cotidiano –, “as” cronistas encontram mais equidade na imprensa, alterando as temáticas típicas dos homens, então dominantes nessas fileiras.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos D. et al. **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Ática, 1979. p. 89-99.

FERNANDES, José C.; MAIA, Marta R. Crônica. In: SCHWAAB, Reg-

es, ZAMIN, Angela. **Tópicos em jornalismo**: redação e reportagem, Florianópolis: Insular, 2021. p. 153-159.

LAJOLO, Regina; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical (edição comemorativa)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CULTURA MODDER

Yan Masetto Nicolai, Dario de Souza Mesquita Júnior

A cultura *modder* revela a interseção entre a criação de jogos e a participação ativa da comunidade de jogadores. Sotamaa (2010) argumenta que a criação de *mods* não apenas transforma jogos, mas também envolve uma comunidade de jogadores motivados a personalizar suas experiências: o autor explora as motivações por trás do envolvimento dos jogadores na criação de *mods* e, com base em entrevistas e questionários, mostra que os jogadores buscam personalização, desafios criativos e um senso de pertencimento à comunidade, para além da proposta narrativa de Ryan (2001).

Os resultados indicam que os *modders* possuem habilidades técnicas e criativas, utilizando a criação de *mods* como uma forma de expressão artística. Essa prática ultrapassa a simples agentividade do jogador e se alinha à necessidade de uma criação participativa, conforme os moldes transmidiáticos propostos por Jenkins (2015). Sotamaa (2010) também observa a cultura de *modding* como uma resistência às práticas comerciais tradicionais da indústria de jogos, enfatizando a importância da participação ativa dos jogadores.

Nielsen (2019) complementa essa discussão ao defender que os *mods* podem ser considerados obras derivadas, muitas vezes tão significativas que se tornam novos jogos. Ele compara a criação de *mods* à remixagem musical, em que DJs reinterpretem músicas antigas utilizando tecnologia. A teoria de Nielsen também aborda os direitos autorais, destacando a necessidade de equilibrar a proteção dos jogos originais com a liberdade dos jogadores para criar e compartilhar *mods*.

A comunidade de jogadores, segundo Nielsen, forma um “ecossistema criativo” que possibilita colaboração e inovação, alinhando-se aos interesses da prática transmídia (Jenkins, 2015, 2016). Assim, a criação de *mods* pode ser vista como um modo de prática transmídia, na qual jogadores constroem suas histórias e personagens em mundos compartilhados. Essa participação ativa é uma manifestação da cultura de convergência, que se realiza por meio da interação entre a indústria de jogos e os fãs.

A análise dos *mods* e *games* é crucial para compreender a influência da comunidade transmídia no vasto universo dos jogos eletrônicos. Essa reflexão revela a complexidade das interconexões que permeiam esses elementos, destacando os efeitos transformadores que exercem sobre a experiência dos jogadores. Ao explorarmos essa dinâmica, apreciamos a relevância dos *mods* tanto dentro quanto fora do jogo, reconhecendo seu papel na promoção de uma cultura compartilhada e na evolução constante do cenário dos jogos eletrônicos contemporâneos.

Em suma, a cultura *modder* representa uma forma significativa de expressão criativa e colaboração entre jogadores, promovendo uma cultura participativa que desafia as convenções da indústria. A relação entre *mods*, direitos autorais e participação da comunidade destaca a necessidade de um diálogo contínuo sobre as implicações éticas e criativas dessa prática na cultura contemporânea. A interseção de *modding*, narrativas transmídias e cultura de convergência configura um campo fértil para a exploração da criatividade e resistência no universo dos jogos digitais.

REFERÊNCIAS

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2015.

JENKINS, Henry. Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora. [Entrevista concedida a] KALINKE, Priscila; ROCHA, Anderson. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 39, p. 213-219, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/9z4FWtpP5D4zC3FHNWqxh7B/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 31 jul. 2025.

NIELSEN, Daniel. **Modders in the Digital Game Industry**: A study on modders' perceptions on corporate commodification of free labor. 2019. Disponível em: <http://muep.mau.se/handle/2043/29330>.

RYAN, Marie-Laurie. **Narrative as Virtual Reality**: Immersion and Interactivity in Literature and Digital Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

SOTAMAA, Olli. When the game is not enough: Motivations and practices among computer game modding culture. **Games and Culture**, [s.l.], v. 5, n. 3, p. 239-255, 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1555412009359765>. Acesso em: 31 jul. 2025.

DESIGN TRANSMÍDIA

Dario de Souza Mesquita Júnior, Yan Masetto Nicolai

Em um contexto de produção multiplataforma, em que experiências midiáticas fluem, de modo coordenado, por diferentes mídias e plataformas, noções como narrativa transmídia (Jenkins, 2007) e prática transmídia (Dena, 2009) se estabelecem como um conceito para refletir e agir sobre a convergência de conteúdos. A diferença entre esses termos é metodológica; enquanto a primeira estabelece que um projeto multiplataforma deve sempre abordar uma nova história de um mundo ficcional a cada extensão, estando todas elas interligadas narrativamente, a segunda abrange experiências que escapam de uma busca por coerência narrativa entre as extensões, incorporando adaptações de histórias entre diferentes meios e plataformas.

Em comum, esses conceitos buscam estabelecer uma experiência multiplataforma que crie uma mediação entre o público e um mundo ficcional projetado. Com isso, surgem, assim, novos desafios em projetar e gerenciar recursos de comunicação, de forma coerente e emergente, demandando um *design* integrador capaz de atender às demandas de convergência em níveis tecnológicos e culturais.

Diante de uma complexidade de fatores, a noção de *design* transmídia surge com o objetivo de discutir as problemáticas do planejamento e desenvolvimento de projetos multiplataformas. O cerne do *design* transmídia está na prática projetual de organizar e gerenciar a experiência do público, por meio de elementos de um

mundo projetado e disperso por distintos meios e ambientes, de forma coerente, com incentivo à participação em níveis variados.

O conceito está vinculado à compreensão do *design* como uma prática que busca organizar e planejar as coisas e o cotidiano que nos cercam ou, como coloca Victor Papanek (1984, p. 4), “é o esforço consciente e intuitivo de impor uma ordem significativa”. Enquanto isso, o termo “transmídia” se refere ao fluxo de conteúdos através de mídias, algo que “implica algum tipo de estrutura ou relação sistêmica entre múltiplas plataformas de mídias e práticas” (Jenkins, 2016, p. 220). Nesse sentido, o termo atua como uma partícula adjetiva, que caracteriza (ou modifica) um processo ou uma prática quando, por exemplo, é incorporada ao jornalismo, à publicidade e à educação.

No eixo principal de qualquer projeto multiplataforma está a busca de o transformar em um espaço de trocas de valor entre diversos agentes (empresas, públicos, marcas, propriedades intelectuais etc.), ou seja, constituir uma plataforma que põe em relação diferentes elementos e sentidos. Ao *designer* transmídia, cabe refletir e estabelecer parâmetros para que essas relações fluam, sem que o projeto se perca. Constituir uma plataforma (transmídia), portanto, seria o objetivo principal do *design* transmídia.

REFERÊNCIAS

DENA, Christy. **Transmedia Practice**: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments. Tese (Doutorado em Mídias e Comunicação) – University of Sydney, Sydney, 2009. Disponível em: https://sydney.primo.exlibrisgroup.com/permalink/61USYD_INST/1c0ug48/alma991001033159705106. Acesso em: 15 dez. 2024.

JENKINS, Henry. Transmedia Logics and Locations. In: DERHY KURTZ, Benjamin; BOURDAA, Mélanie (org.). **The Rise of Transtexts**: Challenges and Opportunities. New York: Routledge, 2016. p. 220-240.

JENKINS, Henry. **Transmedia Storytelling 101**. Confessions of an Aca-Fan, 21 mar. 2007. Disponível em: <http://henryjenkins.org/>

blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 31 jul. 2025.

PAPANÉK, Victor. **Design for the real world**: human ecology and social change. 2. ed. London: Thomas & Hudson, 1984.

DIMENSÃO ESTÉTICA DA APRENDIZAGEM

Roger dos Santos

Desde a consolidação da produção midiática massiva, ainda no século XIX, com jornais e livros, acessar esse material se tornou uma prática que continuou a ser nutrida. Com os adventos do rádio, da TV e da internet, essa cultura trouxe para o dia a dia elementos narrativos ficcionais e jornalísticos balizadores da reorganização do imaginário.

Há, em sua cabeça, um *jingle* publicitário inesquecível; há elementos da história que foram aprendidos em uma partida de *videogame*; há reflexões filosóficas promovidas por uma letra musical que permaneceu viva na memória ao longo do tempo. Confirmadas as provocações acima, tais lembranças e memórias nasceram a partir do momento em que a dimensão estética da aprendizagem foi acessada a partir dessas narrativas. Faz-se necessária a reflexão a esse respeito.

Aprender a partir das mídias é uma prática longeva que foi potencializada com a comunicação elétrica (McLuhan, 1979) e, de maneira mais contemporânea, digital. Essa aprendizagem se mostra mais fácil em função de recursos de imagem, som, audiovisual ou interação multimídia – uma relação lúdica que abre caminho para exploração do sensível e, por isso, estético. Essa relação propicia o acesso à dimensão estética da aprendizagem, na qual, perpassada pelo emocional, pausa do estado de razão e início do estado emotivo, da alegria, do espanto ou da cólera. A dimensão estética da aprendizagem considera os sentires humanos.

A experiência de aprendizado pela sensação já foi explorada no teatro antigo, com a tragédia, vista como educativa na forte manifestação de sentimentos, e a catarse, sensação de purificação (Aristóteles, 2018). Em função disso, a estética se difere de cosmética por esta condizer a trato visual ou acessório.

Desde os anos 1960, com a presença da televisão no dia a dia das pessoas, que levou o audiovisual para dentro dos lares, além dos mais experienciados rádio e cinema, estava pronto o contexto para outro tipo de manifestação de aprendizagem informal, a ocorrida fora das salas de aula; ao longo desse recorte temporal até hoje, muito se aprendeu, por meio de entretenimento, sobre economia, saúde, política e demais frentes, estando incluídos nessa abordagem os *videogames*, o computador pessoal, a internet e os *smartphones*. Nesses últimos, o uso ocorre pela interação, outro processo que pode levar à dimensão estética da aprendizagem.

No uso de redes sociais digitais como meio de acesso às notícias ou de diversão, percebe-se que a essência desses mecanismos é apelar, variavelmente, para despertar emoções e demover a pessoa da leitura analítica da peça – leitura questionadora e investigativa. Nas redes sociais digitais, um simples meme ou fotografia pode alimentar ou rechaçar veementemente o que fora proposto em texto, daí a direção ao engajamento, promovido por afloramento emocional. Fica demonstrada a questão da permanência e da mutabilidade, da pessoa e do estado, dois presentes no mesmo ente; a pessoa é permanente, mas o estado é mutável, que muda em função do emocional (Schiller, 1995).

Nesse contexto de educação informal, tem-se o largo cultivo da cultura das mídias digitais neste século, em função dos recursos técnicos disponíveis, mas que são apenas outras plataformas, porque a literatura já fizera o mesmo, com a letra impressa anterior à eletricidade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. São Paulo: Autêntica, 2018.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1979.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1995.

DIREITOS HUMANOS

Jorge Kanehide Ijuim, Criselli Maria Montipó, Lynara Ojeda de Souza

A trajetória dos direitos humanos pode ser definida como a busca por respeito à dignidade das pessoas (Comparato, 2010). No decorrer da história, a humanidade se organizou com grupos sociais no centro de suas discussões. Assim, o projeto de concepção do que entendemos como direitos humanos – desde os primeiros documentos, para assegurar a proteção da existência humana – sempre foi norteado por uma idealização de que seus indivíduos devem ser protegidos das diferentes violências para garantir a vida em comunidade. A elaboração teórica da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) condensou o direito de sermos, em todos os lugares, reconhecidos como pessoas (ONU, 1948).

A emergência dos direitos fundamentais possibilitou o entendimento de direitos humanos como condição indispensável para a construção de princípios de cidadania, a partir do intrincado acesso aos direitos civis, políticos e sociais (Comparato, 2010), em geral, em condições desiguais. O artigo primeiro da DUDH estabelece que todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos (ONU, 1948). No entanto, o ideal de igualdade – e de equidade – não se concretiza em razão de particularidades, sejam econômicas, étnico-raciais, sociais, de gênero, geracionais, condições físicas, entre tantas outras. Ao chamar a atenção para a necessidade de uma abordagem de direitos humanos que faça jus à sinuosa cidadania brasileira, carregada de violações, Pires (2020) adverte que a concepção universal é direcionada para apenas um determinado tipo de experiência humana plena, aquela baseada no

modelo de sujeito conformado historicamente: de origem europeia, masculino, branco, cristão, cisheteronormativo, detentor dos meios de produção e sem deficiência.

A prática narrativa e, em especial, a atividade jornalística, como mediação social, situam-se na responsabilidade de ampliar a promoção dos direitos humanos para grupos que estão à margem desse modelo. Essa atribuição está expressa em códigos profissionais e na Constituição Federal. Portanto, do ponto de vista comunicativo, narrar é “relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho” e, ainda, é “relatar processos de mudança e de sucessão interrelacionados” (Motta, 2013, p. 71), como é o caso do permanente enfrentamento – também narrativo – para manutenção e ampliação dos direitos humanos. O ato de narrar não pode prescindir, portanto, de preceitos que visem à dignidade humana. Cabe aos narradores conhecer e reconhecer os esforços para a defesa e o aperfeiçoamento desse ideário.

A experiência do Grupo de Estudos Jornalismo e Direitos Humanos (DHJor), do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPGJor) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mostra que os direitos humanos não podem estar restritos a uma editoria específica ou a edições especiais, mas devem perpassar toda pauta e área do conhecimento. Saúde, educação, segurança pública, trabalho e emprego, segurança alimentar, economia, moradia, política, cultura e esportes são passíveis de violações e, por isso mesmo, envolvem direitos humanos. A proteção aos direitos humanos incorpora a necessidade de resistência (Piovesan, 2014), dada a exigência de abrir, cotidianamente, espaços de luta pela dignidade de sujeitos, o que impulsiona a urgência de circulação de narrativas midiáticas sob a perspectiva dos direitos humanos.

REFERÊNCIAS

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. São Paulo: Saraiva, 2010.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília, DF: Ed. UnB, 2013.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Paris: ONU, 1948.

PIOVESAN, Flávia. **Temas de direitos humanos**. São Paulo: Saraiva, 2014.

PIRES, Thula. Rafaela de Oliveira. Por uma concepção amefricana de direitos humanos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2020. p. 298-318.

ENQUADRAMENTO (FRAMING)

Tânia Teixeira Pinto

O enquadramento ou *framing*, segundo Nisia Azevedo (2023), se refere ao processo pelo qual certos aspectos de uma realidade ou um evento são selecionados, destacados e organizados para influenciar a forma como o público interpreta e reage às informações. Esse processo, frequentemente aplicado no jornalismo, na publicidade e na política, tem como objetivo direcionar a percepção do receptor, moldando a construção de sentidos e o impacto das mensagens sobre questões sociais, políticas e culturais.

O enquadramento envolve escolhas estratégicas sobre as quais os elementos de um evento serão incluídos ou omitidos, bem como sobre o tom e o ponto de vista adotados. Esse processo não é apenas uma questão de relato neutro, mas uma prática que inevitavelmente reflete decisões editoriais e ideológicas. Ao estruturar narrativas com determinados enfoques, o enquadramento influencia diretamente a interpretação dos fatos e a formação de opiniões.

ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO ENQUADRAMENTO

1. *Seleção*: é o primeiro passo no processo de enquadramento, em que se decidem quais elementos de um evento ou uma realidade serão incluídos ou excluídos da narrativa. Esse aspecto é crucial, porque aquilo que não é mencionado ou destacado pode influenciar tanto quanto o que é enfatizado. Por exemplo, ao reportar um desastre ambiental, a mídia pode optar por focar as falhas regula-

tórias que levaram ao evento, os impactos humanos ou as possíveis soluções, omitindo outros aspectos que poderiam modificar a percepção do público.

2. **Ênfase:** diz respeito ao destaque dado a certos aspectos da narrativa, como as causas, as consequências ou as responsabilidades. Esse destaque pode ser feito por meio de escolhas de palavras, imagens e dados ou até pela ordem em que as informações são apresentadas. Por exemplo, em campanhas publicitárias, marcas podem enfatizar benefícios específicos de um produto para reforçar uma percepção desejada, enquanto, em discursos políticos, líderes podem destacar conquistas para construir uma imagem positiva.

3. **Perspectiva:** define o ponto de vista dominante ou o tom com que a narrativa é apresentada, sugerindo apoio, crítica ou neutralidade. Essa perspectiva molda as emoções e reações do público, orientando como os fatos são compreendidos. Um exemplo claro é o tom de reportagens sobre imigração, que pode variar entre um enfoque humanitário, econômico ou de segurança, resultando em reações diferentes entre os receptores.

IMPACTO CONTEMPORÂNEO

Carlos Alberto Carvalho (2009) aponta que com o crescimento das redes sociais e a velocidade de disseminação de informações, o enquadramento se tornou ainda mais relevante. Plataformas digitais permitem que narrativas sejam rapidamente criadas, compartilhadas e disputadas, muitas vezes em formatos visuais e simplificados que maximizam a ênfase em determinados aspectos. Essa dinâmica aumenta o poder do *framing*, ao mesmo tempo que amplia os desafios para a análise crítica das mensagens.

O enquadramento organiza informações, de maneira estratégica, para influenciar percepções amplas, enquanto a angulação opera em níveis mais específicos dentro dessas narrativas. Ambos são essenciais para compreender como mensagens são construídas e recebidas em um ambiente de comunicação cada vez mais dinâmico e interconectado.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Nisia Alejandra Rizzo de. **Framing, a teoria do enquadramento**: conceitos e aplicações. Salvador: EDUNEB, 2023.

CARVALHO, Carlos Alberto. Sobre limites e possibilidades do conceito de enquadramento jornalístico. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 7, n. 2, p. 1-15, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneapos-com/article/view/3701>. Acesso em: 14 jan. 2025.

ENSAIO

Olivia Scarpari Bressan

É no mínimo inusitado que o autor mais célebre dos ensaios tenha sido o próprio fundador desse gênero literário, Michel de Montaigne (1533-1592): um homem de meia-idade, com alguma importância social, que decide escrever sobre si mesmo e que, ao fazê-lo, inaugura uma nova escrita filosófica, autoinvestigativa e autoperscrutadora. Corajoso e seguro de sua autoimportância, ele compila seus textos em um volume que batiza de *Ensaaios* (1580). Trata-se da primeira vez em que esse termo aparece na literatura e na filosofia.

O lançamento do livro do autor francês que se perguntava “*que sçay-je?*” (“que sei eu?”) rapidamente obteve sucesso na Inglaterra, onde foi realizada sua primeira tradução em 1603, pois, se “o ensaio não nasceu na Inglaterra, nela encontrou a pátria de adoção, onde melhor floresceu do que em qualquer outro lugar” (Pereira, 2018, p. 47). Desse modo, o gênero passou a fazer parte da identidade cultural da literatura anglo-saxã, produzindo grandes nomes do ensaísmo, como Francis Bacon (1561-1626), que escreve em tom impessoal, em que “se fala da coisa, mas não do eu, como em Montaigne” (Barrento, 2010, p. 38).

De lá para cá, o ensaio passeou por muitos países – inclusive o Brasil – e adotou múltiplas facetas e estilos, mas é nos Estados Unidos em que fez casa e criou raízes. No início do século XX, a fundação das revistas *The New Yorker* (1925-) pelo icônico editor Harold Ross (1892-1951), *Esquire* (1933-) e *Time* (-1923) alçou o texto ensaístico ao status de veículo para pensar a cultura americana.

Nos anos 1960, as experimentações do *new journalism*, empreendidas por Gay Talese (1932) e Tom Wolfe (1930-2018), foram importantes contribuintes para a poética do ensaio, por não hesitarem em se colocar em primeira pessoa e por emprestarem técnicas da literatura para contar casos reais, o que confere à arte da reportagem um aspecto ensaístico.

Vinte anos mais tarde, grupos ligados aos direitos civis passam a explorar o formato, que se adapta bem ao testemunho. O feminismo e outros movimentos de minorias investem na ideia de que a experiência pessoal também pode ser política (Roche; Stuckey-French, 1997). Surge, então, uma outra geração de ensaístas engajadas: bell hooks (1952), Angela Davis (1944) e Toni Morrison (1931). A faceta do ensaio como depoimento pessoal, aliás, intensifica-se ainda mais quando ganha o espaço da internet, especialmente ao ser explorado no formato de *blogs*, *newsletters* e vídeo-ensaio.

A inauguração do gênero por Montaigne faz do ensaio, desde a sua gênese, um espaço profícuo para a autorreferencialidade, a glosa e a hibridização. Sua natureza multifacetada desafia definições precisas: é um texto intranquilo e de estrutura proteiforme (Lopate, 1995), que se notabiliza por explorar a arte do contingente. Tama- nha flexibilidade faz com que seja considerado “não exatamente ciência e não exatamente arte” (Good, 1997) e tenha menos prestí- gio frente a outros gêneros literários. Entretanto, a importância do ensaio é a de salvaguardar uma arena aberta para opiniões diver- gentes e ideias plurais. Sua circulação bem consolidada no espaço público é um elogio à democracia.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GOOD, Graham. Preface. In: CHEVALIER, Tracy (org.). **Encyclope- dia of the Essay**. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. [não paginado].

LOPATE, Phillip. **The art of the personal essay**. New York: Anchor Books, 1995

PEREIRA, Lucia. Sobre os ensaístas ingleses. In: PIRES, Paulo Roberto. **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018. p. 46-59

ROCHE, Dan; STUCKEY-FRENCH, Ned. American Essay. In: CHEVALIER, Tracy (org.). **Encyclopedia of the Essay**. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. p. 28-46.

ENTREVISTA PINGUE-PONGUE (JORNALISMO/ESCRITA)

Tháisa Bueno

A entrevista pingue-pongue é um formato de texto jornalístico estruturado em perguntas e respostas, com transcrição fiel das falas do entrevistado. Trata-se de um texto direto, objetivo e estruturado, que é denominado de diferentes nomes na prática jornalística, como “pingue-pongue” (manual do jornal *Folha de S. Paulo*), “pergunta e resposta” (*Manual da Redação e Estilo* do jornal *O Estado de S. Paulo*), “bate-papo” (Pinheiro, 2014) ou “entrevista perfil” (Oyama, 2015). O modelo também é costumeiramente chamado apenas de “entrevista”. Esse último termo, embora usual na literatura, pode gerar confusão com o uso da prática de entrevista como técnica na produção de outros formatos jornalísticos, como notícias, notas ou reportagens (Melo; Assis, 2010).

Considerado um formato nobre entre os produtos jornalísticos (Silva, 2009), seja por ser um espaço privilegiado que evidencia tanto o talento do repórter, na condução da conversa, quanto a autoridade do personagem, o modelo pertencente ao gênero informativo se destaca pela fidelidade às palavras do entrevistado, respeitando seu estilo e sua forma de expressão. Embora siga um roteiro de perguntas predefinido, a interação permite o surgimento de novas questões, enriquecendo o conteúdo e ampliando o alcance do material. Sua estrutura começa com uma introdução, chamada por alguns autores de “lidão” ou “cabeça”.

Essa abertura apresenta informações sobre o entrevistado, os motivos de sua escolha e o tema abordado, contextualizando o leitor e destacando a relevância do conteúdo. Produzida de forma exclusiva, a entrevista pingue-pongue pode demandar mais de um encontro, proporcionando maior aprofundamento e uma narrativa mais completa. Comumente publicada em espaço fixo de veículos de comunicação, a edição do material é um processo crucial para garantir a fluidez, eliminar as repetições e organizar o conteúdo de maneira clara. Contudo, mesmo com o trabalho editorial, a autenticidade da fala do entrevistado deve ser preservada – uma característica marcante e essencial desse formato. Por fim, vale lembrar que a entrevista, apesar de ser um formato sedimentado, permite variações de tipos, adequando-se à linguagem do meio e da linha editorial do seu veículo (Bueno, 2020).

REFERÊNCIAS

BUENO, Thaisa Cristina. Entrevista pingue-pongue: tipos usuais no jornalismo brasileiro. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, v. 8, n. 18, p. 266-291, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3883/3784>. Acesso em: 31 jul. 2025.

MELO, José Marques de; ASSIS, Fransisco. **Gêneros Jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2010.

OYAMA, Thays. **A arte de entrevistar bem**. São Paulo: Contexto, 2015.

PINHEIRO, Najara. Bate-Papo: um formato do gênero entrevista na TV. In: SEIXAS, Lia; PINHEIRO, Najara (org.). **Gêneros um diálogo entre comunicação e linguística**. Florianópolis: Insular, 2014. p. 275-279.

SILVA, Nivea Rohling da. O gênero entrevista pingue-pongue: reenunciação e valoração do discurso do outro. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 12, n. 2, p. 505-530, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/15721/20209>. Acesso em: 31 jul. 2025.

ESPAÇO NARRATIVO

Lauro Almeida de Moraes

Refere-se ao conjunto de dimensões físicas, simbólicas, sociais e emocionais em que a história acontece e se desenvolve. Decorre da concepção de um espaço híbrido entre o físico e o representado/imaginado, admitido, até mesmo, na epistemologia pós-moderna da ciência geográfica (Soja, 1996).

Portanto, o espaço narrativo vai além da simples descrição de cenários ou localidades, abrangendo as formas como esses ambientes contribuem para a narrativa e a interação das audiências. Nesse sentido, possui variadas funções, dentre as quais:

- *Ambientação*: criar um contexto coeso para que eventos da narrativa sejam compreendidos.
- *Caracterização*: reforçar traços dos personagens a partir de sua interação com o espaço.
- *Imersão*: envolver emocional e sensorialmente o público.
- *Narrativa implícita*: transmitir informações não ditas explicitamente, por meio de pistas visuais, simbólicas ou contextuais.

O espaço narrativo se configura como um componente fundamental para contar histórias. No contexto midiático contemporâneo, ao criar ricas e interativas ambiências, estimulam-se o engajamento e a participação das audiências.

Seu estudo é interdisciplinar, abrangendo teorias da literatura, cinema, comunicação, realidade virtual, narrativas transmídia e *design* narrativo. Originalmente, ancora-se no conceito de *cronotopo* de Bakhtin (2014), que articula a relação entre tempo (*krhónos*) e lugar (*tópos*) na narrativa, enquanto dimensão essencial para compreender como o espaço influencia a ação narrativa.

Sua compreensão, no âmbito das narrativas midiáticas, emerge por meio da abordagem de elementos visuais e narrativos do cinema. Atualmente, além das narrativas audiovisuais, é empregado no contexto da arte experimental, das mídias digitais e do ciberespaço (Manovich, 2002).

As transformações do espaço narrativo, a partir da ambiência digital e de suas interfaces interativas, destacam a imersividade (Ryan, 2003). Aliás, sua construção em contextos transmídia indica que as histórias expandem e interagem com diferentes plataformas midiáticas (Jenkins, 2022).

A conexão entre mídia e espaço narrativo gera, então, a possibilidade de uma gama de relações espaciais nas narrativas midiáticas:

- *Espaço físico*: locais tangíveis ou virtualmente percebidos na narrativa, como uma cidade, uma casa, um escritório, um cenário virtual ou um mundo fictício.
- *Espaço simbólico*: significados e representações que os lugares assumem dentro de uma história.
- *Espaço social*: relações entre os personagens no espaço e como são influenciadas ou moldadas pelo ambiente.
- *Espaço emocional*: atmosfera ou tom emocional criado pela narrativa em relação ao espaço.
- *Espaço interativo*: público o explora diretamente, desempenhando papel ativo na descoberta e na construção da história, particularmente em narrativas digitais.
- *Espaço transmídia*: partes do ambiente narrativo exploradas de forma complementar em diferentes mídias.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2022.

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

RYAN, Marie-Laure. **Narrative as virtual reality**: immersion and interactivity in literature and electronic media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

SOJA, Edward. **Thirdspace**: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Oxford: Blackwell, 1996.

FAKE NEWS

Filipe Peixoto

Fake news são mentiras em forma de notícia, espalhadas com o objetivo de obter vantagem indevida, aproveitando-se da credibilidade conferida à imprensa. Ao simular notícias, essas narrativas fraudulentas usurpam a credibilidade que o público atribui ao jornalismo profissional – atividade protegida constitucionalmente e essencial à democracia. Não se trata de erro de apuração ou abordagem enviesada, situações possíveis de ocorrer na imprensa – ainda que não desejadas –, mas sim de criações deliberadamente enganosas, que mobilizam estratégias de verossimilhança para, por exemplo, arruinar as reputações, desacreditar a ciência ou enfraquecer as instituições democráticas. Todas essas mentiras possuem um elemento de violência (Arendt, 1995), com potencial de destruir aquilo que negam.

Ainda que a tradução literal da língua inglesa seja “notícia falsa”, a tradução para o português que melhor se amolda às suas características é “notícia fraudulenta”, pois há intencionalidade de deturpar a verdade, em vez de mera não correspondência com fatos, que pode ser fruto de erro ou de apuração de baixa qualidade. Trata-se, portanto, de mensagem propositamente mentirosa, capaz de gerar dano efetivo ou potencial em busca de alguma vantagem (Rais, 2018). Essas narrativas fabricadas são produzidas para parecerem verdadeiras, utilizando elementos reconhecíveis do campo jornalístico – como títulos chamativos, testemunhos supostamente reais e linguagem objetiva –, para camuflar a fraude sob um manto de veracidade. No campo das narrativas midiáticas, as *fake*

news podem ser compreendidas como contranarrativas que tensionam os regimes de verdade tradicionais, apropriando-se da linguagem jornalística para construir sentidos paralelos. Trata-se de um fenômeno que não atua apenas na esfera da informação, mas também no terreno das disputas por sentido e pertencimento.

A partir de Braga (2012), as notícias fraudulentas podem ser compreendidas como produto de circuitos comunicacionais que atravessam campos sociais tradicionais. Na sociedade em midiatização, esses circuitos se constituem por fluxos comunicativos difusos e instáveis, que recontextualizam referências e embaralham critérios de legitimidade. As *fake news* circulam dentro de circuitos complexos que operam à margem dos protocolos institucionais do jornalismo profissional, valendo-se de dispositivos interacionais (como redes sociais e aplicativos de mensagens) que estimulam a participação de múltiplos atores na produção e retransmissão de conteúdos. Assim, as notícias fraudulentas se inserem numa lógica comunicacional experimental, em que o receptor assume protagonismo e reinterpreta mensagens de acordo com seus próprios repertórios e pertencimentos.

O enfrentamento do problema demanda o fortalecimento do jornalismo profissional, que tem como matéria-prima a verdade factual (Arendt, 1995; Bucci, 2019), baseada na observação objetiva da realidade, e que se ancora em fatos passíveis de verificação por outras pessoas. No jornalismo, a objetividade não é neutralidade absoluta, mas sim resultado de práticas que buscam garantir a fidelidade do relato ao acontecimento, por meio de critérios de apuração, checagem e validação (Wolf, 2006). As notícias, desse modo, são narrativas midiáticas construídas a partir de rotinas compartilhadas pelos jornalistas, orientados por valores públicos e democráticos. Já as *fake news* são narrativas alheias a esse compromisso, pautadas pela mentira estratégica e pelo desejo de manipular o imaginário coletivo.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução de Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda. (org.). **Mediação & midiaticização**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 31-52.

BUCCI, Eugênio. **Existe democracia sem verdade factual?** Cultura política, imprensa e bibliotecas públicas em tempos de fake news. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2019.

RAIS, Diogo (coord.). **Fake news: a conexão entre a desinformação e o direito**. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2018.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

FOLKCOMUNICAÇÃO

Thífani Postali, Andriolli Costa

Compreendida como a primeira teoria da comunicação produzida no Brasil, a folkcomunicação desloca o entendimento tradicional de mídia para abarcar, também, os objetos e as práticas da cultura popular – compreendidas, assim, como narrativas midiáticas do contemporâneo. Proposta nos anos 1960 por Luiz Beltrão, a folkcomunicação se centra, especificamente, nas estratégias comunicacionais das classes populares. Foi com o artigo *O ex-voto como veículo jornalístico*, na revista *Comunicação & Problemas*, o primeiro periódico científico da área –, que instituiu as bases para sua teoria. Esta, assim, foi por ele posteriormente definida como “o processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (Beltrão, 2001, p. 79). O lastro para a construção desse pensamento veio diretamente da folclorística dialética de Edison Carneiro (Costa, 2023), em conjunto com o modelo de comunicação de duplo fluxo (*two-step flow*). Orientava Carneiro (2008), de inspiração gramscianiana, o entendimento de folclore enquanto cultura dinâmica, mutante e mutável, comentário e tribuna do povo, a partir do qual este se afirmava na superestrutura ideológica. Já o fluxo comunicativo faz referência aos estudos funcionalistas estadunidenses, que preconizavam a lógica de que, entre o tradicional modelo emissor-mensagem-receptor, havia uma figura mediadora, que dominava os códigos comunicativos e retransmitia a mensagem para sua comunidade: o líder de opinião. Na leitura beltraniana, sempre houve, no Brasil, sistemas hegemônicos e contra-hegemônicos de comunicação

desde os tempos coloniais. No entanto, é a partir da industrialização e da emergência dos meios de comunicação de massa que esse processo se radicalizou (Hohlfeldt, 2013, p. 828). Esse “líder folk”, mediador, é um comunicador popular ativo que busca, por meio de seus saberes, diálogos com outros grupos sociais e produções da mídia massiva, refletir sobre esses conteúdos e os traduzir em mensagens e canais adequados à sua comunidade. Em seus escritos, Beltrão (2001) se refere às classes populares como “grupos marginalizados” – remetendo aos estudos da Escola de Chicago de Robert Park. O termo, no entanto, tem sido tensionado ao longo das últimas décadas. Cicília Peruzzo (2022), ao refletir sobre os diálogos entre folkcomunicação e comunicação popular, propõe que, no contemporâneo, os segmentos excluídos da sociedade se encontram além da marginalização industrial proposta inicialmente por Beltrão (2001). Assim, é possível compreender como objetos da folkcomunicação, também, os grupos atravessados por marcadores sociais, como situação econômica, social, racial, de gênero, sexualidade, entre outros, que vivem, principalmente, no meio rural e nas periferias das grandes cidades (Peruzzo, 2022). Para além da resistência popular, outras linhas da folkcomunicação se debruçam sobre um processo inverso: quando os meios massivos se apropriam da cultura popular para a produção de outras narrativas midiáticas. Nesse cenário, a “folk mídia” se refere à apropriação, adaptação ou utilização desses conteúdos em mídias de massa. Já o “folkmarketing”, por sua vez, faz referência ao uso desses elementos com fins mercadológicos e/ou de fortalecimento de imagens institucionais ou de figuras públicas.

REFERÊNCIAS

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

COSTA, Andriolli. Folkcomunicação: vínculos epistemológicos fundamentais entre Comunicação e Folclore. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 21, n. 47. p. 170-191, 2023.

Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/21751>. Acesso em: 27 abr. 2025.

HOHLFELDT, Antonio. Contribuição de Luiz Beltrão aos Estudos Acadêmicos de Comunicação Social. In: MELO, José Marques; FERNANDES, Guilherme (org.). **Metamorfose da Folkcomunicação**: Antologia Brasileira. São Paulo: Editae, 2013. p. 825-834.

PERUZZO, Cícilia. Culturas Populares na folkcomunicação e na Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa: da decodificação mediática à resistência política. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 20, n. 44, p. 174-203, 2022. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/20838/209209216851>. Acesso em: 27 abr. 2025.

FOLKMARKETING

Thifani Postali, Andriolli Costa

O *marketing* é uma atividade de mercado que objetiva a venda de produtos e serviços para a satisfação das necessidades e dos desejos humanos, considerando as influências de natureza macro e microambiental, em âmbito local e global, a depender do conteúdo a ser anunciado. Nas últimas décadas, a cultura popular tem chamado a atenção do capital que, percebendo a força das manifestações populares, busca formas de assimilar marcas às narrativas midiáticas mercadológicas que possuem forças em seus grupos. A apropriação da cultura popular pelo mercado foi denominada por Lucena Filho (2008) de “*folkmarketing*”, um conceito definido a partir dos estudos da folkcomunicação. Se “*folk*mídia” pode ser compreendida como a utilização de bens da cultura popular pela indústria cultural, o *folkmarketing* é uma estratégia de *marketing* que ocorre quando gestores da comunicação mercadológica se apropriam de símbolos, narrativas midiáticas, artes e outras expressões populares que são características específicas das práticas socioculturais de pessoas comuns, para utilizar em conteúdos mercadológicos e/ou institucionais. Para Lucena Filho (2012, p. 34), o *folkmarketing* atua no âmbito dos afetos, na medida em que “catalisa na constituição do processo comunicacional, elementos singulares das identidades, regionais ou locais, que passam a alimentar e mobilizar os sentidos de pertencimento e de valorização das tradições e dos saberes do povo”. Assim, ainda que o fim da marca seja o lucro, a estratégia tende a provocar a empatia daquela classe popular que se vê nela representada. No que se refere às instituições, o *folkmarketing* também se caracteriza pela apropria-

ção de elementos da cultura popular em propagandas políticas e institucionais cujo lucro não é o seu fim direto. Com relação à propaganda política, as narrativas midiáticas são construídas quando candidatos utilizam elementos regionais ou específicos de um grupo social, tais como adereços, mudanças nas falas e utilização de ritmos musicais das classes populares, com o objetivo de provocar a empatia de determinado grupo geográfica ou socialmente localizado.

REFERÊNCIAS

LUCENA FILHO, Severino. **Festa Junina em Portugal**: Marcas culturais no contexto do folkmarketing. João Pessoa: Ed. UFPB, 2012.

LUCENA FILHO, Severino. Folkmarketing: Uma Estratégia Comunicacional Construtora de Discurso. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 6, n. 12, p. 1-11, 2008. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18727>. Acesso em: 24 fev. 2025.

FOLKMÍDIA

Andriolli Costa

A transformação da cultura em mercadoria, pelos meios de comunicação massivos, foi tema amplamente estudado no século XX, período em que os sistemas de rádio, cinema e televisão surgiram como meios mais democráticos de produção e circulação de narrativas midiáticas. Esse processo, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) chamaram de “indústria cultural”. Os autores indicam a apropriação de bens culturais como suas principais características, sejam eles oriundos das classes dominantes ou populares. Seu propósito é a transformação da cultura em produto, substrato que, para Morin (1997), tem como caráter próprio se dirigir a todos e, ao mesmo tempo, a ninguém. Afinal, a indústria busca trabalhar com a neutralidade dos fatos, ajustando a obra a um “denominador comum de humanidade” (Morin, 1997). É nesse contexto que manifestações culturais populares regionais serão adaptadas para o escopo cosmopolita, despidas de qualquer elemento contraditório e contestatório. Essas transformações não passaram despercebidas ao campo da folkcomunicação. Embora o seu criador, o pernambucano Luiz Beltrão, tenha falecido em 1986, a segunda geração de pesquisadores ampliou o olhar sobre a observação dos fenômenos comunicacionais. Como lembra Marques de Melo (2008, p. 17), os novos estudos não mais se limitavam a

[...] analisar os processos de recodificação popular de mensagens da cultura massiva, mas também rastreando os processos inversos, de natureza folkmi-diática. Ou seja, pesquisando a apropriação de bens da cultura popular pela indústria cultural.

Nesse cenário, o termo “folkmídia” se refere, especificamente, à prática de a indústria cultural se apropriar dos elementos das culturas populares para as transformar em outras narrativas midiáticas dirigidas à audiência massiva. Herdeiro direto da teoria beltraniana, Roberto Benjamin relata que folkmídia (ainda como *folk media*) surge, pela primeira vez, em Londres, em 1972, no contexto do uso da linguagem popular para campanhas de planejamento familiar integradas a programas de educação (Benjamin, 2000). No entanto, o termo foi tensionado pelo pesquisador holandês radicado no Brasil, Joseph Luyten, que compreendia o conceito proposto como muito próximo à própria folkcomunicação. Propõe, dessa forma, o uso de folkmídia enquanto “iniciação entre os meios de comunicação de massa e a folkcomunicação, ou seja, o uso tanto de elementos oriundos do folclore pela mídia como a utilização de elementos da comunicação massiva pelos comunicadores populares” (Luyten, 2006, p. 41). Essa dita apropriação poderia se dar a partir de narrativas midiáticas ligadas ao entretenimento, como filmes, jogos, livros e histórias em quadrinhos, e ao jornalismo, na forma de coberturas, reportagens e mesmo documentários.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2000.

LUYTEN, Joseph. Folkmídia: uma nova visão de folclore e folkcomunicação. In: SCHMIDT, Cristina(org.). **Folkcomunicação na arenaglobal: avanços teóricos e metodológicos**. São Paulo: Ductor, 2006. p. 39-49.

MELO, José Marques. **Mídia e Cultura Popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – I. Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FOTOJORNALISMO

Diogo Azoubel

Definido como linguagem comunicacional híbrida, na qual narrativas factuais florescem a partir da simbiose entre a imagem fotográfica e o texto jornalístico, articulados na espacialidade do veículo de comunicação em que se colocam. Essa relação pode se manifestar tanto por meio de imagens flagrantes quanto posadas, acompanhadas por legendas ou textos acessórios, de forma a compor um discurso que transcende o mero registro visual de fatos e de fenômenos. O fotojornalismo, portanto, não se limita às páginas de jornais e revistas impressos ou digitais, posto que circula amplamente, também, na internet, nas mídias digitais, na televisão e, até mesmo, no rádio, em que a fotografia pode ser descrita oralmente para ampliar o seu alcance e maximizar as possibilidades narrativas (Azoubel, 2019). Enquanto atividade, o fotojornalismo utiliza a fotografia como instrumento de observação, informação, tradução, análise e opinião sobre a vida humana e os seus impactos no mundo. Nessa direção, a fotografia jornalística cumpre funções diversas, seja mostrando, revelando, expondo, denunciando e opinando, podendo ser veiculada em múltiplos suportes – da imprensa tradicional a exposições e boletins corporativos. No campo das narrativas, o fotojornalismo se destaca por sua capacidade de construir e comunicar histórias de maneira imediata e impactante. As fotografias, nesse contexto, não são apenas ilustrações, mas elementos centrais da narrativa, que podem condensar o clímax de um acontecimento, apresentar personagens e contextualizar cenários, funcionando como verdadeiros “contos visuais”. Se considerados a profusão e o alargamento do acesso a dispositivos téc-

nicos para registro das coisas do mundo, o domínio das linguagens e técnicas, além de equipamentos próprios e adequados aos fins a que se destinam, representa diferencial basilar para profissionais da comunicação. Já como área do conhecimento humano, o campo do fotojornalismo é bem delimitado, abrangendo fotografias de notícias, fotografias documentais, ilustrações fotográficas e mais. O seu objetivo primordial é informar, porém, quando associado ao fotodocumentalismo, amplia-se significativamente o seu potencial de difusão e impacto social. Exemplo notório dessa prática é o trabalho de Sebastião Salgado, fotógrafo brasileiro reconhecido internacionalmente por seu comprometimento com o registro documental e a reflexão crítica sobre temas sociais e ambientais (Sousa, 2002).

REFERÊNCIAS

AZOUBEL, Diogo. **Narrativas Fotojornalísticas I**: matizes, objetos, sujeitos. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia de imprensa. Porto: Tecmundo, 2002.

GÊNEROS DISCURSIVOS

Arthur Breccio Marchetto, Mateus Yuri Passos

Diversos autores, tanto no campo da teoria literária quanto no da comunicação, propuseram modelos teóricos para a organização dos gêneros discursivos. Considerando os gêneros como formatações que indicam expectativas quanto a um ato de comunicação, saber nomear o gênero permite antecipar aspectos como o tipo de assunto tratado, a profundidade do tema, o grau de vinculação com a realidade factual, entre outros.

O teórico da literatura e filósofo da linguagem soviético Mikhail Bakhtin (2016) propôs uma teoria de gêneros bastante *sui generis*. Em vez de tratar os gêneros como categorias especiais da expressão humana, Bakhtin entende que todos os atos enunciativos humanos são conformados por gêneros – desde os mais cotidianos, como um bilhete entre amantes, uma entrevista de emprego ou uma piada de bar, até formas mais elaboradas, como contos de horror, romances epistolares ou cinebiografias de artistas musicais.

Bakhtin (2016) distingue essas produções em dois grandes tipos de gêneros: os gêneros primários, compostos de formas mais simples e vinculadas predominantemente à oralidade, e os gêneros secundários, mais formalmente estruturados e que incorporam em si os gêneros primários. Além disso, propõe que os gêneros são constituídos de três elementos essenciais: o conteúdo temático, a forma composicional e o estilo. A alteração em qualquer um desses três elementos implica, necessariamente, a criação de um novo gênero. Assim, o potencial dos gêneros de comunicação humana, especialmente no campo das narrativas, é teoricamente infinito.

Enquanto alguns teóricos, como José Marques de Melo (2003) e Massaud Moisés (2004), buscaram esquematizar as possibilidades de gêneros jornalísticos e literários, respectivamente, dentro de um conjunto limitado – o que, frequentemente, leva à forçosa adaptação de novas formas de comunicação ou narrativa aos gêneros preexistentes ou, em caso de inadequação, à sua rejeição –, na perspectiva bakhtiniana tal problema inexistente. Para Bakhtin, os gêneros são inesgotáveis, e a variedade de suas manifestações é inevitável.

Dessa forma, torna-se mais produtivo refletir sobre as possibilidades e dimensões específicas de um gênero ou conjunto de gêneros, reconhecendo a dinamicidade e a vitalidade do fenômeno comunicacional, em vez de buscar uma catalogação exaustiva. Como exemplo, podemos pensar nas narrativas de ficção científica, nomenclatura que abrange diversas temáticas (viagem no tempo, engenharia genética, viagens interplanetárias, invasões alienígenas, distopia etc.). Embora haja um eixo de conteúdo temático comum a cada uma delas (a especulação sobre inovações científicas), cada um desses tópicos gera seus próprios gêneros. Estes podem ter suas variações na forma composicional, como o suporte comunicacional (livro, cinema, televisão ou plataformas de *streaming*), a forma curta ou longa (conto *vs.* romance e curta-metragem *vs.* longa-metragem *vs.* seriado) e o estilo (inclusive, especificidades de estilo de determinado país ou época). Assim, se é possível pensar “ficção científica” como gênero discursivo, pode ser mais valioso a pensar como um conjunto vasto de gêneros que inclui, por exemplo, “romance de ficção científica soviético”, “distopias anglofonas da Guerra Fria” ou “adaptação audiovisual seriada de romance de ficção científica da década de 2020”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Ed. 34, 2016.

MARQUES DE MELO, José. **Gêneros jornalísticos: teoria e pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Gêneros literários**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

GEOGRAFIAS DA COMUNICAÇÃO

Carlos Carvalho Cavalheiro, Paulo Celso da Silva

Geografias da comunicação é uma subárea da comunicação na qual a interseção entre comunicação e geografia ocorre de maneira plural. A virada espacial (*spatial turn*) na área ocorre em 2006, com o lançamento do livro *Geographies of Communication – The Spatial Turn in Media Studies*, organizado por Falkheimer e Jansson, que enfatiza a importância de conceitos e categorias geográficas, como espaço, lugar, território, região e geografia, nas análises dos processos comunicativos.

A subárea explora e analisa a construção dos espaços e como as muitas narrativas – discursivas, imagéticas e metamidiáticas – moldam nossa percepção, criando processos comunicativos que dão sentido ao viver social. Dessa forma, as narrativas ficcionais ou baseadas na observação de fatos reais utilizam as várias categorias geográficas não apenas como cenários, mas como totalidades para o desenvolvimento da história e a construção de personagens.

Dentre os exemplos dessa relação, podemos indicar as narrativas em trânsito, que se apresentam como possibilidade para o crescimento do turismo, como a tetralogia napolitana de Elena Ferrante, acerca da cidade de Nápoles (Coelho, 2024); também as narrativas transmídias, com um diálogo e uma reflexão entre o espaço geográfico e as obras audiovisuais, em alguns estudos tendo a cidade como personagem e utilizando diversas linguagens.

No universo das histórias em quadrinhos, o recorte geográfico da cidade fica bastante evidente na transformação de obras literárias, fil-

micas ou teatrais. A trilogia shakespeariana de Gianni de Luca (2023) derruba as convenções narrativas tradicionais das HQs ao retratar, em uma única página (espaço), uma sequência sucessiva de tempos, fundindo-os. O herói da DC Comics vive uma aventura em *Batman em Barcelona* (Waid; Olmos, 2014); a narrativa mistura ambientes, cenários e criação imaginária globais com mitologias locais, para que o herói defenda a personagem Barcelona/barceloneses do vilão Croc. A mesma cidade é personagem na narrativa ficcional histórica baseada no livro e filme *La ciudad de los prodigios*, obra escrita por Eduardo Mendoza e adaptada para HQ por Claudio Stassi (2020). A narrativa conecta linguagens que se complementam, enquanto a cidade emerge e se revela como protagonista ao leitor. O cartunista Laerte cria, para a revista *Piratas do Tietê* (1992), a história “Vila Madalena”, em que o bairro é esquadrinhado e desenhado como uma vista aérea, na qual o cotidiano e os seus personagens pitorescos – pessoas e postes – narram sua vivência.

Os muitos diálogos da geografia da comunicação com as temáticas possíveis mostram que as narrativas de dinâmicas territoriais, desigualdades regionais, identidades locais, formas de circulação e apropriação dos meios são temas que exigem uma análise nessa complexidade.

REFERÊNCIAS

COELHO, Isadora Ortiz. Narrativas em trânsito: a geografia da comunicação e a popularização da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante. **Revista de Geografia da UEG**, [s.l.], v. 13, n. 1, e1312412, 2024. Disponível em: www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/15664. Acesso em: 11 jul. 2025.

DE LUCA, Gianni. **Trilogia Shakespeariana**. São Paulo: Figura, 2023.

LAERTE. Vila Madalena rock ma non troppo. In: **Piratas do Tietê #13**. São Paulo: Circo, 1992. p. 5-15.

STASSI, Claudio. **La ciudad de los prodigios**. Barcelona: Planeta Cómic, 2020.

WAID, Mark; OLMOS, Diego. **Antología 75 años y Batman en Barcelona**. Barcelona: Levoir; ECC, 2014.

GORDOFOBIA

Agnes Arruda

É o sistema de discriminação que estigmatiza, inferioriza e exclui pessoas gordas, com base em normas sociais que associam o corpo magro à saúde, ao sucesso e à beleza, enquanto atribuem ao corpo gordo características como desleixo, fracasso, imoralidade e anomalia. Trata-se de uma forma de violência simbólica e material que atua sobre os corpos, regulando comportamentos, afetos e pertencimentos sociais.

O conceito emerge de discussões interdisciplinares sobre corpo, mídia e estética, com forte contribuição das epistemologias feministas e dos estudos críticos da comunicação. No Brasil, foi sistematizado também a partir da tese *O peso e a mídia* (Arruda, 2019), que analisa a gordofobia como fenômeno comunicacional, estruturado pelo bios midiático (Sodré, 2002) e pelos regimes de visibilidade que moldam o imaginário social sobre o corpo. A autora articula esse conceito às teorias de Malena Contrera (2010), sobre mediosfera e vínculos comunicacionais, e de Norval Baiteillo Jr. (2005), ao discutir o corpo como superfície de consumo e representação.

No campo das narrativas midiáticas, a gordofobia se manifesta pela recorrência de estereótipos que enquadram o corpo gordo como problema – cômico, patético, fracassado, indesejável ou infantilizado – ou como sujeito em constante processo de redenção (geralmente, via emagrecimento). Essa operação simbólica reforça uma lógica de visibilidade excludente, em que o corpo gordo é silencia-

do, ocultado ou instrumentalizado como lição moral. A narrativa dominante associa a gordura à falha ética, construindo uma oposição entre o magro idealizado e o gordo a ser corrigido.

As principais características da gordofobia incluem: (i) a naturalização da magreza como norma estética e moral; (ii) a patologização da gordura como desvio médico e social; (iii) a desumanização do corpo gordo, reduzido a objeto de piada, alerta ou compaixão; e (iv) o disciplinamento dos corpos via práticas de autocontrole, dietas e intervenções estéticas. Diferentemente da mera insatisfação corporal, a gordofobia opera como um sistema normativo que afeta direitos, vínculos e formas de subjetivação.

Na prática, o conceito pode ser aplicado em análises de discursos midiáticos, estudos de recepção, práticas educativas, comunicação institucional, políticas públicas e iniciativas de contranarrativa que problematizam a exclusão estética e corporal. Ao nomear esse sistema de exclusão, a gordofobia também se revela como ferramenta crítica e política que desafia a colonialidade do ver, propõe os novos modos de narrar os corpos e reposiciona o corpo gordo como sujeito de direito e de voz.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Agnes de Sousa. **O peso e a mídia:** uma autoetnografia da gordofobia sob o olhar da complexidade. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unip.br/comunicacao-dissertacoes-teses/o-peso-e-a-midia-uma-autoetnografia-da-gordofobia-sob-o-olhar-da-complexidade/>. Acesso em: 1 ago. 2025.

BAITELLO JUNIOR, Norival. **A era da iconofagia:** reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera:** meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho:** uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

GORDOFOBIA MIDIATIZADA

Agnes Arruda

É um conceito que designa a atuação das mídias contemporâneas como agentes estruturantes da discriminação contra pessoas gordas, por meio da criação, veiculação e recirculação sistemática de discursos, imagens e enquadramentos simbólicos que patologizam, ridicularizam ou invisibilizam os corpos gordos. Não se trata apenas de representação negativa ou de estigmatização pontual, mas de um regime discursivo que naturaliza a exclusão corporal e estética dentro de uma lógica midiática neoliberal, biomédica e patriarcal.

O termo surge a partir da pesquisa *O peso e a mídia* (Arruda, 2019), a qual analisa representações do corpo gordo feminino em narrativas midiáticas e propõe compreender a comunicação como campo produtor de gordofobia.

A construção teórica do conceito é amparada pela noção de bios midiático (Sodré, 2002), que compreende a mídia como instância formadora de modos de vida, bem como pelos estudos de Malena Contrera (2010) sobre a mídia e de Baitello Jr. (2005), cuja reflexão sobre a produção imagética e os regimes de visibilidade auxilia a compreender como os corpos são narrados e regulados no imaginário midiático. Esses aportes dialogam com epistemologias feministas que reconhecem o corpo – especialmente, o corpo gordo – como um território de disputa política, estética e comunicacional.

No campo das narrativas midiáticas, a importância do conceito reside no reconhecimento de que os meios de comunicação não apenas reforçam estereótipos sobre os corpos gordos, mas contribuem

para sua construção social como “problema”. A *gordofobia midiaticizada* se manifesta em diferentes gêneros e formatos – reportagens, novelas, *reality shows*, publicidade e redes sociais –, com narrativas que enquadram a gordura como falha moral, condição patológica ou obstáculo a ser superado. As principais características do conceito incluem: (i) operação simbólica contínua; (ii) naturalização da magreza como ideal estético universal; (iii) hibridização com discursos científicos, religiosos e mercadológicos; e (iv) construção do corpo gordo como objeto, e não sujeito, da narrativa.

Sua aplicabilidade prática pode ser observada em análises de discurso, estudos de recepção, práticas de jornalismo crítico e ações de educação midiática, além da construção de contranarrativas. O conceito também propõe uma mudança de perspectiva ética e epistemológica: desloca o olhar biomédico e essencialista sobre o corpo e convida à produção de conhecimento situado, engajado e encarnado.

A *gordofobia midiaticizada*, portanto, revela como as narrativas hegemônicas contribuem para a manutenção de desigualdades e exclusões. Ao nomear esse fenômeno, o conceito opera como ferramenta crítica e política para quem deseja transformar a forma como os corpos são narrados, percebidos e legitimados nas mídias contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Agnes de Sousa. **O peso e a mídia:** uma autoetnografia da gordofobia sob o olhar da complexidade. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unip.br/comunicacao-dissertacoes-teses/o-peso-e-a-midia-uma-autoetnografia-da-gordofobia-sob-o-olhar-da-complexidade/>. Acesso em: 1 ago. 2025.

BAITELLO JUNIOR, Norival. **A era da iconofagia:** reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera:** meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho:** uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

GORDOFOBIA NARRATIVA

Agnes Arruda; Mara Rovida

É o modo como as narrativas - especialmente as midiáticas e sistematizadamente as jornalísticas - constroem, reforçam e legitimam discursos de controle sobre corpos gordos. É através da linguagem, dos enquadramentos, da edição e da repetição de imagens e metáforas que o corpo gordo é reiteradamente associado à desordem, ao fracasso, ao exagero ou ao erro. A narrativa é o instrumento pelo qual o corpo se torna ilegítimo - ou tolerado apenas sob certas condições.

A formulação do conceito parte da observação crítica das práticas jornalísticas e ficcionais analisadas na tese *O peso e a mídia* (Arruda, 2019), nas colaborações para AzMina e no projeto Tamanho Grande (Arruda, 2020-2025), argumentando que a narrativa é um campo de disputa simbólica central na produção da gordofobia e que a comunicação - sobretudo, a de massa - tem papel ativo nesse processo. A narrativa gordofóbica não é apenas o que se diz sobre a gordura, mas também o que se cala, o que se corta e o que se exhibe como “exceção” ou “problema”.

A gordofobia narrativa tem estrutura e repertório. Ela opera com personagens recorrentes: a “gorda engraçada”, a “gorda triste” e a “gorda que precisa mudar”. Ela tem enredos previsíveis: a superação, o emagrecimento, a culpa e o antes e depois. E tem enquadramentos visuais que criam pedagogias do olhar: corpos fragmentados, pesagens em *close*, caminhadas solitárias ou rostos apagados. Tudo isso reforça uma narrativa dominante que nega o corpo gordo como sujeito completo, pleno de desejo, ação e complexidade.

No jornalismo, a gordofobia narrativa aparece: na forma de “matérias de saúde” que ignoram a pluralidade corporal; nas entrevistas que questionam o peso como se fosse falta de caráter; e nos enquadramentos que tratam a existência gorda como exceção. A linguagem jornalística, travestida de neutralidade, reforça estigmas ao se ancorar em fontes biomédicas, sem escuta crítica das experiências vividas (Arruda; Rovida, 2023; Arruda; Santana, 2023).

A crítica à gordofobia narrativa é, também, uma crítica à normatividade da linguagem. Produzir narrativas outras – plurais, complexas e encarnadas – exige repensar quem narra, de onde narra e com quais intenções. Significa desmontar o roteiro da exclusão e reivindicar novas formas de contar os corpos – formas que não passem pela vigilância, pelo julgamento ou pela estética da dor.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Agnes de Sousa. **O peso e a mídia**: uma autoetnografia da gordofobia sob o olhar da complexidade. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unip.br/comunicacao-dissertacoes-teses/o-peso-e-a-midia-uma-autoetnografia-da-gordofobia-sob-o-olhar-da-complexidade/>. Acesso em: 1 ago. 2025.

ARRUDA, Agnes de Sousa; ROVIDA, Mara. Jornalismo antigordofóbico: possibilidades nas brechas da narrativa do Profissão Repórter. **Revista Alterjor**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 623-639, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/207071>. Acesso em 30 abr. 2025.

ARRUDA, Agnes de Sousa; SANTANA. As faces da gordofobia: o jornalismo como difusor do preconceito. In: SOSTER, Demétrio; BARBOSA, Karina; PASSOS, Mateus (org.). **Narrativas midiáticas contemporâneas**: inquietações diante do caos. Brasília, DF: Insular, 2023. p. 380-400.

ARRUDA, Agnes. **Tamanho Grande** [projeto de comunicação e divulgação científica]. 2020-2025. Disponível em: www.instagram.com/tamanhogrande. Acesso em: 1 ago. 2025.

HISTÓRIA DE INTERESSE HUMANO

Aparecido Santos do Carmo

Trata-se de um formato jornalístico que se situa entre a brevidade da notícia e a profundidade da reportagem, caracterizando-se por dar aos textos produzidos uma dimensão atemporal. Surge nos jornais norte-americanos por volta de 1830, ao mesmo tempo que os textos jornalísticos passam a normalizar a entrevista como um elemento característico da profissão, trazendo as pessoas que vivenciaram os acontecimentos para dentro das notícias (Carmo; Dias, 2022).

Em seu livro *Radical chique e o novo jornalismo*, o repórter Tom Wolfe (2005) destaca o caráter sentimental que esses textos podem assumir. De fato, há uma linha tênue que separa esses relatos da prática do jornalismo sensacionalista. A razão para isso, conforme Luiz Beltrão (1969), é que sua origem remonta aos *fait divers* (fatos diversos), termo usado para fazer referência aos textos do jornalismo popular que buscavam atrair a atenção dos leitores por meio da dramatização exacerbada dos acontecimentos.

A principal característica desse formato, contudo, é que ele dá vazão àquela curiosidade humana em saber o que significa passar pelas experiências relatadas, o encontro de pessoas comuns com a sorte ou o azar. Ao contrário das notícias, as histórias de interesse humano podem ser lidas a qualquer tempo e sempre serão consideradas atuais, porque elas tratam de anseios e inquietações que dizem respeito ao gênero humano. Além disso, são mais longas, não seguem uma forma padronizada, como a pirâmide invertida,

e, ainda, proporcionam ao autor evidenciar suas opiniões e pontos de vista a respeito do que está sendo exposto.

Essas histórias têm um forte caráter moralizador (Temer, 2007). Em geral, não têm uma estrutura fixa, mas compartilham três características: (i) as temáticas são universais, permitindo que qualquer leitor se identifique com elas; (ii) essas histórias começam apresentando uma situação dolorosa, fruto da ação humana ou de alguma força da natureza, mostrando como isso afeta a personagem principal da narrativa que vai ser contada; (iii) e elas fornecem um vínculo emocional, por meio de símbolos e alegorias, assim como nos textos ficcionais, mas fazendo prevalecer o relato verídico de um acontecimento (Carmo; Dias, 2022). Seus relatos não ficam restritos aos acontecimentos tristes, e sim abrangem os fatos engraçados, insólitos, inusitados e misteriosos. Também é comum que os autores desse tipo de texto recorram ao humor e à ironia para incrementar os seus relatos (Charnley, 1971).

Além de pessoas, essas histórias podem tratar de animais. Essa é uma característica que remonta à sua origem. O interesse humano, na verdade, é um critério de noticiabilidade presente em todo tipo de relato jornalístico. Já nos seus primórdios, era uma verdade reconhecida entre os jornalistas que agradavam ao público leitor as histórias envolvendo cães que salvaram seus donos de incêndios ou afogamento. Assim, o critério para a classificação é sua predominância no texto.

REFERÊNCIAS

BELTRÃO, Luiz. **A imprensa informativa**: técnica da notícia e da reportagem no jornal diário. São Paulo: Folco Masucci, 1969.

CARMO, Aparecido Santos do; DIAS, Paulo da Rocha. Jornalismo sobre pessoas: o caso da história de interesse humano. **Libero**, São Paulo, v. 25, n. 52, p. 270-282, dez. 2022. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/1804>. Acesso em: 25 ago. 2024.

CHARNLEY, Mitchell. **Periodismo informativo**. Buenos Aires: Troquel, 1971.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessôa. Reflexões sobre a tipologia do material jornalístico: o jornalismo e as notícias. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 49-70, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/download/280/273/278>. Acesso em: 1 ago. 2025.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IMAGEM MIDIÁTICA

Ana Paula da Rosa, João Damásio da Silva Neto

Pensar a imagem midiática como uma narrativa se vincula a um esforço dialógico com autores, como Paul Ricoeur (1997) e Eliseo Verón (1980), para quem a narrativa não é uma questão centrada no texto, pois a linguagem pertence ao mundo social, em que a experiência do sujeito e os atravessamentos sociais e culturais se fazem presentes através de marcas (Verón, 1980). Por esse prisma, a imagem midiática, inscrita em diversos dispositivos midiáticos a que temos acesso pela amplificação das tecnologias, é um texto da cultura constituído de muitas outras camadas de imagens e sentidos precedentes. Nesse aspecto, toda imagem no cinema, na capa de uma revista ou em um meme carrega em si marcas narrativas em abismo. Ou seja, são imagens que portam outras imagens e outros textos.

Verón (1980, p. 205) chama a atenção para o fato de que um pacote significativo (como uma reportagem) não é “jamais um lugar de sentido”. Isso porque o texto não é autônomo, descolado do mundo. O sentido é produzido por diferentes agentes e em diferentes momentos, sempre implicando as defasagens características da circulação entre as gramáticas de produção e de reconhecimento. O texto é sempre em relação. Assim, a narrativa é, conseqüentemente, o espaço do exercício relacional, no qual o “mundo fora do texto” (Ricoeur, 1997) se materializa por meio de rastros.

A imagem midiática é tecida sobre esses rastros, resquícios temporais do ontem e do hoje, amalgamados. Ao mesmo tempo que

configura a narrativa, a imagem se abre para os múltiplos caminhos do sentido que se vinculam a outras narrativas. Nesse sentido, as imagens midiáticas são conformadas por dispositivos midiáticos, mas não se restringem aos conteúdos visuais, como se as bordas da representação impedissem seu fluxo. A imagem midiática é, antes de tudo, uma imagem em processo, que estabelece vínculos com imaginários profundos e com textos verbais e não verbais que gravitam.

Desse modo, a imagem midiática a que nos referimos aqui pode configurar tanto uma dimensão integrante das narrativas quanto uma forma de irrupção da narrativa, quando aciona aspectos do mito e do imaginário. No primeiro aspecto, destaca-se a produção de sentido por meio das marcas do visível, bem como as discussões sobre visibilidade e representação social. Em outro sentido, a própria imagem aciona narrativas anteriores, como apontam os estudos de Aby Warburg (2015) sobre a “sobrevivência” ou “pós-vida” das imagens.

Warburg também destaca que a imagem promove a legibilidade da cultura através de marcas e rastros, que se deixam ver em intervalos temporais. No campo dos estudos narrativos, o interesse pela imagem midiática nos leva a abordagens relacionais, articulando diferentes temporalidades. Mitchell (2006, p. 7) defende que a questão “está menos voltada ao significado das imagens que às suas vidas e desejos”.

Com a crescente midiatização da sociedade, a relação entre imagem, tempo e narrativa se complexifica. Para além do reconhecimento tácito sobre uma era marcada por imagens, emergem novos processos imagéticos, nas narrativas midiáticas, como a fixação de símbolos, mediante imagens-totens (Rosa, 2012), e o agenciamento da circulação, a partir da autorização social.

REFERÊNCIAS

MITCHELL, William. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **In-terin**, Curitiba, v 1, n. 1, p. 1-20, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504450754009.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2025.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997. Tomo 2.

ROSA, Ana Paula da. **Imagens-totens**: a fixação de símbolos nos processos de mediação. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/3429>. Acesso em: 1 ago. 2025.

VERON, Eliseo. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

IMAGEM TÉCNICA

Diogo Azoubel

Conceito fundamental para a compreensão das transformações contemporâneas nos modos de ver, representar e significar o mundo, as imagens técnicas se distinguem das imagens tradicionais por serem produzidas por aparelhos – dispositivos técnicos que, por sua vez, são materializações científico-algorítmicas. Ou seja, enquanto a imagem tradicional resulta diretamente da ação humana, a imagem técnica é um produto indireto, síntese entre o imaginário visual e o pensamento científico, e emerge em um contexto histórico marcado pela crise da escrita e pela crescente abstração dos textos científicos. Se, por um lado, as imagens tradicionais são pré-históricas – precedem o texto e servem como modos primários de imaginar o mundo –, por outro, as imagens técnicas são pós-históricas, pois sucedem textos altamente evoluídos e abstratos. Nesse sentido, elas não imaginam diretamente o mundo, mas “imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (Flusser, 2002, p. 13). Assim, decifrar uma imagem técnica implica reconstruir os textos e programas por meio dos quais foi gerada, de forma a revelar que o que se vê são conceitos e modelos transpostos para a superfície visual, e não o próprio real de modo imediato. No campo das narrativas, a imagem técnica inaugura formas de contar histórias, nas quais a mediação tecnológica é parte constituinte da própria diegese. A estética do *glitch*, a realidade aumentada e as narrativas interativas são exemplos de como a imagem técnica não apenas representa, mas também *performs* a narrativa, convidando o espectador a uma imersão que transcende a contemplação passiva. Na mesma direção, a produção desse tipo de imagem pressupõe sempre uma me-

dição técnica – seja, por exemplo, mas não apenas, de uma câmera fotográfica, um *scanner*, um computador ou um algoritmo de processamento digital. A fotografia, por exemplo, depende da interação entre câmera, lentes, sensores e processamento, enquanto imagens digitais envolvem uma cadeia ainda mais complexa de dispositivos e *softwares* alinhados à intencionalidade da pessoa autora, ativa na construção de sentidos. No campo filosófico, a imagem técnica desafia a tradicional concepção instrumental da técnica como mero meio para fins humanos. Autores como Galimberti (2006), Heidegger (2007) e Simondon (1989), além do próprio Flusser (2008), argumentam que a técnica é uma dimensão essencial da existência humana, mediando e condicionando modos de ser, perceber e viver o mundo. Essa não é neutra nem exterior ao humano; ao contrário, reconfigura as condições de possibilidade da experiência, da percepção e da própria subjetividade. Afinal, ela não apenas representa, mas também produz realidades, instaurando novos regimes de visibilidade e de sentido. Finalmente, a imagem técnica, ao se tornar dominante na cultura visual contemporânea, desloca o texto verbal escrito de sua posição central como dimensão significativa, instaurando um novo paradigma comunicacional, em que a visualidade mediada por aparelhos ocupa papel estratégico na produção e circulação de informações, memórias e narrativas.

REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilem. **Universo das imagens técnicas**. São Paulo: Anablume, 2008.

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e Techne**, o homem na idade da técnica. São Paulo: Paulus, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. **Scientia Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 378-398, 2007. Disponível em: http://www.scientiaestudium.org.br/revista/PDF/05_03_05.pdf. Acesso em: 29 abr. 2025.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 1989.

IMPrensa NEGRA

Dione Moura, Valmir Araújo

A imprensa negra é compreendida como um conjunto de produtos (jornais impressos, revistas, programas de rádio, televisão, podcasts, sites e outros produtos comunicacionais) com o formato jornalístico e centrados na perspectiva negra. Recorremos a Lélia Gonzalez (2018) para definirmos que a imprensa negra é uma das estratégias de resistência cultural da amefricanidade. Seja abordando diretamente questões raciais ou tratando de outros temas sociais, políticos e culturais, a imprensa negra existe para combater o apagamento, o silêncio e os estereótipos que marcam a representação das pessoas negras na imprensa e na mídia tradicionais. Além disso, tem o propósito de informar, interpretar e opinar sobre os mais diversos assuntos, desde uma perspectiva analítica e crítica.

Na língua portuguesa, a palavra “imprensa” possui um duplo sentido: um ligado à produção gráfica, e outro ao conjunto de veículos de notícias. A imprensa negra se insere nesse segundo sentido, relacionado ao jornalismo. Assim, ao discutir a imprensa negra, também abordamos os fundamentos do jornalismo, especialmente sua função social, em que a temática racial, de forma ampla, deve ser considerada um tema de interesse jornalístico relevante.

Diante da pouca valorização e/ou da visão estereotipada da imprensa tradicional em relação às pessoas negras, suas demandas e suas perspectivas, a imprensa negra apresenta um grande diferencial: contribui com a qualidade da informação, especialmente pela

ampliação e diversidade de perspectivas no campo jornalístico. Ela oferece pautas e abordagens que, em geral, estão ausentes no noticiário tradicional.

A imprensa brasileira, dominada, historicamente, por grupos com mais poder e influência econômica, sempre marginalizou a população negra. Quando fala dela, muitas vezes o faz de forma preconceituosa, como se fossem personagens secundários ou problemas a serem resolvidos, como atestado em diversos estudos. A imprensa negra surge como resposta a isso – um espaço de denúncia, de educação política, de letramento racial e de celebração da cultura afro-brasileira. Ela não se esconde atrás de uma falsa neutralidade, pois entende que, em um país racista, silêncio e imparcialidade apenas reforçam a injustiça.

Na dicotomia entre mídia tradicional e mídias alternativas, proposta por Peruzzo (2009), a imprensa negra se aproxima dos parâmetros alternativos e populares. Enquanto a mídia tradicional insiste na ideia de uma suposta harmonia racial, a imprensa negra (Bastide, 1983) expõe as desigualdades e prioriza as vozes de quem vive o racismo na pele cotidianamente. Aqui, a negritude não é um tema esporádico, mas o ponto de partida.

A imprensa negra não apenas revela as opressões, mas também aponta caminhos. Registra as lutas, celebra as conquistas e amplia a diversidade de vozes negras, revelando um Brasil mais real e mais justo. Como afirma a escritora Chimamanda Adichie (2019), o perigo da “história única” é que ela apaga outras narrativas. A imprensa negra rompe com esse monopólio, mostrando que há muitas formas de ver e viver o mundo.

Não existe um único modelo de imprensa negra: ela se expressa em jornais de bairro, coletivos digitais, *podcasts*, canais no YouTube, jornais impressos, televisão, entre outras formas (Araújo, 2021). Seu compromisso é muito evidente: afirmar a dignidade do povo negro e lutar por uma sociedade antirracista, na qual a comunicação seja um direito de todos – e não um privilégio de poucos.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARAÚJO, V. T. **O que é imprensa negra? Diálogos sobre comunicação e negritude no Brasil**. 1a. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2021. v. 1, 176 p. ISBN: 978-85-7474-755-0.

BASTIDE, R. **A imprensa negra do estado de São Paulo**. In: Estudos afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GONZALEZ, L. **Primavera para rosas negras**. São Paulo. 2018.

PERUZZO, C. K.. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor. *Revista Eco-Pós*, v. 12, n. 2, pp. 46-61, 2009.

INTRIGA

Benjamim Picado

Designada alternativamente como “trama” ou “enredo”, a noção de “intriga” deriva da ideia aristotélica do “*müthos*”, definida como agenciamento discursivo das ações narradas e que define, igualmente, aspectos da instância do “discurso” narrativo, contrapostos ao plano da “história” – no modo como Seymour Chatman conjuga esses dois termos. Da mesma maneira, “intriga” se origina da distinção proposta por Boris Tomachevski entre instâncias do “*suyzhet*” e da “fábula” – com o agenciamento dos acontecimentos pela trama, de um lado, e os conteúdos narrados de outro. Vinculada às ideias de “discurso” e “*suyzhet*”, a “intriga” se separa tanto da “história” quanto da “fábula”, enquanto universos de referência do contar. Uma vez menos pensada nesse contraste com a “história”, valorizamos, na ideia de “intriga”, uma dimensão de duplicidade, recentemente salientada por abordagens estéticas da narratividade – e que articulam o sentido internamente configurado do discurso narrativo, com seus horizontes sensoriais e afetivos de leitura e compreensão. Assim sendo, em seu primeiro aspecto, a “intriga” acentua essa “configuração discursiva” da expressão narrativa, apresentada sob a forma de uma “trama” – não apenas de acontecimentos ligados entre si, mas sobretudo de seus recursos de expressão, em diferentes substâncias (sentenças, capítulos, cenas, arcos, imagens ou detalhes de cada um desses elementos). Tal concatenação, à qual vertentes semióticas da narratologia conferem o aspecto sintático de subordinação, própria à “hipotaxe”, faz com que a sucessão de seus episódios seja compreendida em função dessa solidariedade mantida entre seus termos, conforme

princípios de conexão de toda ordem (acontecimental, físico, lógico, psicológico ou que tais). Na tradição intelectual do estruturalismo e do formalismo narratológicos, é virtualmente impossível dissociar os traços “funcionais” da conjugação da história – desde Tomachevski (1970) até Roland Barthes (2009), relativamente ao perfil que salienta o aspecto da “trama” discursiva dos acontecimentos –, a ponto em que, mesmo reconhecendo nas formas narrativas diferentes encarnações dessa interdependência de seus elementos, Barthes vaticina que uma narrativa “só se compõe de funções”, sendo que a articulação que as governa pode ser pensada sob a égide de uma “intriga”. Segundo Johanne Villeneuve (2003), contudo, esse primeiro aspecto do conceito, definido no plano da imanência textual das histórias, configura apenas metade do paradigma que confere um sentido próprio ao discurso narrativo. Em autores como Meir Sternberg (1978) e Raphaël Baroni (2007), a ideia de “intriga” aponta para horizontes de efeito sensorial e afetivo dessa organização textual da narratividade: relativamente, ao estruturalismo, entretanto a trama discursiva é menos dependente dos traços manifestos do discurso, para dar lugar ao caráter igualmente funcional (mas sobretudo pragmático) dos “vazios” de informação semântica do texto narrativo (sobre pontos temporais da história ou acerca de seus agentes) – e do quanto tais vazios reclamam repertórios ou “enciclopédias” interpretativas da leitura, consagradas por abordagens semióticas e estéticas da recepção como materializadas nos “leitores implícitos” ou “leitores-modelo”. No que respeita ao plano discursivo da “intriga”, ela é pensada na condição potencialmente geradora de paradigmas da “tensão narrativa”, segundo a qual Sternberg e Baroni elaboram os estados de “suspense”, “curiosidade” e “surpresa”, estruturados pela organização discursiva de uma “intriga”.

REFERÊNCIAS

BARONI, Raphaël. **La Tension Narrative**: suspense, curiosité, surprise. Paris: Seuil, 2007.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: PINTO, Milton José (org.). **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 19-62.

STERNBERG, Meir. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1978

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 169-204.

VILLENEUVE, Johanne. **Le Sens de l'Intrigue**. Saint Nicolas: Les Presses de l'Université Laval, 2003.

JORNALISMO AUDIOVISUAL

Vitor Curvelo Fontes Belém, Alice Oliveira de Andrade

O jornalismo audiovisual é uma prática jornalística que se realiza por meio da articulação entre som, imagem e texto, expressando-se em diversos suportes e ambientes midiáticos. Com origem na tradição televisiva, esse campo se expandiu, de forma significativa, a partir da convergência digital, passando a integrar produções veiculadas em múltiplas plataformas, como sites jornalísticos, redes sociais, aplicativos móveis e serviços de vídeo sob demanda.

Diante desse cenário, o termo passou a ser utilizado por pesquisadores como uma alternativa conceitual ao telejornalismo, especialmente para designar práticas informativas que operam com a linguagem audiovisual em contextos não lineares, fragmentados e multiplataforma. Para Machado Filho e Ferreira (2012), a transição “da tela da TV para outras telas” exige novas formas narrativas e adaptações estéticas voltadas ao consumo móvel e à lógica das redes. Emerim (2017) corrobora essa visão ao sugerir que o telejornalismo, entendido em sua natureza expandida, comporta, também, o que se pode chamar de “jornalismo para telas”, integrando televisão, *smartphones*, *tablets* e computadores.

O jornalismo audiovisual constitui, assim, uma possibilidade conceitual que permite abranger tanto os produtos tradicionais da televisão quanto os formatos mais recentes, como videoreportagens para redes sociais, séries documentais para *web*, vídeos explicativos, *videocasts* e transmissões ao vivo em plataformas digitais. Nesse sentido, relaciona-se diretamente com o telejornalismo, ressaltando a incorporação de novas práticas, estéticas e modos de circulação.

Além da multiplicidade de suportes, o jornalismo audiovisual está atrelado a transformações nos modos de produção. A atuação multifuncional do jornalista (roteiriza, grava, edita e distribui conteúdo) se tornou característica comum em redações integradas e iniciativas independentes. O campo também se abre a experiências colaborativas e periféricas, nas quais coletivos locais e redes comunitárias passam a disputar narrativas por meio de vídeos com estética própria e circulação em mídias sociais.

Nesse processo, emergem debates sobre critérios de qualidade e inovação. Becker (2014) propõe repensar o conceito de jornalismo audiovisual de qualidade, considerando os impactos das tecnologias digitais e as novas demandas do público. A valorização da *performance*, da linguagem afetiva, da interatividade e da estética ágil passa a coexistir com a busca por credibilidade e relevância editorial.

Como perspectiva de futuro, o jornalismo audiovisual se configura como um campo em expansão, sensível à mobilidade das audiências, à experimentação de linguagem e à pluralidade de vozes. Sem romper com a perspectiva do telejornalismo, oferece caminhos para sua reinvenção, articulando tradição e inovação na narrativa jornalística em múltiplas telas.

REFERÊNCIAS

BECKER, Beatriz. Jornalismo audiovisual de qualidade: um conceito em construção. **Revista Geminis**, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 102-115, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/182>. Acesso em: 30 abr. 2025.

EMERIM, Cárlica. Telejornalismo ou jornalismo para telas: a proposta de um campo de estudos. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 113-126, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2017v14n2p113/358833>. Acesso em: 30 abr. 2025.

MACHADO FILHO, Francisco; FERREIRA, Mayra Fernanda. Jornalismo audiovisual: da tela da TV para outras telas. **Brazilian Journalism Research**, [s.l.], v. 8, n. 2, p. 118-135, 2012. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/421/387>. Acesso em: 30 abr. 2025.

JORNALISMO DAS PERIFERIAS

Mara Ferreira Rovida

Concebido por comunicadores, em sua maioria, com formação acadêmica, trata-se de uma produção jornalística contemporânea que segue os padrões tradicionais do jornalismo, mas com um diferencial: o compromisso com o território.

O conceito de território como espaço produzido por sujeitos, apresentado pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2002), serve como embasamento para compreender a relação entre os produtores do jornalismo das periferias e a própria periferia. Em outros termos, os vínculos entre sujeitos – obviamente, incluindo os comunicadores – que produzem o território orientam os projetos editoriais que se apresentam como parte de um fenômeno comunicacional contemporâneo. Nesse sentido, o jornalismo das periferias (Rovida, 2020) é diverso, assume diferentes compromissos sociais, articula interesses plurais e visibiliza histórias e personagens também diversos, porque as periferias, ainda que se assemelhem, são diferentes entre si; disso decorre a insistência no uso do plural do termo “periferia”.

Essa caracterização do jornalismo das periferias (Rovida, 2020) parte da observação, da experiência e do diálogo afeto (Medina, 2008), com os jornalistas responsáveis por projetos de comunicação – o que inclui veículos de comunicação jornalística, organizações sociais que oferecem oficinas de formação em jornalismo e coletivos que agem nas periferias – nas cidades da Região Metropolitana de São Paulo (RMSP). Nesse sentido, a noção conceitual foi elaborada a partir do diálogo entre sujeitos – nesse caso,

pesquisadora e jornalistas –, e sua proposição deve ser entendida conforme essa posição epistêmica, em que o trabalho de campo orienta a produção do conhecimento.

Como todo trabalho de campo tem limitações, não se poderia generalizar as definições observadas nesse espaço urbano, a RMSP, para compreender outras produções jornalísticas anotadas fora desse contexto social. Porém, como o tema tem instigado investigadores de diferentes estados brasileiros, os resultados de outras pesquisas têm se somado, de forma a contribuir com a constatação de que estamos sim diante de um fenômeno comunicacional contemporâneo qualificado por alguns estudiosos como jornalismo feito *por, para e sobre* os territórios (Bezerra, 2025). Nessa concepção, o jornalismo produzido em outros espaços não hegemônicos, como a comunicação de povos ribeirinhos, comunidades quilombolas, povos originários, entre outros, é incluído.

Observa-se que as narrativas produzidas pelos jornalistas das periferias, assim como os comunicadores à frente de projetos comunicacionais desses vários territórios não hegemônicos, são esteticamente e tecnicamente semelhantes às produções tradicionais. A característica que as distingue é a ética, uma vez que o compromisso editorial se estabelece pelos vínculos com os sujeitos que produzem (Santos, 2002) os territórios de onde parte essa comunicação.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Juliana Freire. **O Jornalismo Profissional feito sobre, para e a partir das periferias e favelas brasileiras**: um estudo do Voz das Comunidades e da Agência Mural de Jornalismo das Periferias. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025. No Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/263756/PJOR0222-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 jul. 2025.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista**: diálogo possível. São Paulo: Ática, 2008.

ROVIDA, Mara. **Jornalismo das periferias**: o diálogo social solidário nas bordas urbanas. Curitiba: CRV, 2020.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Studio Nobel, 2002.

JORNALISMO DE TEOR TESTEMUNHAL

Ana Cláudia Peres

Testemunho é ideia recorrente para o jornalismo. Marca central da reportagem, segundo manuais de redação e estilo, já ganhou *status* nobre dentro do campo. Nilson Lage (2008, p. 21) chegou a considerar o século XX o “século do jornalismo-testemunho”, em contraste com o “jornalismo publicista”, dos séculos XVII e XVIII, e o “jornalismo educador” do século XIX.

Ocorre que a função testemunhal do jornalismo, durante muito tempo, esteve associada a uma “matriz de verdade presumida”, como atestou Eliza Bechaga Casadei (2013, p. 156), espécie de estratégia discursiva usada para confirmar “a suposta existência de um acontecimento noticiado a partir da evocação a pessoas que assistiram ou presenciaram esse evento”. A velha máxima eternizada pelo Repórter Esso, a “testemunha ocular da história”, via de regra, é acionada para legitimar a autoridade do jornalista presente na cena, aquele que está autorizado a narrar por ter visto ou por ter acessado quem viu.

Embora fundamental, dentro de uma perspectiva ontológica, é provável que a premissa que considera autêntica apenas a testemunha que participa do acontecimento precise ser superada naquilo que vimos chamando de “jornalismo de teor testemunhal” – não desconsiderada de todo, porém superada, principalmente no mundo contemporâneo, em que tudo parece testemunhável.

Por essa outra perspectiva, testemunhar não é mais apenas ver e ouvir, e passa a dizer, também, sobre os modos como somos in-

terpelados por um “texto testemunhal” (Frosh; Pinchevski, 2009), que elabora a presença do jornalista no local do evento, levando o público a experimentar o acontecimento e crer no que lhe foi dito. É o “texto testemunhal”, portanto, que indica que o evento deve ser considerado real, não exatamente porque o repórter esteve no local, mas porque reconstituiu o acontecimento a partir dos seus rastros. Sendo assim, sugerimos que aquilo que o testemunho perde em autenticidade ganha em potencial dialógico. “A ênfase não está na ‘origem’ do discurso, mas na experiência de mundo que imaginamos através do texto” (Frosh, 2009, p. 61).

Em um *jornalismo de teor testemunhal*, testemunhar deve ser entendido como um ato realizado não apenas por uma testemunha, como também por um texto que, sem abrir mão do viés informativo do relato, carrega uma certa astúcia narrativa ao requisitar experiência e afetividade. Além disso, o vínculo que se estabelece entre público e texto é, também, uma forma de testemunho.

Ao olhar para o testemunho no jornalismo por essa nova matriz, mais relevante do que indagar se o evento é verdade, é perguntar sobre o efeito que a presença construída narrativamente pode produzir. Dialogando com as leituras de Brand (2009), podemos dizer que, no *jornalismo de teor testemunhal*, a presença é evocada não como um comprovante de verdade, e sim para nos colocar, senão como responsáveis, pelo menos como sensíveis ao evento narrado.

Assim, o que essa narrativa provoca, embora comportando todos os procedimentos racionais típicos do campo jornalístico, é de ordem afetiva, não importando tanto a fidelidade absoluta à verdade pura dos discursos de mídia, mas a experiência proporcionada pela narrativa.

REFERÊNCIAS

BRAND, Roy. Witnessing trauma on film. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit (org.). **Media witnessing**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009. p. 198-215.

CASADEI, Elisa. **Os códigos padrões de narração e a reportagem:** por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-06052014-152110/publico/ElizaCasadei.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2025.

FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit. Introduction: why media witnessing? Why now? In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit (org.). **Media witnessing**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 1-19.

FROSH, Paul. Telling Presences: Witnessing, Mass Media, and the Imagined Lives of Strangers. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit (org.). **Media witnessing**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009. p. 49-72.

LAGE, Nilson. **A reportagem:** teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

JORNALISMO HIPERLOCAL

José Carlos Fernandes, Myrian Regina Del Vecchio-Lima

O termo “jornalismo hiperlocal” apresenta aspectos polissêmicos, com entendimentos diversos. Grosso modo, refere-se a entender os fatos do cotidiano para além do estatuto da notícia, percebendo-os como acontecimento fenomenológico. Exemplo: o clássico “buraco da rua” pode ser coberto, ao mesmo tempo, pelo viés do urbanismo, da desigualdade social, do meio ambiente e da organização popular numa perspectiva de complexificação. Mais do que dizer “o que aconteceu”, deve-se responder “o que está acontecendo” (Sodré, 2009).

Comumente, é entendido como o circuito de produção de um jornalismo local, podendo ser alargado para uma localização exacerbada, ao se referir a uma comunidade, um bairro ou um espaço geográfico específico em cidades e entornos metropolitanos. Todavia, é preciso perceber o que significa essa localização em um cenário globalizado e hibridizado, onde o espaço físico se mistura com o virtual, constituindo espacialidades híbridas locais, mas que podem ser expandidas.

No cenário de uma cultura e pós-cultura imperativamente digital, seria mais preciso definir local com base no conceito de “comunidade”, que se localiza geograficamente, porém também se expande nas redes da *web*. De forma mais enquadrada, podemos entender jornalismo hiperlocal como aquele que emerge “quando um jornal foca esforços de cobertura em uma determinada comunidade, seja ela geográfica ou não, assumindo uma posição de relevância den-

tro desse território, a partir do conhecimento prévio da área em que quer se especializar” (Baldessar; Dellagnello, 2013, p. 53).

Com a crise do modelo de negócios do jornalismo tradicional, diante do cenário de uma *web* plataformizada, os veículos buscaram o filão informativo em comunidades bem localizadas, em especial nos Estados Unidos, na segunda década do terceiro milênio. Foi o caso do *The New York Times*, com o seu projeto “The Local”, direcionado a leitores moradores de bairros da cidade, que assumiram o papel de principais fontes para a produção de notícias. A prática é associada, por Fernandes e Del Vecchio-Lima (2017, p. 51), ao conceito de jornalismo cidadão, ao analisar o fenômeno sob o ângulo das práticas rotuladas, com base em suas especialidades:

O jornalismo cidadão, às vezes chamado – correta ou equivocadamente – de jornalismo participativo, comunitário, colaborativo, de fonte aberta – parece se encontrar de forma manifesta com as práticas do jornalismo hiperlocal, nele se contendo, ou por ele sendo contido, numa amálgama de características e intencionalidades.

Metzgar, Kurpius e Rowley (2011) assinalam que as mídias hiperlocais têm sido apontadas como aquelas que se hibridizam, também, com o jornalismo cívico e comunitário, o que exige que os autores cruzem conceitos para tentar maior precisão. Ainda, faz-se necessário e urgente pensar nas produções jornalísticas hiperlocais, diante das características interativas e instantâneas do ambiente *on-line*, que, embora conecte comunidades, não apresenta barreiras geográficas.

Ainda que a informação desterritorializada pareça ter se sobreposto aos imperativos da “proximidade geográfica” – um cânone do jornalismo –, há indícios de que a cobertura local, ou hiperlocal, permanecerá nas lides da imprensa. Quando focado em notícias de uma pequena área geográfica, o jornalismo hiperlocal utiliza as narrativas para conectar a comunidade e dar voz a experiências locais. Ao explorar as histórias de moradores, fortalece vínculos entre a comunidade e os meios de comunicação.

Seu alcance de audiência é tímido frente às potencialidades digitais, mas o destino das cidades, como espaços de cultura, desenvolvi-

mento, justiça social e criatividade, não prescinde da cobertura jornalística do cotidiano. Em uma época de desafios sociais, ambientais e culturais, precisamos de narrativas hiperlocais e contadores de histórias confiáveis que possam criar narrativas contextuais locais e comunitárias sobre determinadas pautas, que representam, hoje, desafios para o mundo e para a mídia – como o enfrentamento à crise climática por inúmeras pequenas comunidades ou as histórias locais de sofrimento e morte impostos a milhões de civis em guerras motivadas pelo controle de poder político.

REFERÊNCIAS

BALDESSAR, Maria José; DELLAGNELLO, Pedro Henrique. Jornalismo hiperlocal e o desafio da criação de uma agenda noticiosa internacional plural. **Intexto**, Porto Alegre, n. 28, p. 60-70, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/41161>. Acesso em: 2 ago. 2025.

FERNANDES, José Carlos; DEL VECCHIO-LIMA, Myrian Regina. Conexões entre o jornalismo hiperlocal e o jornalismo investigativo: algumas reflexões e observações. **Comunicação & Inovação**, [s.l.], v. 18, n. 36, p. 51-67, 2017. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/3873/2153. Acesso em: 2 ago. 2025.

METZGAR, Emily T.; KURPIUS, David, D.; ROWLEY, Karen M. Defining hyperlocal media: proposing a framework for discussion. **News Media & Society**, England, v. 13, n. 5, p. 772-787, 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444810385095>. Acesso em: 2 ago. 2025.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

JORNALISMO LITERÁRIO

Monica Martinez

O jornalismo literário é definido, desde 2006, pela International Association for Literary Journalism Studies (IALJS), como “jornalismo como literatura” e não “jornalismo sobre literatura”. Trata-se do uso de técnicas narrativas da ficção na elaboração de textos factuais. Essa aproximação com os estudos narrativos está no cerne do campo, que compreende a prática jornalística como forma ética, estética, técnica e expressiva, capaz de captar e registrar a complexidade da experiência humana. Sua consolidação como área acadêmica vem sendo discutida de forma sistemática no Brasil e em outros países, sendo compreendida, conforme Bak e Martinez (2018), como um campo de estudos que combina ética e rigor jornalísticos com profundidade narrativa e estilo pessoal do autor.

A relação com os estudos de narrativas se explicita no modo como o jornalismo literário opera com estruturas narrativas complexas – como personagens densos, cenas desenvolvidas, uso de ponto de vista e emprego de símbolos –, alinhando-se às investigações sobre modos de narrar na mídia e à compreensão de que a narrativa é elemento estruturante do discurso jornalístico, sobretudo quando há intenção de aprofundamento humano e contextual. Nesse sentido, o campo se articula com abordagens interdisciplinares, em torno das narrativas midiáticas, especialmente aquelas que investigam os limites entre ficção e não ficção, o papel do narrador, os regimes de verdade e o engajamento sensível do leitor.

De acordo com Bak (2011), no livro *Literary Journalism Across the Globe*, o campo apresenta diferentes tradições internacionais. Nos Estados Unidos, sua prática remonta a jornalistas renomados, como James Agee, nos anos 1920, Joseph Mitchell, nos anos 1930, e Lillian Ross nos anos 1940. Contudo, a institucionalização dos estudos ocorre a partir do período conhecido como “novo jornalismo”, nos anos 1960-1970, tendo como marco a clássica obra homônima de Tom Wolfe, publicada em 1973. Já na lusofonia, suas raízes remontam à crônica e à reportagem de cunho literário do século XIX – formas que também articulam a dimensão narrativa à mediação jornalística dos acontecimentos.

No Brasil, embora Euclides da Cunha seja frequentemente citado como marco inaugural, com *Os sertões*, estudos recentes recuperam o papel precursor do Visconde de Taunay (Coutinho; Passos, 2020), especialmente por sua cobertura da Guerra do Paraguai, com traços de subjetividade e estilo literário. Essa perspectiva histórica evidencia a presença contínua de formas narrativas híbridas no jornalismo, o que reforça o vínculo do campo com os estudos de narrativas em diferentes suportes e contextos.

Pesquisas recentes, como os mapeamentos publicados nas revistas *Anagrama* e *Iniciacom*, indicam que o Brasil é o país com o maior número de universidades que oferecem disciplinas específicas sobre o tema, bem como Edvaldo Pereira Lima segue sendo o autor mais referenciado no campo.

Dentre os principais pesquisadores brasileiros atuantes, destacam-se Felipe Pena, Monica Martinez e Rogério Borges, cujas obras abrangem tanto aspectos epistemológicos quanto metodológicos e técnicos do campo – incluindo análises que dialogam com os conceitos de narrativa, narrador, personagem e tempo, de modo a contribuir com os estudos sobre narratividade nos meios de comunicação.

No âmbito internacional, observa-se crescente diálogo com a comunidade portuguesa, sobretudo a partir de estudos de Alice Trindade, Isabel Soares, Isabel Nery, citados por Oliveira (2021) e Manuel Coutinho e Mateus Yuri Passos (2020). Tal intercâmbio reforça a consolidação do jornalismo literário como campo transnacional e narrativo por excelência.

No Brasil, a Intercom e a SBPJor e, no exterior, a IALJS desempenham papel relevante na articulação dessa comunidade científica, por meio de suas conferências anuais e publicações periódicas – sendo o dessa última o *Literary Journalism Studies Journal*. Em termos pedagógicos, destaca-se o levantamento de Martinez e Lewis (2024), que compara o caso brasileiro com o de 20 países do mundo, evidenciando a expansão global do ensino do jornalismo literário como abordagem narrativa do jornalismo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BAK, John Steven. Introduction. In: BAK, John Steven; REYNOLDS, Bill (org.). **Literary journalism across the globe: journalistic traditions and transnational influences**. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2011. p. 1-20.

BAK, John Steven; MARTINEZ, Monica. Jornalismo literário como disciplina. **Brazilian Journalism Research**, [s.l.], v. 14, n. 3, p. 644-651, 2018. Disponível em: https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/download/1163/pdf_1. Acesso em: 7 out. 2025.

COUTINHO, Manuel Carvalho; PASSOS, Mateus Yuri. Voices in War Times: Tracing the Roots of Lusophone Literary Journalism. **Literary Journalism Studies**, [s.l.], v. 12, n. 1, p. 42-63, 2020. Disponível em: https://s35767.pcdn.co/wp-content/uploads/2020/08/9-LJS-v12n1_Coutinho•Passos_Memory_Voices-in-War-Times.pdf. Acesso em: 7 out. 2025.

MARTINEZ, Monica; LEWIS, Mitzi. Experiências de educadores ensinando jornalismo literário no Brasil: um estudo comparativo com a comunidade internacional. **Revista Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 47, e2024115, p. 1-16, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/DhPnHtQrDxNW99Rd7FXLRZD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 ago. 2025.

OLIVEIRA, Isabel Lopes Almeida Nery. **Jornalismo Literário: aspectos cognitivos da recepção**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas,

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10400.5/23422/1/Resumo%20e%20Abstract_%20Doutoramento%20-%20Isabel%20Nery.pdf. Acesso em: 29 ago. 2025.

JORNALISMO SONORO

Alice Oliveira de Andrade, Vitor Curvelo Fontes Belém

O jornalismo sonoro é um campo expandido das práticas jornalísticas que utiliza o som como matéria-prima narrativa central, indo além dos limites do tradicional radiojornalismo. Enquanto este está historicamente vinculado à radiodifusão tradicional, especialmente à temporalidade rígida e aos formatos específicos do rádio, o jornalismo sonoro abrange múltiplas plataformas e linguagens sonoras, como *podcasts*, produtos radiofônicos e audiovisuais na lógica do rádio expandido e hipermediático (Kischinhevsky, 2016; Lopez, 2010), assistentes de voz, áudio em sites noticiosos e estéticas sonoras aplicadas a produtos interativos e imersivos, como a grande reportagem multimídia *long form*. Assim, trata-se de uma modalidade jornalística que explora as possibilidades expressivas e sensoriais do som na mediação informativa, adaptando-se às novas lógicas digitais e à plataformação dos meios de comunicação.

O jornalismo sonoro nasce da reconfiguração das formas tradicionais da rádio, ganhando novas formas com a digitalização e a emergência de práticas como o *podcasting*, a inserção de clipes sonoros em textos jornalísticos *online* e o uso de *streaming* (Magalhães, 2024; Paiva; Morais, 2024). Isso amplia o leque de recursos sonoros aplicados à reportagem, à notícia e ao documentário, por exemplo, criando narrativas imersivas, envolventes e sensíveis à ambientação e ao ritmo narrativo. Para além de transmitir informação em formatos radiofônicos, o jornalismo sonoro constrói experiências de escuta, em que a espacialidade, a paisagem sonora e a voz assumem papéis centrais na produção de sentido.

A distinção entre jornalismo sonoro e radiojornalismo, portanto, não é apenas de suporte tecnológico, mas de paradigma narrativo. O primeiro rompe com a linearidade e com os formatos exclusivamente radiofônicos de produção, permitindo maior experimentação estética e editorial. O som, no jornalismo contemporâneo, deixa de ser apenas veículo e se torna linguagem autônoma, capaz de representar a realidade com seus próprios códigos, incluindo silêncios, ruídos e ambiências que ajudam a construir significados.

Além disso, o jornalismo sonoro se insere nas novas ecologias da escuta, em que o consumo de conteúdos informativos passa a ocorrer sob demanda, com o ouvinte exercendo maior controle sobre o tempo e o espaço da escuta e em um contexto de reintermediação da mídia sonora (Kischinhevsky; Lopez, 2018). A noção de jornalismo sonoro enxerga o som como um elemento importante da narrativa jornalística. Favorece, portanto, uma estética sonora mais trabalhada, com roteiros cuidadosos e *design* de som.

O jornalismo sonoro também se articula a práticas emergentes, como a sonificação de dados – uma conversão de informações estatísticas ou numéricas em sons, usada no jornalismo sonoro como forma alternativa e sensorial de apresentar dados ao público (Pai-va; Morais, 2024) – e a aplicação de inteligência artificial em produtos jornalísticos auditivos, o que aponta para um horizonte de inovação contínua, no campo dos estudos radiofônicos, em interseção com as linguagens digitais e multiplataforma.

REFERÊNCIAS

KISCHINHEVSKY, Marcelo; LOPEZ, Debora. A emergência dos smart speakers e os desafios ao rádio no contexto do big data. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018. Joinville: INTERCOM, 2018. **Anais** [...]. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1474-1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais**: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

LOPEZ, Debora. **Radiojornalismo hipermediático**: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica. Covilhã: Labcom Books, 2010.

MAGALHÃES, Catarina. Podcasts: a aposta na palavra falada na imprensa escrita – o caso do Público. In: BONIXE, Luís (org.). **Jornalismo sonoro**: percursos da rádio ao áudio. Lisboa: Instituto de Comunicação da NOVA, 2024. p. 89-104.

PAIVA, Ana Sofia; MORAIS, Ricardo. Ouvir o (in)visível: a sonificação de dados aplicada ao jornalismo sonoro. In: BONIXE, Luís (org.). **Jornalismo sonoro**: percursos da rádio ao áudio. Lisboa: Instituto de Comunicação da NOVA, 2024. p. 105-128.

JUSTIÇA CLIMÁTICA

Criselli Maria Montipó, Myrian Regina Del Vecchio-Lima

A crise socioambiental contemporânea é um momento limítrofe, que demanda medidas imediatas e concretas. Justiça climática é, portanto, um conceito articulado à ação, compreendido como movimento global, para que investimentos de enfrentamento à emergência climática sejam compatíveis com as responsabilidades e condições de respostas (Mira Bohórquez, 2023). Ou seja, países, indústrias e empresas que enriqueceram graças às atividades que emitiram o maior número de emissões de gases de efeito estufa são os principais responsáveis pela mitigação dos impactos negativos das alterações climáticas às pessoas afetadas, especialmente em comunidades mais vulneráveis, que, muitas vezes, são as que menos contribuíram para o agravamento da situação.

O conceito de justiça climática está atrelado e deriva da concepção de justiça ambiental, que emergiu no contexto do movimento de justiça ambiental, nos Estados Unidos, na década de 1980, por meio de articulações entre lutas sociais, raciais, territoriais, ambientais e de direitos civis (Acselrad; Mello; Bezerra, 2009). A Rede Brasileira de Justiça Ambiental (RBJA, 2025, p. 2) entende o termo como um mecanismo por meio do qual:

[...] sociedades desiguais, do ponto de vista econômico e social, destinam a maior carga dos danos ambientais do desenvolvimento às populações de baixa renda, aos grupos raciais discriminados, aos povos étnicos tradicionais, aos bairros operários, às populações marginalizadas e vulneráveis.

Como decorrência das noções de cidadania, combate ao racismo ambiental e desigualdades embutidas no entendimento de justiça ambiental, o ideal de justiça climática exige que a equidade e os direitos humanos sejam centrais à tomada de decisões, de modo a levar em conta diferenças estruturais baseadas em raça, etnia, gênero, condição física, geração, estatuto socioeconômico, entre outras clivagens sociais (UNDP, 2023). Considerar a necessidade de justiça climática parte do reconhecimento de que o próprio sistema capitalista, sobretudo em sua versão neoliberal, é baseado em injustiças e precariedades. A luta por justiça climática parte da admissão das desigualdades sociais vividas em razão da dívida socioambiental, primordialmente nos países do Norte global com os países do Sul global (Mira Bohórquez, 2023).

De uma perspectiva ética, a justiça climática só pode ser promovida com atos de resistência, face à intenção das elites políticas de perpetuar um sistema que destrói o planeta Terra e os seus habitantes. São exemplos de luta por justiça climática a proteção territorial e a permanência de populações indígenas, quilombolas e ribeirinhas, que, a partir de suas contranarrativas, fissuram densas estruturas de poder. Toda a sociedade precisa estar envolvida e cobrar por justiça climática, tendo em vista os abismos sociais – principalmente, no Brasil. A comunicação e, em especial, o jornalismo – como instituição social implicada na garantia da cidadania e dos direitos humanos – precisam cobrar ações de combate à injustiça climática. Refletir coletivamente sobre injustiça climática abre brechas para ações mais efetivas que possam, ainda que gradativamente, transformar tais cenários. Portanto, construir narrativas midiáticas de busca por justiça climática é uma potente estratégia de enfrentamento ao cenário atual (Shome; Marx, 2016), que exige o compartilhamento de histórias baseadas no testemunho, na denúncia e em soluções possíveis.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Henri; MELLO, Cecília C. do Amaral; BEZERRA, Gustavo das Neves. **O que é justiça ambiental**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MIRA BOHÓRQUEZ, Paula Cristina. Justicia climática: reflexiones críticas para una nueva comprensión del problema. In: MIRA BOHÓRQUEZ, Paula Cristina et al. (org.). **Estudios interdisciplinarios sobre el cambio climático**. Colombia: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, 2023. p. 113-149.

REDE BRASILEIRA DE JUSTIÇA AMBIENTAL (RBJA). **Declaração de Princípios da RBJA**, 2025. Disponível em: <https://rbja.org/wp-content/uploads/2022/12/Declaracao-de-Principios-da-RBJA.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2025. p.2.

SHOME, Debika; MARX, Sabine. **A comunicação das mudanças climáticas**: um guia para cientistas, jornalistas, educadores, políticos e demais interessados. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas sobre Decisões Ambientais Universidade de Columbia, 2016.

UNITED NATIONS DEVELOPMENT PROGRAMME (UNDP). **The Climate Dictionary**: Speak climate fluently. New York: UNDP Climate, 2023.

LITERATURA DE OUVIDO

Cláudia Thomé, Marco Aurelio Reis

A literatura de ouvido, modalidade narrativa que privilegia a oralidade e a escuta como formas de apreensão narrativa, tem raízes profundas na cultura brasileira, especialmente no período áureo do rádio, nas décadas de 1950 e 1960. Como destaca Thomé (2015), em *Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio*, essa prática não apenas resgata tradições orais, mas também se reinventa nas ondas do rádio. Contemporaneamente, na era digital, a literatura de ouvido adapta-se a novos formatos e novas mídias, como *podcasts* e audiolivros. O termo surge a partir da análise de crônicas de Dinah Silveira de Queiroz e de Giuseppe Ghiaroni, originalmente veiculadas nas rádios MEC e Nacional, em pesquisa que demonstra como o rádio potencializou a difusão desse gênero literário-jornalístico, criando uma conexão íntima entre narrador e ouvinte. A literatura de ouvido desafia a primazia do texto escrito, valorizando elementos como voz, ritmo e entonação, que conferem singularidade à narrativa. Como observa Fred Góes (2015), no prefácio da obra de Thomé, essa forma de expressão possui “fisionomia tão própria e plural” – característica que a torna relevante não apenas para estudiosos de Letras e Comunicação, mas também para o grande público. A escuta coletiva do rádio, por exemplo, resgatava uma dimensão afetiva e comunitária, contrastando com o consumo individualizado predominante hoje. No entanto, a migração para plataformas digitais – como *podcasts* e serviços de *streaming* – mantém viva essa tradição, agora adaptada às demandas contemporâneas de mobilidade e multitarefa.

Na atualidade, a literatura de ouvido se insere no contexto das “nuvens”, em que o conteúdo é armazenado e acessado de forma descentralizada, ampliando seu alcance. Essa transição não apenas preserva a essência da narrativa oral, como também questiona hierarquias tradicionais entre escrita e *performance*, propondo novas formas de circulação literária. Assim, o termo não apenas resgata um fenômeno histórico, mas também oferece um olhar valioso sobre como a oralidade se transforma e persiste na cultura digital contemporânea.

REFERÊNCIAS

GÓES, Frederico L. Prefácio. In: THOMÉ, C. **Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio**. Curitiba: Appris, 2015. p. 11-12.

THOMÉ, Cláudia. **Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio**. Curitiba: Appris, 2015.

LITERATURA NAS NUUVENS

Marco Aurelio Reis, Cláudia Thomé

O conceito de “literatura nas nuvens”, desenvolvido na tese *O subúrbio feito letra* (Reis, 2018), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), oferece um marco teórico fundamental para compreender a migração da crônica e do jornalismo literário para o ambiente digital. Segundo Reis, essa transição representa não apenas uma mudança de suporte, mas uma transformação nas práticas de escrita, circulação e recepção textual, nas quais a *web* se configura como espaço privilegiado de experimentação narrativa. Nesse contexto, o livro *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil* (UFRJ), de Cristiane Costa (2005), serve como importante apoio teórico, ao demonstrar como, historicamente, os escritores-jornalistas brasileiros têm transitado entre a literatura e o jornalismo, apropriando-se de características de ambos os campos. Esse fenômeno ganha novas dimensões na era digital, na qual cronistas e autores de jornalismo literário encontram na *web* um espaço alternativo para publicação, especialmente relevante diante da redução progressiva de espaços editoriais nos meios tradicionais. A internet possibilita a circulação de textos que, muitas vezes, não encontram espaço no mercado editorial convencional, seja por questões comerciais ou por se tratar de resgates de obras esquecidas. Autores como Martha Medeiros e Ana Cecília Rodrigues exemplificam essa dinâmica: começaram publicando em plataformas digitais, antes de alcançar reconhecimento nos meios tradicionais, demonstrando como a *web* pode funcionar como espaço de descoberta e consagração de novos talentos, de modo a transcender o conceito de literatura expandida. O jornalismo lite-

rário, gênero que combina rigor factual com recursos narrativos da literatura, encontra na *web* um terreno fértil para a inovação. A perspectiva de incorporar elementos multimídia, hipertextos e interatividade com os leitores amplia as possibilidades expressivas do gênero, ao mesmo tempo que mantém sua essência de narrar a realidade com profundidade e estilo literário. Essa convergência entre tradição e inovação coloca desafios importantes, particularmente no que diz respeito à preservação da memória digital e à sustentabilidade econômica dessas produções. Apesar disso, a migração para a *web* representa uma oportunidade única para revitalizar gêneros, como a crônica e o jornalismo literário, garantindo sua sobrevivência e relevância no cenário comunicacional contemporâneo.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel:** escritores jornalistas no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REIS, Marco Aurélio. **O subúrbio feito letra:** o cotidiano da periferia em crônicas ácidas e carnavalizadas. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

LIVRO-REPORTAGEM

Felipe Adam

Reduto da grande reportagem em dimensões dilatadas de tempo e espaço, o livro-reportagem é “o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos” (Lima, 2009, p. 26). Enquanto produto editorial, serve como documento importante a respeito de um acontecimento ou de uma vida – como no caso das biografias e perfis –, além de se tornar uma alternativa de renda para o profissional que o escreve.

A principal referência, no quesito livro-reportagem, é a obra *Páginas ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, publicada no início da década de 1990. Nela, Lima (2009, p. 28) dialogou com o teórico alemão Otto Groth para caracterizar esse suporte jornalístico impresso e o diferenciar das demais publicações, a partir da abordagem do conteúdo, isto é, uma obra de não ficção correspondente ao real, do tratamento jornalístico e das “distintas finalidades típicas ao jornalismo que se desdobram desde o objetivo fundamental de informar, orientar, explicar”.

Antonio Catalão Jr vai adiante na interpretação do livro-reportagem por meio de um retrato histórico. De acordo com ele, em levantamento realizado entre os 160 livros mais vendidos no Brasil, durante o período de 1966 a 2004, 18 deles – isto é, 11,25% – eram relacionados a livros-reportagem (Catalão Junior, 2010). A avaliação das quase 20 obras indicou oito características específicas

para o livro-reportagem: autoria individual, narração, familiaridade, didatismo, onisciência, excepcionalidade, personificação e contemporaneidade.

Alexandre Maciel (2018) também se destaca quanto às pesquisas sobre livro-reportagem. A fim de entender os bastidores de elaboração jornalística do produto, o autor dialogou com dez repórteres com experiência no suporte editorial. Segundo Maciel (2018, p. 265), há a constatação de que “a reportagem de fôlego é um patrimônio simbólico da profissão”. Por meio das entrevistas, o livro-reportagem pode ser conceituado como uma alternativa “discursiva de interpretação complexa dos acontecimentos e personagens históricos, sociais e cotidianos pelo prisma das heranças dos saberes jornalísticos, reconfigurados no reconhecimento, procedimento e na narração” (Maciel, 2018, p. 265).

Esse tipo de suporte impresso vai ao encontro da narratividade jornalística por meio das técnicas inerentes à profissão, a começar por uma pauta mais elaborada e que serve como orientação ao futuro trabalho. O processo de apuração não compreende apenas a entrevista, mas incorpora a pesquisa, a documentação e, em especial, a observação *in loco* dos ambientes que serviram de cenário ao caso.

Tendo em vista essas etapas jornalísticas, é necessário apontar, ainda, que o livro-reportagem se destaca em ambiente acadêmico. Com um nicho de produção e público cativo de leitores, o livro-reportagem também é um produto muito aplicado em trabalhos de conclusão de curso (TCCs) de Jornalismo. A empreitada funciona, inclusive, como a primeira experiência dos estudantes com a reportagem investigativa, de fôlego, cujas temáticas versam ora sobre os direitos humanos, ora sobre o resgate memorialístico ou a vida comum de anônimos.

REFERÊNCIAS

CATALÃO JÚNIOR, Antonio Heriberto. **Jornalismo best-seller: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araça-

tuba, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103497>. Acesso em 21 mar. 2025.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do Jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2009.

MACIEL, Alexandre Zarate. **Narradores do contemporâneo**: jornalistas escritores e o livro-reportagem no Brasil. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29836>. Acesso em 21 mar. 2025.

MANGÁ

Rogério Porto Ribeiro

Forma de arte sequencial japonesa que combina narrativas visuais e texto, cujo termo se origina dos ideogramas 漫 (*man*, “divertido” ou “descompromissado”) e 画 (*ga*, “desenho”), traduzido como “desenhos divertidos”. Sua história remonta à China, entre os séculos II e V a.C., com influências assimiladas pelo Japão, a partir dos séculos VI e VII, evoluindo para o formato contemporâneo descrito por Batistella (2014, p. 39) como “ilustrações que se assemelham à arte sequencial japonesa a que se tem acesso atualmente”.

As raízes do mangá estão ligadas a expressões artísticas, como o *Choju Giga* (século XII), obra atribuída ao monge Toba Kakuyu, e *Hyakki Yako*, de Mitsunobu Tosa (Luyten, 2011). Composta de quatro rolos (*Ê-Makimono*), retratava animais antropomorfizados em cenas satíricas que criticavam a sociedade da época, estabelecendo o sentido de leitura da direita para a esquerda, ainda hoje característico dos mangás. Essas narrativas imagéticas conviviam com as *fushi-ê*, caricaturas medievais de teor crítico e humorístico, e os *Zengas* (século XV), ilustrações inspiradas no budismo zen e no taoísmo, marcadas pela simplicidade de traços – técnica posteriormente herdada por autores modernos.

No período Edo (1603-1868), surgiram formatos populares, como os *ukiyo-ê*, gravuras em blocos de madeira que retratavam o cotidiano japonês – desde mulheres elegantes até cenas históricas. Destaque para *Kinkin Sensei Eiga No Yume* (1775), considerada a primeira arte sequencial de sucesso comercial, precursora dos *graphic novels*, e

para *Hokusai Manga* (1814-1878), coleção de esboços de Katsushika Hokusai que misturava críticas sociais e instruções técnicas, influenciando gerações de artistas. Paralelamente, os *akahon* (livros vermelhos) divulgavam contos folclóricos ilustrados, consolidando a tradição de narrativas acessíveis ao público geral.

A modernização do mangá ocorreu durante a Era Meiji (1868-1912), quando o Japão se reabriu ao Ocidente. O artista francês Georges Bigot introduziu a estrutura narrativa em três atos (introdução, desenvolvimento e conclusão), enquanto novas tecnologias de impressão substituíram os pincéis por canetas a nanquim. A adoção de balões de fala e legendas, inspirada em tiras de jornais europeus, transformou o mangá em uma mídia de massa, aproximando-o do formato atual.

Culturalmente, o mangá reflete a identidade japonesa, abordando temas como hierarquia social, família e gênero. Suas publicações tradicionais incluem revistas seriadas (ex.: *Shonen Jump*) e volumes encadernados (*tankobon*), mantendo o padrão de leitura oriental. As temáticas variam do fantástico (demônios e mitos) ao cotidiano (escola e trabalho), muitas vezes mesclando humor, crítica política e elementos eróticos, herança dos *ukiyo-ê*.

Assim, o mangá se popularizou no Brasil a partir dos anos 1980 (Luyten, 1995), com adaptações como *Cavaleiros do zodíaco* e *Dragon Ball*, expandindo-se para *animes*, filmes e mercados como *cosplay*. Academicamente, é estudado tanto por sua estética – como os olhos grandes e o dinamismo visual – quanto por seu impacto sociocultural, simbolizando a fusão entre tradição japonesa e inovação ocidental.

REFERÊNCIAS

BATISTELLA, Danielly. **Palavras e Imagens: A transposição do Mangá para o Anime no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102191/000930130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 4 ago. 2025.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá**: O poder dos Quadrinhos Japoneses. 3. ed. São Paulo: Hedra 2011.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. “O sonho japonês” e a difusão do mangá. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, p. 130-137, 1995. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/28348/30206>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MEMES DA INTERNET

Guilherme Sfredo Miorando, Danilo Aroeira de Pinheiro Tavares

Os memes da internet apresentam uma narrativa? Se pensarmos em termos textuais, como na acepção de Eco, temos nos memes da internet aquilo que Martín Barbero e Germán Rey (2004) chamam de “encontro do palimpsesto com o hipertexto”, ainda quando o autor estudava o *zapping* da televisão. Porém, esses conceitos servem bem aos memes, porque, no palimpsesto dos memes, o passado, ou seja, a estrutura do meme, ressurgem reescrito no presente, com um novo texto adaptado para uma nova situação. Já como hipertexto, o meme demonstra uma rede de conexões que permite e/ou exige uma multiplicidade de aplicações e rearticulações. Essa mecânica de renovação/conservação está na base dos estudos da ciência memética, dedicada à análise dos memes. Também se relaciona com a prática da paródia, uma vez que o próximo meme é uma paródia do anterior.

Existe uma acepção maior de meme, cunhada pelo biólogo Richard Dawkins, que define o meme como a menor unidade da cultura, que estaria para essa área assim como os genes estão para a biologia; ele seria, como colocou, uma espécie de “vírus da mente”. Todavia, existe uma diferença entre o meme e o viral. Limor Shifman (2013, p. 57) estipula que “enquanto o viral inclui uma única e simples unidade cultural (como um vídeo, uma foto ou uma piada), que se propaga em várias cópias, um meme da internet é sempre uma coleção de textos”. Shifman (2013, p. 41) define os memes da internet como

[...] a) um grupo de itens digitais dividindo características comuns de conteúdo, forma, e/ou instância, que b) foram criados conscientes uns dos outros, e c) estiveram circulando, sendo imitados e/ou transformados através da internet por muitos usuários.

Dada essa última característica, pode-se dizer que os memes também possuem uma propriedade de oralidade, uma vez que é impossível mapear um meme até sua origem, devido às inúmeras transformações que sofre.

Natália Horta (2015, p. 17) explica que

[...] a própria noção de continuidade não nos permite afirmar que o meme só aconteça na internet. Assim, se o meme é uma linguagem, é também uma forma de pensamento, uma forma de entendimento do mundo, seja “dentro” ou “fora” da internet.

Como ferramenta e elemento da construção dos memes, a cultura pop está aliada a eles para estabelecer discussões e, até mesmo, narrativas no sentido de versões, em diferentes campos sociais, como a política e a economia. Por fazer parte do cotidiano das pessoas e de suas identidades culturais, a cultura pop torna as complexas e impenetráveis discussões da política mais palatáveis para o público em geral (Shifman, 2013).

A mensagem intertextual e intermediática do meme se transforma a cada nova iteração e, apesar disso, sempre conserva algo de sua essência; e mais: produz algo inteiramente novo em sua totalidade, que é fruto da construção coletiva de sua mensagem. A narrativa do meme é construída coletiva e organicamente *intermédias* e tem, em suas manifestações individuais, os pontos que a conectam, em forma de um palimpsesto sujeito, aos caprichos do tempo, podendo ser moldada e adaptada no seu transcorrer e incorporar ou não o fenômeno viral, de maneira a transcender os limites da internet.

REFERÊNCIAS

BARBERO, Martín; REY, Germán. **Exercícios do ver:** hegemonia visual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

HORTA, Natália Botelho. **O meme como linguagem da internet:** uma perspectiva semiótica. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015_NataliaBotelhoHorta.pdf. Acesso em: 4 ago. 2025.

SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture.** Cambridge: The MIT Press, 2013.

MÉTODO DA REPORTAGEM

Magali Moser

O jornalismo desenvolveu, ao longo da história, uma metodologia própria ligada à prática da produção de informação pública, embora ainda possa avançar na sistematização e nos padrões de ação reconhecidos. A reportagem se destaca como o gênero mais propício à identificação de um método jornalístico, pois é associada historicamente à legitimação, autonomia e identidade da atividade profissional. Diferentes autores ressaltam a importância de discutir o método no jornalismo, especialmente reconhecendo suas particularidades como campo de estudos (Christofolletti, 2012; Grajeda; Maldonado, 2019; Moser, 2024). A ideia de método é entendida como um caminho organizado para alcançar resultados válidos, mesmo que, no jornalismo, esse percurso não seja fixo ou repetível. Compreender esse percurso é essencial para diferenciar jornalismo de outras formas de comunicação e refletir sobre os desafios da profissão.

O processo de produção da reportagem exige um conjunto de competências e conhecimentos, muitas vezes tácitos, que nem sempre são reconhecidos ou formalizados pelos próprios jornalistas. A escuta dos relatos de repórteres experientes é fundamental para tornar visível esse conhecimento tácito acumulado, valorizando os saberes relacionados às vivências empíricas (Moser, 2024). As competências jornalísticas se organizam em três dimensões principais: os saberes de reconhecimento, os de procedimento e os de narração (Ericson; Baranek; Chan, 1987), que articulam, respectivamente, a construção da pauta, o processo de apuração e a edição/redação.

Apesar da centralidade da reportagem na prática jornalística, há uma carência de sistematização sobre seus métodos. Identificar padrões é essencial para reconhecer a credibilidade do jornalismo, especialmente em tempos de desinformação e crises da democracia. A sistematização do método da reportagem se revela, assim, estratégica para fortalecer a legitimidade e a função social da profissão. Estudo recente, que analisou depoimentos de repórteres especiais brasileiros, revelou que, embora cada profissional adote suas subjetividades no processo, há um *modus operandi* comum na produção de reportagens em profundidade (Moser, 2024). O saber de reconhecimento, muitas vezes associado à intuição ou à naturalizada noção de “faro jornalístico”, também se manifesta como um conhecimento que resulta da combinação de experiência pessoal com cultura profissional. Repórteres especiais tendem a buscar abordagens originais e temas invisibilizados, valorizando a convivência em redação como espaço de socialização e aprendizado.

No saber de procedimento, destaca-se uma metodologia estruturada de apuração, com pesquisa aprofundada, escuta atenta, checagem rigorosa e presença em campo, guiada por ética e sensibilidade adquiridas com a experiência. Mesmo aspectos sutis, como o momento certo de uma pergunta ou o uso de linguagem adequada ao entrevistado, fazem parte desse saber tácito.

O saber de narração envolve escolhas conscientes sobre como contar a história, com foco na clareza, acessibilidade, emoção e valorização das personagens, além de um cuidado refinado com a edição e abertura ao aprendizado por meio de críticas.

Embora esses saberes não sigam uma ordem rígida e haja espaço para estratégias individuais, os relatos mostram semelhanças estruturais que indicam a existência de um método profissional, ainda que não totalmente formalizado. Isso contribui para reconhecer a reportagem em profundidade, como um fazer institucionalizado que une conhecimentos tácito e explícito (Takeuchi; Nonaka, 2008), superando dicotomias tradicionais e conferindo legitimidade ao jornalismo como campo profissional complexo e criativo.

REFERÊNCIAS

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Apresentação. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério; LIMA, Samuel (org.). **Reportagem, pesquisa e investigação**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 13-15.

ERICSON, Richard V.; BARANEK, Patricia M; CHAN, Janet B. L. **Visualizing deviance: a study of news organization**. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

GRAJEDA, Arnaldo D.; MALDONALDO, Perla A. R. Descifrando el método de los periodistas de investigación: una propuesta para el análisis de textos periodísticos. In: ALVARADO, Alex Muñoz; MIYARES, Leonel Cosme Ruiz; SILVA, María Rosa Álvarez (org.). **Comunicación Social: Lingüística, Medios Masivos, Arte, Etnología, Folclor y otras ciencias afines**. Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada, 2019. p. 241-244.

MOSER, Magali. **O método da reportagem**. Cachoeirinha: Fi; Brasília, DF: SBPJor Luiz Gonzaga Motta, 2024.

TAKEUCHI, Hirotaka; NONAKA, Ikujiro. **Gestão do conhecimento**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

MÍDIA NEGRA

Dione Moura, Valmir Araújo

A mídia negra, produzida por comunicadores(as) negros(as), é um instrumento político e discursivo e uma estratégia de resistência cultural pela igualdade racial. Assim como a imprensa negra (Araújo, 2021), a mídia negra rompe com o pressuposto da neutralidade e da imparcialidade e assume uma postura de enfrentamento ao racismo e a todas as formas de discriminação. Por meio de múltiplas narrativas, esses sujeitos constroem e tensionam as narrativas dominantes e reivindicam espaços de visibilidade. A mídia negra opera como um território simbólico, em que se constroem narrativas coletivas, afetivas e comprometidas com a valorização das culturas negras. Essa mídia é, também, um espaço de combate à “história única”, criticada por Chimamanda Adichie (2019), que denuncia os perigos de se contar uma única versão sobre povos, culturas e trajetórias.

Para entender a densidade deste verbete, é necessário reconhecer a contundente desigualdade racial no Brasil, a qual é fruto de um processo sócio-histórico iniciado ainda no século XIV com a expansão colonial. Essa expansão resultou na vinda forçada da maior população negra traficada do continente africano, que chegou ao Brasil desprovida de direitos fundamentais, inclusive os mais elementares, como o da própria língua, religião e cultura. Famílias foram separadas, seus entes vendidos como se objetos fossem, e foram vítimas de exploração física e, muitas vezes, de violência sexual. A mídia negra, a imprensa negra e a comunicação antirracista são formas de comunicação que se constituem como um projeto político-cultural de resistência de combate às consequências históricas e atuais do racismo.

A mídia negra deve ser compreendida como um fenômeno do que Lélia Gonzalez (2020) definiu como *amefricanidade*: uma categoria político-cultural que se materializa como estratégia de resistência cultural entre povos africanos e latino-americanos, especialmente no contexto da diáspora negra. Assim, a mídia negra é, pois, resistência cultural e constrói narrativas que denunciam a desigualdade racial, o apagamento e o esquecimento de lideranças, o silenciamento da violência contra jovens negros(as), o apagamento da força do movimento negro, a naturalização do racismo e a recusa em o tratar como crime inafiançável.

As narrativas produzidas por tais comunicadores(as) negros(as), via mídia negra, tanto denunciam o silenciamento histórico sobre o racismo quanto propõem contranarrativas que valorizem a ancestralidade, a memória e a pluralidade das experiências negras. Como destacam Araújo e Moura (2024), os coletivos de mulheres negras *amefricanas* atuantes na produção midiática são expressão concreta dessa resistência narrativa (Moura, 2024). A mídia negra faz da narrativa uma estratégia de resistência cultural pela justiça racial.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARAÚJO, Valmir Teixeira de. **O que é imprensa negra?** Diálogos sobre comunicação e negritude no Brasil. Florianópolis: Insular, 2021.

ARAÚJO, Valmir Teixeira de; MOURA, Dione Oliveira. Mapa da Mídia Negra Brasileira (MMNB) versão piloto 2024: a mídia negra enquanto estratégia de resistência cultural da Amefricanidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 47., 202. **Anais** [...]. São Paulo: INTERCOM, 2024. p. 1-6.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 13-32.

MOURA, Dione. Nós, mulheres negras amefricanas, o 8 de Março e o legado de Lélia Gonzalez. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 11 mar. 2024. Disponível em: <https://encurtador.com.br/thSD8>. Acesso em: 29 abr. 2025.

MIDIOSFERA

Ada C. Machado Silveira

A noção de midiosfera vem sendo utilizada na comunicação midiática e em outras disciplinas, como a Educação e a Ciência Política, estabelecendo a importância da recepção brasileira no tema. A midiosfera implica a união entre o simbólico e o técnico em um mesmo ecossistema. Concebida como câmara de eco operadora comunicacional da ressonância epistêmica, a midiosfera apreende uma dada compreensão sociotécnica da vida social, laborando em mutações da atividade comunicacional midiática que a dotam de competências de agenciamento. A teoria paradigmática da midialogia e, dentro dela, a proposição das midiosferas idealizadas por Régis Debray (1994; 2000) reconhecem a precedência da tradição oral que constituiu a mnemosfera, responsável pelos arquétipos coletivos. Sua longa trajetória daria passo à distinção entre logoesfera, grafoesfera e videoesfera, conforme seus atributos sociotécnicos. O atual entorno da manipulação digital consagra o surgimento da hiperesfera. Nessa perspectiva, suas variações são tomadas genericamente sob a denominação comum de “midiosferas”, capazes de conjugar e comover num mesmo universo. Ainda que a adoção do termo “midiosfera” perca de vista a tipificação inicialmente proposta de hiperesfera para o momento atual, foi ela que ganhou adesão. Dessa maneira, o espaço-tempo de coexistência social, concebido por via mediatizada, supõe características compreendidas no Brasil por muitos pesquisadores como pertinentes à midiosfera – noção capaz de efetivar a inscrição social da crise comunicacional midiática da atualidade. A midiosfera da atualidade (a hiperesfera) se diversifica consoante a maior ou me-

nor capacidade de adaptação à convergência digital. Nesse contexto, emerge o fenômeno que denomino de “mídiosfera disruptiva”, ao constatar a precedência de outras duas que lhe seriam anteriores: a mídiosfera corporativa, ocupada do âmbito das práticas profissionais, especialmente jornalísticas, que estabeleceram os parâmetros canônicos do que pode ser considerado uma narrativa jornalista. E há sua histórica contraparte: a mídiosfera alternativa (Silveira, 2024). Ambas as mídiosferas desenvolveram o exercício da noticiabilidade nos parâmetros da ordem noticiosa, os quais agora se veem questionados com as práticas narrativas disruptivas, caracterizadas por serem produtoras de narrativas antagônicas de circulação restrita em plataformas de redes sociais, dirigidas a uma audiência customizada e comunidade interpretativa que é organizada em bolhas informativas e professa valores passionais, dentre outras características.

REFERÊNCIAS

DEBRAY, Régis. **Curso de Midiologia Geral**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBRAY, Régis. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Vozes, 2000.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado. Mídiosfera disruptiva: desafios epistêmico-comunicacionais da noticiabilidade midiaticizada. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 9., 2024. **Anais** [...]. Galoá: COMPÓS, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/midiosfera-disruptiva-desafios-epistemico-comunicacionais-da-noticiabilidade-mid?lang=pt-br>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MITOCRÍTICA FÍLMICA

Danilo Fantinel

A mitocrítica fílmica é uma proposta teórico-metodológica para a interpretação de filmes cinematográficos, na perspectiva dos estudos do imaginário, dentro do campo de pesquisa em comunicação. Decorrente da mitocrítica oferecida por Gilbert Durand (1996; 2012), destinada à análise da influência de mitos, imagens e símbolos sobre a literatura, o objetivo da mitocrítica fílmica é identificar, compreender e interpretar o sentido simbólico que os mais diversos elementos do imaginário antropológico propõem a curtas, médias ou longas-metragens. Em outras palavras, a mitocrítica fílmica se dedica a pensar sobre o fenômeno no qual o imaginário toca o cinema, inspirando-o e dinamizando enredos, personagens e demais soluções audiovisuais de um filme. Em tese de doutoramento (Fantinel, 2021), define-se esse acontecimento de contato entre uma e outra dimensão como o horizonte mítico de um filme, ou seja, o momento em que a imaterialidade semântica do imaginário motiva a materialidade narrativa cinematográfica, gerando sentido simbólico.

A mitocrítica fílmica busca verificar como imagens arquetípicas, imagens simbólicas, símbolos, simbolismos, mitos, mitemas e metáforas poéticas oriundos de nossa evolução biopsíquica e cultural promovem sentido ao motivar os mais diversos elementos da linguagem audiovisual, como roteiro, narrativa dramática, personagens, direção, encenação, luz, som, fotografia (planos, enquadramentos e angulações de câmera), direção de arte (cenografia, objetos, figurino, cabelo e maquiagem), bem como interpretação, montagem e efeitos especiais.

A interpretação do filme em sua complexidade técnica, estética e narrativa, não importando gênero, formato ou origem, permite desvendar o sentido simbólico e, potencialmente, mítico das obras. Nesse caso, deve-se estar atento às derivações do sentido da imagem simbólica e ao desgaste da pregnância do mito em seu processo de disseminação cultural. Não encontraremos a imagem simbólica nem o mito eles mesmos em obras culturais como as do cinema, apenas sua reverberação simbólica e seu eco mítico como resultado audiovisual da dinamização do cinema pelo imaginário. Assim, a mitocrítica fílmica exige a iniciação do pesquisador nos mistérios do imaginário antropológico e, também, uma predisposição ao pensamento por imagens. Ambos permitem a compreensão do filme em seu horizonte mítico – ocasião em que a imagem, o símbolo e o mito promovem sentido à obra.

Essa entrega sensível do pesquisador estimula sua imaginação simbólica criadora. Ana Taís Martins Portanova Barros e Malena Contrera (2018) já postularam sobre a entrega iniciática do pesquisador ao simbolismo como requisito para a pesquisa comunicacional na perspectiva do imaginário. A iniciação nas leituras e práticas permitiria a compreensão complexa do simbólico etéreo inspirador da materialidade midiática. Iniciados nas profundezas do imaginário e sensíveis às emanações do símbolo, pesquisadores poderão se reaproximar dos conteúdos do imaginário mesmo no atual contexto de crise do pensamento simbólico. Trata-se, então, de uma outra pedagogia da imagem, na qual o iniciado compreenderá que a imagem técnica em movimento do cinema é sintoma da imagem simbólica da ordem do imaginário.

A mitocrítica fílmica, que deve estar atenta tanto ao símbolo que motiva a técnica quanto à técnica que transparece o símbolo, pode ser direcionada a outras narrativas audiovisuais, como séries de TV, videocliques ou *games*.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; CONTRERA, Malena Segura. Estudos do Imaginário: a iniciação como método. In: ARAUJO, Denize et al. (org.). **Imag(em)inário: Imagens e imaginário na Co-**

municação. Porto Alegre: Imaginalis; Curitiba: Página 42, 2018. v. 1. p. 22-36.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FANTINEL, Danilo. **Mitocrítica** fílmica: para pensar o cinema no horizonte mítico. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224323#>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MODDING E MODS

Yan Masetto Nicolai, Dario de Souza Mesquita Júnior

Mods, abreviação de “*modifications*”, são alterações feitas por jogadores em *jogos digitais*, que transformam a experiência original do *game* (Mesquita; Nesteriuk, 2019). Essas modificações variam de aprimoramentos visuais a expansões de conteúdo que criam novas narrativas e possibilidades, ampliando o universo do jogo e as ideias de *mundos possíveis* (Ryan, 1991; Ryan, Thon, 2014).

A origem dos *mods* remonta aos primórdios dos jogos de computador (Sotamaa, 2010), nascendo da necessidade dos jogadores de personalizar e expressar sua afinidade com os *games*, de modo a impulsionar a *cultura transmídia* (Jenkins, 2016), também considerada na atualidade como *cultura modder participativa*. Com o tempo, o *modding* evoluiu, tornando-se mais complexo e sofisticado. O que antes eram alterações simples hoje em dia rivaliza em qualidade com os jogos originais, criando um universo cultural paralelo ao das produtoras. Essa prática demonstra como o *modding* é uma forma de *ação cultural*, em que os jogadores atuam como criadores de conteúdo para um público consumidor, muitas vezes de forma gratuita, com possíveis ganhos vindos de doações.

O *modding* é um campo fértil para a reflexão sobre a *construção, circulação e disputa de sentidos*. Ao modificar narrativas existentes, os *modders* exercem uma agência significativa sobre as estruturas originais dos jogos, alterando arcos de personagens e subtramas ou subvertendo desfechos canônicos. Isso evidencia que a narrativa não é estática, mas um campo de intervenção e

reinterpretação. As *mediações simbólicas* operadas pelos *mods* criam novos conjuntos de símbolos e significados, forçando o jogador a renegociar sua compreensão do universo do jogo. Essa cocriação de significado e as estratégias discursivas dos *modders* operam a recepção e interpretação dessas novas histórias, ativando a *cultura modder participativa*.

É crucial distinguir *modding* de *hacking*. Define-se *hacking* como uma modificação não autorizada, frequentemente associada a atividades ilegais, enquanto *modding* é visto como uma prática legítima de participação criativa. Ryan (2001) argumenta que jogos criam mundos possíveis e acessíveis por diferentes níveis de imersão, e o *modding* permite que jogadores explorem esses mundos. Contudo, a criação de *mods* também levanta questões de direitos autorais, com a Bethesda permitindo modificações sob certas condições. A prática de solicitar doações para sustentar o trabalho dos criadores de *mods* ilustra a complexidade do equilíbrio entre criatividade e proteção legal e, até mesmo, de como é tênue a distinção entre o *modding*, o *hacking* e a sua legalidade.

Em síntese, o processo de *modding* é um tesouro da cultura participativa *gamer*, simbolizando a ousadia, a inovação e a paixão dos jogadores ao redor do mundo para criar e fundir os universos ficcionais distintos, os sonhos e os famosos “e se...” da comunidade. Assim, alimenta-se um ciclo contínuo de criatividade e inovação que fortalece a indústria de *games*, pelo menos em uma linha paralela das vias comerciais, que mantém *games* já de longa data ainda vivos e com público/usuários. Logo, os *mods* transcendem a simples modificação de jogos, constituindo manifestações de arte interativa que abrem novos horizontes e possibilitam distintas experiências a partir de um mesmo produto.

REFERÊNCIAS

JENKINS, Henry. Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora. [Entrevista concedida a] KALINKE, Priscila; ROCHA, Anderson. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 39, p. 213-219, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/9z4FWtpP5D4zC3FHNWqhx7B/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 31 jul. 2025.

MESQUITA, Dario; NESTERIUK, Sérgio. Twitchplayspokemon-modding como experimento da cultura participativa. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 18, n. 37, p. 275-289, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/35999/pdf>. Acesso em: 4 ago. 2025.

RYAN, Marie-Laurie. **Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Digital Media**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël (ed.). **Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology**. London: Nebraska Press, 2014.

SOTAMAA, Olli. When the game is not enough: Motivations and practices among computer game modding culture. **Games and Culture**, [s.l.], v. 5, n. 3, p. 239-255, 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1555412009359765>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MOMENTO QUALQUER

Lilian Reichert Coelho

Noção adotada por Jacques Rancière (2021), a partir do livro *Mimesis*, e Eric Auerbach (2015), em reflexões sobre *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf (2023). Desenvolvida em estudos sobre a ficção, a ideia de momento qualquer se orienta pela proposta de indistinção entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos, defendida por Rancière (2021) ao caracterizar o regime estético das artes. A noção pode contribuir na análise de narrativas midiáticas que se desenvolvem por temporalidades múltiplas e heterocronias, bem como as que propõem a transgressão do grande tempo neoliberal e da falta de utopias. O momento qualquer pode emergir nas narrativas como o que há em comum nas vidas de pessoas/personagens/criaturas diferentes entre si, que, em sua precariedade existencial e/ou social, rasuram criativamente as hierarquias da sociedade, inaugurando ou preservando as relações fundadas em horizontalidades e promovendo a justiça. O tempo da vida cotidiana, os interstícios dos afazeres, o lugar dos sentimentos e das sensações e as experiências de difícil assimilação e tradução pelas lógicas narrativas aristotélicas se apresentam como potências reparadoras, ainda que contingentes e em constante perigo de desaparecer ante as forças dominantes. Ao estabelecer um patamar de igualdade entre personagens, fatos, ações e formas de vida, o momento qualquer produz o que Rancière (2021) chama de “democracia ficcional”. O momento qualquer agencia microacontecimentos sensíveis pela interrupção do fluxo dos acontecimentos considerados dignos de serem narrados por gestos que se esquivam das ações impostas pelas lógicas hegemônicas às tramas narrativas

e históricas. Ele impõe, por uma estética da manifestação, a presença dos seres em sua singularidade, no murmúrio do que pode não ter um significado necessário ou importância na narrativa e na sociedade, configurando-se como o quase imperceptível gesto que faz ver, que instaura o aparecer dos(as) excluídos(as) da visibilidade comum e dos(as) injustiçados(as). Essa revolução democrática e silenciosa, na ordem do sensível e na organização previsível das narrativas e dos gêneros estabelecidos, que se movimenta da política à estética e vice-versa, tem como potência conferir dignidade aos insignificantes, independentemente de sua natureza ontológica. A noção de momento qualquer se mostra potente por desnortear a suposta estabilidade dos gêneros narrativos, ao instaurar e reinstaurar um sensível comum e desierarquizado, que desafia os regimes de inteligibilidade vigentes. Pode ser associada à análise de narrativas, que envolvem: ligações extemporâneas, criativas e políticas entre elementos diversos; temporalidades e espacialidades distintas; coexistências temporais e de personagens e ressonâncias de fatos; e histórias ou quase-histórias contra-hegemônicas, crônicas, perfis, reportagens e outras modalidades de experimentações narrativas e insurgentes que assumem o devaneio fabulador como operação fundamental.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: Ed. 34, 2021.

WOOLF, Virginia. **Passeio ao farol**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras; Penguin, 2023.

MUTAÇÕES

Ada C. Machado Silveira, Aline Dalmolin

Viver num contexto em que mutações emergem simultaneamente conduz a indagar como se atualizam as narrativas midiáticas. Assim, apontar mutações midiáticas é reconhecer o tensionamento comunicativo nas interações mediatizadas contemporâneas. O impulsionamento de estudos da inter-relação entre comunicação e tecnologia considera as implicações tanto para o desenvolvimento de teorias como para a compreensão crítica de fenômenos sociais emergentes. Sua abordagem preconiza conceber a diversidade de agenciamentos que podem ser empreendidos quando acionados pela mediação socio-simbólica e/ou pelas dinâmicas de inovação sociotécnica. Ao apontar para a mutação sociotécnica, referimo-nos à transformação nas relações entre sociedade e tecnologia, às ferramentas, aos meios e às mudanças no viver. Novas técnicas, novos dispositivos e novas mídias incidem sobre os modos de viver, comunicar, trabalhar e perceber o mundo. A mutação socio-simbólica sinaliza para a transformação no modo como os símbolos, os significados e as práticas culturais se organizam, circulam e são compreendidos pela sociedade, impactando tanto a constituição dos sentidos como a ritualização dos laços sociais. A partir dessas transformações, podemos interpelar uma miríade de agenciamentos ocorridos no âmbito das reconfigurações simbólicas. Agenciamentos noticiosos decorrentes da velocidade de propagação de um acontecimento, como foi o 8 de janeiro de 2023, na Praça dos Três Poderes, em Brasília. Já agenciamentos políticos consideram a mudança na percepção social do que significa “fazer uma *selfie*”, que passou de ser algo fútil para se tornar um ato poderoso de expressão identitária, de *marketing* pessoal ou mesmo de luta política. Para os agenciamentos profissionais, a

cultura profissional sofre profundas alterações não só no ambiente dos profissionais de mídia, como no conjunto do mundo do trabalho. Os agenciamentos culturais, com a chegada dos *smartphones*, alteraram a dinâmica de sociabilidade. Ainda, agenciamentos tecnológicos surgiram, por exemplo, quando a invenção da fotografia mudou não só a técnica de registrar imagens, mas também a forma como entendemos a memória, a identidade e a história. Agenciamentos econômicos colocam as plataformas na centralidade dos processos comunicativos. Por fim, agenciamentos religiosos promovem as convocações espirituais diversificadas e a revisão do valor simbólico das práticas, dos objetos e dos discursos. As mutações apontadas podem ser compreendidas sob a noção de translação dos actantes envolvidos em uma rede, “deslocamentos por entre os atores cuja mediação é indispensável à ocorrência de qualquer ação” (Latour, 2001, p. 356). O cenário compõe que pode ser sistematizado como agenciamentos sociossimbólicos e sociotécnicos, responsáveis por dois padrões de mutações que, ocorrendo juntas, entrelaçam-se de maneiras inéditas para os indivíduos e para a sociedade. Uma nova tecnologia (sociotécnica) abre novas formas de expressão ou percepção simbólica (sociossimbólica). Já um novo valor simbólico atribuído a uma prática também impulsiona novas formas técnicas de realizá-la. Por fim, recorda-se que a abordagem de Jesús Martín-Barbero (2004), ao estabelecer o procedimento cartográfico, incorpora, em seu terceiro e quarto mapas rizomáticos, os eixos e as mediações das mutações comunicativas e culturais contemporâneas. Sua incorporação na pesquisa concedeu novos lugares metodológicos para a pesquisa empírica (Lopes, 2014).

REFERÊNCIAS

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A teoria barberiana da comunicação. **Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>. Acesso em: 27 abr. 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

NARRADOR MIDIATIZADO

Demétrio de Azeredo Soster

Por narrador midiaticizado, vamos compreender, do ponto de vista tipológico, o excerto das estruturas narrativas midiáticas que sucede, em termos evolutivos, a um tempo complementar e ampliado, aos narradores “moderno” e “pós-moderno” e que se reconfigura quando é atingido pela processualidade da midiaticização, midiaticizando-se.

Considerá-lo, nessa perspectiva midiaticizada, exige, portanto, significativo esforço de transposição conceitual: de um lado, temos elementos da estrutura discursiva narrativa – os narradores moderno e pós-moderno – que se estabelecem, genealogicamente, nas fases moderna e pós-moderna da sociedade ou, se preferirmos, em um tempo de mundo analógico, próprio da sociedade dos meios. De outro, um constructo que passa a existir como tal quando a atividade jornalística se reconfigura pela processualidade da midiaticização, midiaticizando-se (Soster, 2023).

Ora distante, ora explícito, ora “escondido”, falando em primeira pessoa ou de maneira impessoal, como se não participasse da cena, trata-se, aqui, da soma complementar dos narradores anteriores. Ou seja, não é moderno nem pós-moderno, mas, antes, o que emerge das duas condições em uma perspectiva dialética. Só é possível pensar o narrador midiaticizado relacionalmente, isto é, no diálogo com dispositivos tecnológicos – caso das plataformas; por isso, dizemos que é “midiaticizado”.

Personificam-se os narradores midiaticizados, por meio de fenômenos midiáticos, nos moldes de Verón (2013); dito de outra forma, a partir do momento em que os sentidos adquirem autonomia e persistência, condição para a geração de historicidade. Materializam-se, portanto, no plano da discursividade midiática, mediante os sentidos que emergem das múltiplas e constantes semioses que são geradas na relação entre dispositivos e sociedade se realizando.

Trata-se de um narrador de personalidade difusa, mutante, multifacetado e plurivocal, que existe processualmente. Pensá-lo, portanto, como um lugar situacional, ainda que eventualmente o localize topologicamente, não o define; apenas sugere sua presença.

Suscintamente, as características do narrador midiaticizado são:

- i) personificam-se no diálogo com dispositivos tecnológicos – caso das plataformas;
- ii) resultam das somas complementares dos narradores moderno e pós-moderno;
- iii) trata-se de narradores multifacetados, ou seja, com mais de uma característica identificada;
- iv) são plurivocais; portanto, detentores de níveis distintos de conhecimento;
- v) valem-se de sentidos gerados a partir de suas próprias operações para forma de fortalecimento de vínculos.

O narrador moderno, por sua vez, a partir de Benjamin (2012), é o narrador “tradicional”. Trata-se daquele que conta a história; ao fazê-lo, não apenas relata o que viveu, como procura ensinar alguma coisa. O narrador moderno traz consigo, portanto, a noção de moral ligada ao autoconhecimento e à transcendência.

Quanto ao narrador pós-moderno, agora com base em Santiago (2002), diferentemente de seu antecessor, é o narrador distante, que narra “da plateia”; acima de tudo, sem ser atuante. Tem preocupações de ordem moral, mas não as que ele viveu necessariamente. É um narrador de segunda ordem, que não se mistura ou, pelo menos, que procura não se imiscuir no narrado.

Sua visada é panorâmica a um tempo vertical e horizontal; sua narrativa adquire sentido a partir de um vivido que ele não viveu, mas que narra como se tivesse sido protagonista. São narradores assim os jornalistas, no largo, em seus esforços de reportagem – notadamente, os que trabalham reportagens em profundidade, salvo raras exceções.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura: obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOSTER, Demetrio de Azeredo. **Notas sobre o narrador midiaticizado**. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 21., 2023. **Anais [...]**. Galoá: SBPJor, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/encontros-sbpjor/sbpjor-2023/trabalhos/notas-sobre-o-narrador-midiaticizado?lang=pt-br>. Acesso em: 7 jan. 2025.

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

NARRATIVAS AUDIOVISUAIS PLATAFORMIZADAS

Fabiana Piccinin

O conceito de narrativa considerado é resultante do movimento conhecido como “virada linguística”, registrado entre o século XIX e o XX, em sintonia com o pós-estruturalismo (Barthes, 2011), que compreende o narrar como a sistematização dos fenômenos oferecidos pelo real em direção à composição discursiva no tempo, organizada a partir de personagens que determinam o seu encaideamento e as nuances disso decorrentes. É um trabalho semântico, portanto não mais restrito ao interesse da literatura, mas preocupação de todas as humanidades, na medida em que narra como a organização de sentido do mundo é indissociável da condição humana. Ao assumir anatomias e configurações próprias dos recursos linguísticos de cada época, a narrativa vem sofrendo alterações, desde a oralidade, quando acompanhada do gestual e das imagens artesanais a essa consorciada, a fim de representar a realidade por meio de mitos, lendas e contos, transmitidos como insumos para compreensão da experiência de viver até o contemporâneo. A industrialização do narrar trouxe a imagem e o som reproduzíveis e passíveis de retenção, promovendo inovações sobre formatos e conteúdos que passaram a forçar os limites da linearidade das suas fronteiras bidimensionais em direção a práticas submetidas à convergência e à digitalização. Trata-se da ecologia das plataformas midiáticas (Van Dijck, Poell & De Waal, 2018), que, uma vez imbricadas às normas sociotécnicas do ecossistema *on-line*, apresentam-se como espaços digitais, em que o conteúdo audiovisual é criado, distribuído e consumido desde a

multiplicidade dos sentidos e das formas que tendem à contínua mutação e ressignificação. Interfaces e lugares novos vão sendo ocupados por sujeitos em interação, que promovem formas inaugurais do narrar, balizadas por recursos de imersão, fluidez, experiência e elasticidade (Longhi; Piccinin, 2024), em diferentes naturezas performáticas e construídas desde uma linguagem informal, com vistas ao engajamento dos públicos. A centralidade e a recorrência do formato audiovisual na ambiência da *web* derivam das demandas por sedução que são esperadas das narrativas plataformizadas, apresentadas, assim, em ritmo, linguagem e aceleração, em acordo com a expressão simbólica da experiência social atual. Sua produção, seu consumo e seu compartilhamento são catalisados pela profusão de imagens resultante das próprias tecnologias que as vêm popularizando e determinando a realidade narrada. Isso impõe às mídias a necessidade de estreitar continuamente as estratégias de vinculação às audiências, dado seu tráfego cambiante, por não estarem mais vinculadas à grade de programação fixa e rizomática. Dada a possibilidade de os públicos (Grainge, 2011) poderem interromper, repetir, reorganizar, editar, catalogar e/ou descartar a programação, comportam-se em oposto às prolongadas e inflexíveis transmissões, próprias da televisão operada por fluxo. As narrativas audiovisuais plataformizadas, portanto, oferecem-se, progressivamente, mais sucintas (Vázquez-Herrero; López-García; Irigaray, 2020), associando e mesclando o conteúdo a recursos de linguagem, como *links*, *emojis*, grafismos e trilhas sonoras, com vistas à construção de uma narrativa que produza um impacto emocional e capture a atenção e as interações das audiências. Disputa-se, assim, a atenção do público, exposto a vários conteúdos, simultaneamente, intercalados por micropausas, que se misturam a outros tipos de publicações, produzindo uma adição de diferentes assuntos, formatos e gêneros na navegação pelas telas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. (org.). **Análise estrutural da narrativa**. 8. ed. Petrópolis: Loyola, 2011. p. 19-61.

GRAINGE, Paul. **Ephemeral media**: transitory screen culture from television to YouTube. London: Palgrave MacMillan, 2011.

LONGHI, Raquel Ritter; PICCININ, Fabiana. Narrativas audiovisuais no jornalismo plataformizado. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério; SILVA, Terezinha Silva (org.). **Jornalismo**: reflexão e inflexão. Florianópolis: Ed. UFSC, 2024. p. 113-128. (Coleção Horizontes do Jornalismo, v. 2).

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. **The platform society**: public values in a connective world. Oxford: Oxford University Press, 2018. 228 p.

VÁZQUEZ-HERRERO, Jorge; LÓPEZ-GARCÍA, Xosé; IRIGARAY, Fermín. The technology-led narrative turn. In: VÁZQUEZ-HERRERO, Jorge (ed.). **Journalistic metamorphosis**: media transformation in the digital age. Cham: Springer, 2020. p. 29-40. (Studies in Big Data, v. 70).

NARRATIVAS BIOGRÁFICAS JORNALÍSTICAS

Marta R. Maia, Ana Cláudia Peres

Podemos pensar na palavra “biografia” a partir de suas partes, visto que “bio”, do grego *bios*, quer dizer vida, no sentido do período compreendido entre o nascimento e a morte, enquanto “grafia”, do grego *graphein*, representa o ato de escrever. Se a etimologia, portanto, ajuda-nos no aspecto semântico, não resolve muito do ponto de vista de nossa existência, marcada sempre por fatos e situações que carregam um alto grau de subjetividade e complexidade.

Para situar historicamente, recorreremos a uma das maiores referências sobre o tema, o historiador François Dosse (2009), que, ao apontar o caráter híbrido da biografia, apresenta três períodos históricos (que, muitas vezes, entrecruzam-se) do gênero, que são a “idade heroica”, quando os indivíduos são encarnados como exemplos de retidão moral, que tipificam os heróis dessa época, passando pela “idade modal”, quando se percebe o interesse pelas estruturas e instituições em detrimento do sujeito singular, chegando à “idade hermenêutica”, que possibilita um tipo de narrativa desprovida de amarras estruturais, em que o biógrafo também comparece no texto tornado público.

Se o estudo das biografias enfrenta posições distintas na literatura, na história e no próprio jornalismo (Vieira, 2015), em especial relativas aos procedimentos metodológicos, observamos que o processo de produção de uma reportagem guarda relações diretas com o fazer biográfico dos jornalistas, pois, com acuidade, pautas bem projetadas, captação diversificada, a partir das mais variadas

fontes, e narrativa singular, podemos garantir uma consistente biografia (Maia; Santos Júnior; Fernandes, 2024). Conferimos ao entrelaçamento dos saberes um relevante papel, nesse processo, como aponta o jornalista-biógrafo Lira Neto (2022, p. 74): “tendemos a imaginar, por definição, linhas divisórias imaginárias que separam territórios ou impõem limites entre eles. Prefiro entendê-las como zonas de transição e convergência, porque são capazes de absorver e incorporar influências”.

No caso do Brasil, acompanhamos um vertiginoso crescimento de biografias escritas por jornalistas nas últimas décadas. Nomes consagrados, como Ruy Castro, Fernando Morais, Lira Neto, Mário Magalhães, Regina Echeverria, entre outros, são responsáveis por biografias de grande vendagem e repercussão, como as de Carmem Miranda, Olga, Getúlio, Marighella e Elias Regina. Há que se considerar a relação intrínseca entre a biografia – seja de figuras ilustres ou anônimas – e o testemunho, com todas as aporias que o conceito comporta.

Para além da ideia de “testemunha ocular”, que teria a autoridade de narrar pelo fato de estar presente no acontecimento, vale considerar, nos relatos biográficos, que testemunhar, como pretende Brand (2009, p. 205), é uma tentativa de tornar a experiência comunicável. “Isto é, recuperá-la novamente, reconectando-a com a pessoa inteira ou com a comunidade”. É justamente isso que faz com que o ato de testemunhar também seja “a forma como experimentamos a realidade perdida ou desaparecida em algum sentido” (Brand, 2009, p. 205).

Para se aproximar da experiência, os jornalistas autores de biografias lançam mão de testemunho de terceiros, por meio de entrevistas, de fontes documentais ou, ainda, do que foi publicado na mídia, seguindo rastros e pistas e guardando um certo “senso de detetive, olhar de antropólogo e espírito de arqueólogo” (Neto, 2022, p. 93).

REFERÊNCIAS

BRAND, Roy. Witnessing trauma. In: FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit (org.). **Media witnessing**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009. p. 198-215.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**. São Paulo: EDUSP, 2009.

MAIA, Marta R., SANTOS JÚNIOR, Carlos A., FERNANDES, Elias C. Memória e testemunho nas biografias jornalísticas de João Gilberto e Caetano Veloso. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 16, n. 37, p. 1-16, e-2024002, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/nupem/article/view/7887>. Acesso em: 20 mar. 2025.

NETO, Lira. **A arte da biografia**: como escrever histórias de vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VIEIRA, Karine Moura. **Do fazer um saber**: a construção da biografia: o discurso de autoria sobre a prática jornalística na produção de biografias por jornalistas brasileiros. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2015. Disponível em: https://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/4993/Karine%20Moura%20Vieira_.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 5 ago. 2025.

NARRATIVAS COMPLEXAS

Raquel Longhi

Desde que o estruturalismo colocou em pauta a análise de sistemas complexos, como a linguagem, a cultura e a sociedade, a partir de suas estruturas subjacentes, indo além de suas manifestações superficiais, o olhar para as narrativas complexas começou a se desenhar. A evolução do pensamento contemporâneo, nesse sentido, já apontava para a complexidade, especialmente com Edgar Morin (2001) e o pensamento complexo. Mais para o fim do século XX, o livro póstumo do escritor italiano Ítalo Calvino (1990), *Seis propostas para o próximo milênio*, propunha a multiplicidade como uma das protagonistas de uma literatura que estava se anunciando no decorrer dos tempos. A multiplicidade apontava para o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento e, principalmente, como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas e entre as coisas do mundo. A ideia da multiplicidade na literatura já anunciava as complexidades possíveis – e inusitadas – que viriam a fazer parte das formas de contar. Mais recentemente, a associação da ideia de complexidade com a narrativa vem tomando força, desde que novas práticas de consumo das audiências são configuradas, num cenário marcado pela convergência de meios e pelo conseqüente fluxo de conteúdos, através de múltiplos canais, sendo definida por Jenkins (2009) como “transmídia”. Junto com Jenkins, a esfera midiática recebe, com a proposta de complexidade narrativa de Jason Mittel (2012) para analisar a narrativa seriada televisiva, outro ponto de apoio. No campo dos estudos da imagem, a contribuição é o pensamento do teórico Josep Català (2010 *apud* Longhi, 2020) sobre a imagem

complexa e a imagem interface. Para o autor, o potencial transformador das imagens e das interfaces contemporâneas contribui para a compreensão da complexidade (Català, 2010 *apud* Longhi, 2020). Considerando um conjunto de princípios para as narrativas complexas no ciberjornalismo, Longhi observa a reconfiguração da imagem em ambientes criados por realidade virtual, por exemplo, que potencializa as funções do visualizador. A mesma autora ressalta a condição de ambiente da interface – um espaço virtual, cognitivo, operacional e visual, além de espaço da experiência, que, em última instância, potencializa a imersão (Longhi, 2020). Em trabalho de 2020, Longhi elencou alguns princípios para definir as narrativas complexas, considerando o potencial imersivo da imagem complexa e da imagem-interface e as noções de complexidade e de multiplicidade. São eles: (i) imersão: o visualizador, leitor ou ouvinte, sente-se envolvido completamente no ambiente retratado; (ii) fluidez: ela implica transformação e movimento, a atuar em três instâncias – a da própria imagem, a do visualizador e a do próprio movimento mental, que é conferido, conforme Català, por uma imagem que se transforma ao ritmo das atuações do observador; (iii) experiência: a narrativa complexa é manipulável, navegável e escalável – uma narrativa que se experiencia; (iv) ambiente: a narrativa complexa é ambiental, no sentido de que interfaces são ambientes de representação e de habitáculo ou nicho; (v) elasticidade: o observador, leitor ou ouvinte se encontra no centro – da imagem e da narrativa, mas também enxerga a imagem a partir de um ponto de vista exterior. Narrativas complexas, portanto, podem ser definidas como histórias multilíneas, que apresentam múltiplas camadas de significado, cujos personagens e enredos podem ser interconectados, e que desafiam o leitor, o ouvinte, o visualizador ou o espectador a pensar de forma mais profunda sobre a relação entre os elementos narrativos.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LONGHI, Raquel Ritter. Narrativas Complexas no Ciberjornalismo: Interface, Imagem, Imersão. In: LONGHI, Raquel. R.; LOVATO, Anahy; GIFREU, Arnau (ed.). **Narrativas Complexas**. Aveiro: Ria Editorial, 2020. p. 37-57.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52. 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326/41181>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 2001.

NARRATIVA DE CAMPO

Mara Ferreira Rovida, Agnes Arruda

A *narrativa de campo* (Rovida; Arruda, 2024) é um registro textual produzido a partir do trabalho imersivo, cujo objetivo é compreender e documentar experiências humanas. Diferentemente de relatos técnicos e objetivos, busca-se, com a narrativa de campo, registrar as vivências, enfatizando a relação entre pessoas, em oposição à tradicional relação sujeito-objeto (Medina, 2003), herdada do positivismo científico e jornalístico. Esse registro textual também se caracteriza por emergir de um processo pautado pela observação, descrição densa (Geertz, 2008) e escuta comprometida com a ética da relação. Por isso, a narrativa de campo pode ser considerada um movimento que permite transitar entre a experiência vivida e a mediação comunicacional.

Do ponto de vista teórico, a narrativa de campo está embasada na antropologia interpretativa (Geertz, 2008) e nos estudos da narrativa jornalística como forma estética e afetiva (Medina, 2006), o que permite afirmar a potência da subjetividade na construção de sentidos compartilhados. Logo, esse registro de campo é, ao mesmo tempo, método e forma de expressão, porque organiza a memória da vivência, mobiliza o sentir-pensar-agir e traduz a complexidade dos encontros em textos que não pretendem esgotar o real, mas dialogar com ele.

Sua produção se caracteriza pela presença do mediador (pesquisador ou jornalista), pela valorização das experiências cotidianas, pela escuta sensível das múltiplas vozes que compõem o campo e pela disposição ética para afetar e ser afetado.

Estratégia possível tanto para a produção de reportagens imersivas quanto para a pesquisa qualitativa em comunicação, a narrativa de campo propõe um deslocamento epistemológico: em vez da busca por uma impossível objetividade asséptica, reivindica-se a responsabilidade da mediação entre alteridades e, dessa forma, entende-se que esta seria uma ferramenta crítica e criativa para pesquisas em narrativas midiáticas e que ofereceria um caminho para compreender o jornalismo e a ciência como práticas de relação, escuta e escrita do vivido, recuperando o papel da comunicação como prática de mediação social.

REFERÊNCIAS

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**: comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

ROVIDA, Mara; ARRUDA, Agnes. Narrativas de campo: ciência e jornalismo. **Revista Pauta Geral**, Ponta Grossa, v. 11, e122899, p. 179-195, 2024. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/pauta/article/view/22899/209209218978>. Acesso em: 4 ago. 2025.

NARRATIVAS DECOLONIAIS

Alice Oliveira de Andrade

As narrativas decoloniais se configuram como produções discursivas que emergem de uma crítica profunda ao colonialismo e à modernidade eurocentrada, desafiando o monopólio epistêmico e afirmando a pluralidade de vozes, saberes e experiências historicamente marginalizadas. A decolonialidade, nesse contexto, não é apenas uma crítica à colonização formal, mas um projeto ético, político e epistêmico que visa dismantelar as estruturas persistentes da colonialidade do saber, do poder e do ser (Mignolo, 2003; Quijano, 2005).

Narrativas decoloniais são, assim, aquelas produzidas a partir de lugares de enunciação tidos como historicamente subalternizados – como comunidades tradicionais, povos originários, periféricos, pessoas negras, entre outros –, que reivindicam o direito de narrar suas histórias desde suas cosmovisões, seus valores, suas oralidades, sua subjetividade e suas práticas (Grosfoguel, 2009). A oralidade, por exemplo, constitui um saber incorporado que se ancora na experiência e na corporeidade, sendo central para a produção de conhecimento em comunidades tradicionais. Por reconhecer esses saberes não apenas como válidos, mas como imprescindíveis para a formação sociocultural, as narrativas decoloniais rompem com a hierarquização entre saberes acadêmicos e saberes populares ou ancestrais, reconhecendo que há espaço para todos esses em eixos sociais distintos.

O giro decolonial implica deslocar o centro da enunciação do Norte global para o Sul global – entendido não apenas geograficamente, mas como metáfora das margens e fronteiras do sistema-mundo moderno/colonial (Maldonado-Torres, 2007). Nesse movimento, o conhecimento é reconfigurado através das vivências dos sujeitos racializados, das epistemologias feministas negras e indígenas e das cosmologias não ocidentais. A perspectiva negra das Américas e do Caribe, por exemplo, destaca que a decolonialidade é, também, resistência política e afirmação cultural que emerge desde a diáspora africana e as suas lutas por dignidade e reconhecimento.

Além de denunciar o epistemicídio, que se trata da eliminação sistemática de saberes e práticas culturais não hegemônicas (Carneiro, 2005), as narrativas decoloniais propõem uma busca por justiça epistêmica, com base no exercício narrativo, na qual diferentes formas de conhecimento coexistem em diálogo, sem subalternização. Elas se colocam como antirracistas, antipatriarcais e anticapitalistas, insurgindo contra todo tipo de dominação e silenciamento.

Portanto, narrativas decoloniais são mais do que formas alternativas de contar histórias: elas são atos políticos de resistência e de reexistência, que contribuem para a construção de um mundo pluriversal, no qual a diversidade epistêmica é reconhecida e valorizada como condição para a justiça social e cognitiva. Nesse sentido, adotar narrativas decoloniais não é apenas um gesto estético ou discursivo, mas uma aposta radical na possibilidade de desmantelar os alicerces epistêmicos da colonialidade, instaurando novos horizontes de sentido, em que múltiplas vozes possam coexistir em dignidade, agência e legitimidade.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser.** Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 8 set. 2025.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de

Sousa; MENEZES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 383-417.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramon (coord.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-167.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

NARRATIVA DE CRISE

Tânia Teixeira Pinto

É um conceito essencial para compreender como as histórias e os discursos são estrategicamente construídos em situações de tensão ou instabilidade. Esse tipo de narrativa é utilizado para moldar a percepção pública sobre eventos disruptivos, como desastres naturais, crises políticas, escândalos, pandemias ou danos à reputação de organizações e indivíduos. Sua construção é planejada com o objetivo de influenciar a opinião pública e, muitas vezes, mitigar impactos negativos, propondo soluções ou gerando confiança em momentos de incerteza.

A narrativa de crise pode ser definida como a organização discursiva e estratégica de informações para lidar com crises. Governos, organizações, mídias e até indivíduos recorrem a ela para controlar o fluxo de informações e influenciar como os eventos são interpretados pela sociedade. Além disso, ela busca estabilizar o imaginário coletivo, minimizando os danos emocionais e reputacionais gerados pelas crises. Luiz Alberto Farias e Sérgio Andreucci (2025) categorizam a narrativa de crise em:

ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA NARRATIVA DE CRISE

1. *Estratégias discursivas*: a narrativa de crise utiliza recursos discursivos variados, como o apelo emocional, a escolha de palavras que enfatizem otimismo e o enquadramento positivo de eventos negativos. Esses elementos ajudam a diminuir a percepção de gra-

vidade, a redistribuir a responsabilidade e a direcionar a narrativa para um desfecho favorável. Por exemplo, em crises corporativas, é comum o uso de discursos que destacam medidas reparatórias ou iniciativas preventivas.

2. *Temporalidade*: a estrutura narrativa é frequentemente organizada em três momentos, sendo antes, durante e depois da crise. O “antes” estabelece o contexto e explora as causas e os antecedentes; o “durante” apresenta os eventos, de forma controlada, muitas vezes buscando mitigar o impacto; e o “depois” busca promover a superação e destacar os aprendizados ou as soluções implementadas. Essa organização ajuda a criar uma sensação de linearidade e controle em meio ao caos.

3. *Narradores múltiplos*: a narrativa de crise é composta de múltiplos narradores, que incluem mídias tradicionais, redes sociais, influenciadores digitais, porta-vozes oficiais e críticos independentes. Cada um desses agentes pode construir sua própria versão dos acontecimentos, gerando, por vezes, uma disputa de narrativas. A coexistência de diferentes versões é comum, especialmente em crises amplamente mediatizadas, como escândalos políticos.

RELEVÂNCIA CONTEMPORÂNEA

Com o crescimento das redes sociais e da comunicação digital, a narrativa de crise se tornou ainda mais complexa. A velocidade de disseminação de informações e a multiplicidade de vozes, para Felipe Lemos (2019), tornam o controle narrativo um desafio constante. Assim, compreender como essas narrativas são construídas e disputadas é fundamental para analisar o papel da comunicação, em momentos de crise, seja no âmbito organizacional, político ou social.

Dessa forma, a narrativa de crise é não apenas um objeto de estudo relevante, mas também uma ferramenta prática para gerir situações críticas e influenciar a percepção pública.

REFERÊNCIAS

FARIAS, Luiz Alberto de; ANDREUCCI, Sergio. Rituais anticrises: como as organizações se preparam para situações adversas de imagem. **Revista Observatório**, [s. l.], v. 4, n. 6, p. 926-943, 2018. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/5623>. Acesso em: 14 jan. 2025.

LEMOS, Felipe Diemer de *et al.* Gestão comunicacional de crises e imagem corporativa: uma relação de interferências na realidade da organização adventista. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 7, n. 12, p. 51-62, jan. 2019. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/dispositiva/article/view/19232/14278>. Acesso em: 14 jan. 2025.

NARRATIVA DE SUPER-HERÓIS

Guilherme Sfredo Miorando

Super-heróis são produtos culturais, ou seja, resultados de uma conjuntura sociocultural e inseridos na lógica do consumo. Os super-heróis são artefatos multimidiáticos e, também, transmidiáticos, em que suas narrativas podem aparecer adaptadas para diversas mídias, como os quadrinhos, o audiovisual, a prosa, os *videogames*, entre outros. Essas histórias podem se acumular para formar uma narrativa maior, que é contada por partes em diversas mídias e em diversas apresentações ao mesmo tempo. Nessa direção, as narrativas super-heroicas trazem características de hipertexto e intertexto, porque, muitas vezes, desenvolvem-se em um universo narrativo compartilhado entre diversos personagens, com tramas desenvolvidas em diversos suportes.

Embora exista uma discussão entre estudiosos de quem foi o primeiro super-herói, o principal modelo seguido pelo gênero foi estabelecido pelo Superman, criado por Jerry Siegel e Joe Schuster em *Action comics #1* (1938). Os primeiros super-heróis conferem uma ênfase ao modo de ser dos Estados Unidos, principalmente por se juntarem aos esforços pela promoção da Segunda Guerra Mundial. Além de promoverem a soberania dos Estados Unidos como uma potência política, econômica e cultural, as narrativas de super-heróis privilegiam, em suas tramas, protagonistas homens cis, brancos, jovens, heterossexuais e em plena forma física, representada por seus músculos poderosos.

Assim, podemos afirmar que as narrativas de super-heróis são androcêntricas e se relacionam com a definição de Kaja Silverman (2017) de “ficção dominante”, ou seja, um modelo de idealização que ordena a sociedade. Não por acaso, os sentidos de ordem, autoridade e violência permeiam as narrativas super-heroicas. Para Iuri A. Reblin (2008), o papel dos super-heróis é o de resgatar as “ovelhas desgarradas” e as conduzir de volta para o sistema, legitimando-o. Apesar disso, existe uma tendência contemporânea, nessas narrativas, em apresentar outros vieses de gênero, etnia e sexualidades, dando mais diversidade às representações de super-heróis.

Ao mesmo tempo que definem formas arquetípicas de tratar os personagens e a narrativa, as histórias de super-heróis foram engendradas por diversas pessoas, ao longo do tempo, com abordagens díspares. A difusão de elementos no imaginário coletivo, de forma mais notável em outras mídias, obriga os quadrinhos a absorver essas novidades como parte efetiva de suas narrativas.

Pensando nessas modificações nas histórias, ao modo dos mitos antigos e dos contos de fadas, Terrence R. Wandtke (2012) acredita menos na fixidez arquetípica dos super-heróis e mais na maleabilidade da tradição oral em suas narrativas. Na tradição oral, elementos são adicionados por várias pessoas, no decorrer dos anos, e vão se acomodando a partir das mídias em que são apresentados e adaptados. Nessa direção, o próprio conceito de super-heróis, como estabelecido por estudiosos como Peter Coogan (2006), torna-se menos complacente, podendo abranger, nesse termo, conforme o imaginário popular, personagens não necessariamente originados de narrativas super-heroicas, como Luke Skywalker, Harry Potter, Rambo, Katniss Everdeen, James Bond, entre outros.

Os super-heróis se encontram em uma confluência entre os gêneros de aventura, fantasia e ficção científica, acomodando diversas de suas características. Nildo Viana (2005) chegou a cunhar o termo “superaventura” para definir essas narrativas, baseado na revista em quadrinhos brasileira *Superaventuras Marvel* (1982-1997). Acreditando que narrativas super-heroicas provocam catarse nos seres humanos, projetando-os como alguém maior, através da identificação com os super-heróis, Viana afirma que essas tramas são libertadoras de seus leitores – uma manifestação da criatividade que os desprende do mundo burocrático e mercantil contem-

porâneo. Vozes mais apocalípticas, dentro dos estudos dos super-heróis, poderiam afirmar que são justamente esses elementos que servem para reforçar a burocracia e a mercantilização e defender a ordem estabelecida dos poderosos sobre os fracos e oprimidos.

REFERÊNCIAS

COOGAN, Peter. **Superhero: the secret origin of a genre**. Austin: Monkey Brain, 2006.

REBLIN, Iuri A. **Para o alto e avante: uma análise do universo criativo dos super-heróis**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SILVERMAN, Kaja. **Male subjectivity at the margins**. Nova York: Routledge, 2017.

VIANA, Nildo. **Heróis e super-heróis no mundo dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

WANDTKE, Terrence R. **The meaning of superhero comic books**. Jefferson: McFarland and Co., 2012.

NARRATIVA DE VIAGEM

Olivia Scarpari Bressan

O que nos motiva a fazer uma viagem? Um convite, uma toada que ressoa, um verso de um poema que se fixa na memória, um trecho de um livro que nos instiga... O primeiro passo a ser dado em direção ao deslocamento é nos deixar levar pelo fluxo dos acontecimentos, é estarmos dispostos a nos lançar à “vertigem da desestruturação” (Cardoso, 1988, p. 359). Afinal, para ampliar a nossa consciência em uma viagem, a “carne deve se colocar à disposição do mundo” (Onfray, 2009, p. 63). Viajar é uma redescoberta de si, é um deslocamento que nos move à reconexão com nosso *self* e a um aprendizado sobre nossa própria poética. Viajamos para nos reconfigurar, para redesenhar nossos próprios limites; para nos desterrar e aterrar novamente.

Após se deleitarem com o mundo, há aqueles viajantes que decidem encampar uma outra aventura, que é a de contar sobre o que se viu durante as andanças. Compartilhar a experiência da jornada, através da escrita, é tão antigo quanto a própria viagem, desde a *Odisseia*, de Homero (VIII a. C.), passando pelo *Il Millione*, de Marco Polo (1299), até a consolidação do relato de viagem como gênero literário, a partir do século XVIII, com os *Grand tours* empreendidos pelos jovens aristocratas. Desde então, a escrita de viagem foi se reinventando de tal modo que, a partir do século XX, os relatos passaram a adotar um tom muito similar ao da reportagem jornalística (Chillón, 1999). Tanto assim que, para Modernell (2011, p. 62), a escrita de viagem guarda “características de uma grande reportagem, apesar de certo descompromisso geral com a função informativa”.

Porém, em meio às transformações, ao longo dos séculos, o que permanece imutável em um bom relato de viagem? De maneira geral, ainda que seja possível identificar certa fluidez nos caminhos sobre como escrevê-lo, um fator inescapável é, sem dúvida, a presença do protagonismo da subjetividade do narrador. Aqui, texto e corpo do viajante são indissociáveis: “no centro da viagem não há outra referência senão o eu. [...] E o epicentro dessa identidade é o corpo, a carne do viajante” (Onfray, 2009, p. 78). O eu do viajante é a pedra de toque para que a história nasça. É a partir da primeira pessoa que o narrador reflete sobre seu deslocamento, o que faz com que a narrativa “dê menos relevância aos fatos em si do que a seus efeitos sobre o observador”, como bem pontua Modernell (2011, p. 62).

Por meio da inscrição de sua interioridade no texto, o narrador impregna o destino visitado de significados. O bom relato de viagem estimula o público leitor a viajar, mas não o faz alimentando o mero consumo e o turismo parasitário, como acontece com os posts patrocinados das mídias sociais. A narrativa de viagem é capaz de transformar o viajante em escritor e deixar sua assinatura nos lugares sobre os quais conta, gerando um sem-número de memórias de viagem nas pessoas que folheiam as páginas de um livro, sentadas na poltrona de suas casas.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 346-360.

CHILLÓN, Albert. **Literatura y periodismo**. Barcelona: Aldeia Global, 1999.

MODERNELL, Renato. **Em Trânsito**: um ensaio sobre narrativas de viagem. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**. Lisboa: Quetzal, 2009.

NARRATIVAS DO ACONTECIMENTO

André Melo Mendes, Raquel Dornelas

“O acontecimento faz falar”. É com essa frase do autor francês Maurice Mouillaud (1989) que nos propomos a cruzar as dimensões de narrativa e acontecimento. A temática acontecimental tem transitado, de forma bastante intensa, pelos estudos comunicacionais, flertando com trabalhos das mais distintas frentes do campo: discursiva, jornalística, sociológica, publicitária, política, entre outras.

Neste verbete, gostaríamos de evidenciar a relação entre o acontecer e o ato de narrar pela visada pragmatista e inscrita no âmbito da experiência, que tem norteado, há pelo menos duas décadas, as reflexões do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade da Universidade Federal de Minas Gerais (GRIS-UFMG), do qual fazemos parte. De fato, quando somos impactados por um fato de caráter acontecimental, iniciamos o processo de tentar entender, simbolicamente, o fato que acaba de acontecer. Quéré (1995, 2000, 2005) explica que essa dimensão da experiência, mesmo no âmbito da narrativa, ocorre em função do “poder hermenêutico” do acontecimento: o poder de evocar novos sentidos e descortinar horizontes, podendo ser diferente para cada público ou ator afetado pelo fenômeno.

Assim, os diferentes sujeitos sociais, incluindo a mídia, buscam explicações para o acontecimento, na procura por um guia de leitura para a conduta dos públicos e das configurações de posicionamentos em uma situação dada. Porque os acontecimentos

não são lidos de forma uníssona pelos sujeitos sociais, a tarefa de os narrar esbarra em regularidades, assimetrias, flutuações, previsões, surpresas e disputas de sentido, no que tange às temporalidades, às interações, aos agenciamentos e às ações do sujeito no mundo. Por isso mesmo, estudar narrativas do acontecimento nos estimula a ver as falas para além de visões deterministas ou midiacêntricas, mas inscritas na via da experiência de cada sujeito, com poderes de afetação distintos, individuais ou coletivos, fracos ou fortes, efêmeros ou duradouros. Olhar para a narrativa do acontecimento é analisar sua segunda vida (Queré, 2012). A “primeira vida” estaria relacionada ao momento em que o fato se dá na experiência, quando ele nos impacta. Já a “segunda vida” ocorre quando o evento de caráter acontecimental é transformado em discurso, é simbolizado; em outras palavras, é quando nos apropriamos de um vocabulário que nos ajude a definir o que foi revelado pelo acontecimento.

Portanto, ao investigarmos narrativas de um acontecimento, é necessário entender que ele não pode ser aprisionado no aspecto narrativo em si – por mais paradoxal que essa afirmação possa parecer. Olhar sua simbolização é perceber a desorganização que ele provoca na própria narrativa (França, 2012). É entender que, para além do narrar, ele continua acontecendo, inscrito no horizonte da experiência dos sujeitos sociais.

REFERÊNCIAS

FRANÇA, Vera. O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. In: FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana (org.). **Acontecimento**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 39-51.

MOUILLAUD, Maurice; TÉTU, Jean-François. **Le journal quotidien**. Lyon: PUL, 1989.

QUÉRÉ, Louis. Entre o facto e sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos**: Revista de Comunicação, Cultura e Educação, Lisboa, n. 6, p. 59-75, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/373946777/QUERE-Entre-o-Facto-e-o-Sentido>. Acesso em: 5 out. 2025.

QUÉRÉ, Louis. L'espace public comme forme et comme événement. In: JOSEPH, Isaac (org.). **Prendre place**. Espace public et culture dramatique. Colloque de Cérizy. Paris: Recherches, 1995. p. 93-110.

QUÉRÉ, Louis. L'individualisation des événements dans le cadre de l'expérience publique. In: BOURDON, P. (org.). **Processus du sens**. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 1-23.

NARRATIVA ECOLÓGICA

Wesley Tadeu Oliveira da Silva

Narrativa ecológica é uma prática de construção do sentido comunicacional que integra de maneira indissociável texto, contexto e experiência, compreendidos como dimensões igualmente relevantes e interdependentes. A perspectiva ecológica surge como reação crítica ao modelo tecnocêntrico e informacional hegemônico, propondo uma comunicação baseada em vínculos, sensorialidade e participação afetiva.

Inspirada na ecologia da comunicação formulada por Vicente Romano (2004), a narrativa ecológica enfatiza a comunicação como prática coletiva, dialógica e ética, contrapondo-se à lógica da eficiência técnica e do acúmulo de poder simbólico descrita por Harry Pross (1997) na teoria da economia dos sinais. Nesse modelo, a facilidade na emissão da mensagem favorece a concentração de narrativas dominantes, promovendo a exclusão de vozes dissidentes e a supressão da ambiguidade.

O conceito se articula ainda com as produções de Agnes de Sousa Arruda e Tadeu Rodrigues Iuama (2020), que propõem repensar a narrativa comunicacional como espaço de memória, escuta e pertencimento. Para ambos, a narrativa ecológica “reivindica a integração do sensível, do local e do comum” (Arruda; Iuama, 2020, p. 407), em contraste com os paradigmas da comunicação mediocentrada e desumanizadora.

Além disso, a narrativa ecológica denuncia o apagamento simbólico dos corpos dissidentes e a colonização do imaginário promo-

vida por conglomerados culturais (Gruzinski, 2003), reafirmando a importância da diversidade estética e do respeito às múltiplas formas de existência.

Nesse contexto, a narrativa ecológica também se opõe à lógica de massificação de pensamentos promovida pela indústria cultural, conforme analisada pela Escola de Frankfurt. Adorno e Horkheimer (1985) apontaram que os meios de comunicação de massa operam não apenas como ferramentas de entretenimento, mas como mecanismos de controle simbólico, formatando gostos, desejos e modos de pensar de maneira padronizada e acrítica. Ao uniformizar discursos e esvaziar o potencial reflexivo das mensagens, a mídia hegemônica contribui para a reprodução de estruturas sociais desiguais e para o silenciamento de experiências não normativas. A narrativa ecológica, ao resgatar a pluralidade sensível e os vínculos locais, rompe com esse circuito fechado de produção simbólica, propondo uma comunicação contra-hegemônica que valoriza a escuta, a multiplicidade e a autonomia dos sujeitos na construção de sentidos.

Entre suas principais características, destacam-se a busca pelo lastro social na construção narrativa, a valorização da memória e da experiência sensível e a construção ética de ambientes comunicacionais sustentáveis. Em termos de aplicabilidade, a narrativa ecológica orienta pesquisas e análises em *podcasts* narrativos, *storytelling* jornalístico, narrativas audiovisuais e outras formas de produção simbólica que priorizam o enraizamento comunitário e a diversidade cultural, constituindo-se como proposta ética, estética e política, com o intuito de restabelecer o valor de uso da comunicação em sociedades marcadas pela mercantilização da linguagem e das subjetividades.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARRUDA, Agnes de Sousa; IUAMA, Tadeu Rodrigues. Narrativa ecológica: sintonizando texto, contexto e experiência. In: MAIA, Marta; PASSOS, Mateus Yuri (org.). **Narrativas midiáticas contem-**

porâneas: epistemologias dissidentes. 1ed. Santa Cruz do Sul: Cactarse, 2020. v. 1. p. 400-416.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário:** sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PROSS, Harry. Economia dos sinais e economia política. In: Seminário a explosão da informação, 1997. **Anais** [...]. São Paulo: SESC, 1997.

ROMANO, Vicente. **Ecología de la comunicación.** Hondarribia: Editorial Hiru, 2004.

NARRATIVA EM ÁUDIO (OU ÁUDIO-NARRATIVA)

Alvaro Bufarah Junior

Também chamada de “áudio-narrativa”, a narrativa em áudio é a construção de histórias por meio exclusivo de elementos sonoros – como voz, música, efeitos e silêncio –, sem apoio de imagens visuais. Trata-se de uma linguagem sensorial e imersiva, na qual a escuta é o canal principal de recepção e a imaginação do ouvinte desempenha papel essencial na criação de significados. Essa modalidade narrativa é marcada por intimidade, subjetividade e envolvimento afetivo, sendo própria de formatos como rádio, *podcasts*, *audiobooks*, radionovelas e documentários sonoros.

Historicamente ligada ao rádio, a narrativa em áudio se manifesta em diversos gêneros radiofônicos: jornalísticos (radiojornais, boletins e entrevistas), ficcionais (radionovelas e contos dramatizados), opinativos (crônicas e comentários), documentais (reportagens e memórias sonoras) e de entretenimento (programas de variedades e musicais). Com a digitalização, tais formas foram expandidas para ambientes sob demanda, como o *podcasting*, que permite escuta em múltiplos contextos de forma fragmentada e personalizada.

Segundo Santoro (2001), o rádio oferece uma forma particular de narrar, em que se torna possível “ver com os ouvidos”, graças à construção simbólica do som e ao papel ativo da escuta na interpretação da narrativa. O som, nesse caso, não apenas transmite informação, como também evoca atmosferas, tempos e espaços ficcionais ou reais, promovendo uma experiência de coautoria por parte do ouvinte.

Balsebre (1994) observa que a narrativa radiofônica é estruturada por sequências acústicas, nas quais a voz, a música, os ruídos e até o silêncio cumprem funções dramáticas. A organização desses elementos define o ritmo narrativo e a forma como o conteúdo é percebido e compreendido. Cada gênero radiofônico adota arranjos sonoros e linguagens específicas, adaptadas ao tipo de informação ou emoção a ser transmitida.

Ainda, a narrativa sonora contemporânea, impulsionada pelos dispositivos móveis e pela escuta sob demanda, rompe com a linearidade tradicional. Essa mudança na relação com o som é parte de uma história mais ampla de como as tecnologias de reprodução moldam a audição, gerando novas formas de apropriação e montagem de sentidos (STERNE, 2003, p. 3). A fragmentação da escuta e a liberdade de consumo temporal oferecem, assim, novas possibilidades, especialmente nos podcasts e em formatos experimentais.

Para Ryan (2004), o áudio é uma linguagem narrativa autônoma, capaz de criar mundos complexos apenas por meio de estímulos sonoros. A autora defende que o som pode operar como meio narrativo independente ou em combinação com outras mídias, ampliando o escopo do *storytelling* transmidiático.

Dessa forma, a narrativa em áudio se apresenta como uma ferramenta rica e multifacetada de contar histórias, explorando recursos expressivos do som para envolver o ouvinte de maneira sensível, criativa e significativa.

REFERÊNCIAS

BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Barcelona: Cátedra, 1994.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003

RYAN, Marie-Laure. **Narrative across media: the languages of storytelling**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

SANTORO, Luiz Fernando. **Radiojornalismo: práticas e reflexões**. São Paulo: Summus, 2001.

NARRATIVAS IMERSIVAS

Raquel Ritter Longhi

A imersão é fundamental para qualquer compreensão do desenvolvimento da mídia, segundo Oliver Grau (2003). Trata-se de um processo intelectualmente estimulante, de acordo com o autor, definido como “uma mudança, uma passagem de um estado mental para outro. [A imersão] é caracterizada pela diminuição da distância crítica em relação ao que é mostrado e pelo aumento do envolvimento emocional com o que está acontecendo” (Grau, 2003, p. 24). A característica da imersão no relato sempre foi uma meta das narrativas clássicas, desde que Aristóteles, em *Poética*, discutiu a natureza da tragédia e como ela pode evocar emoções e criar uma experiência intensa no espectador. Na sua ideia de “mímese”, o filósofo grego se refere à imitação ou representação da realidade, em que a arte pode criar uma experiência de imersão no espectador, fazendo com que ele se sinta parte da história ou da cena representada. A literatura, por si mesma, é uma grande busca do encontro do autor com o leitor, a partir de emoções construídas com palavras. No cenário contemporâneo, a ideia de imersão no relato recebeu, com as tecnologias de realidade virtual (RV) e realidade aumentada, tecnologias de captação de imagens, com drones, um reforço e uma lente de aumento. No campo da mídia, as narrativas podem explorar as potencialidades expressivas da hipermídia, especialmente gráficas e sonoras, para conduzir o usuário a uma experiência de leitura mais aprofundada. Esse tipo de narrativa inclui imagens em 360 graus (estáticas ou em movimento), simulações em terceira dimensão, com imagens de síntese, e realidade virtual. Em todas elas, o conteúdo pode ser visuali-

zado ou experimentado de formas distintas, que podem envolver ou não a utilização de dispositivos, tais como fones de ouvido e óculos especiais – tipo Google Cardboard, óculos Rift e capacetes (*headsets*) de RV. Considerada a primeira experiência documental em RV, o projeto “Hunger in Los Angeles”, de Nonny de la Peña, foi apresentado no Festival de Sundance, em janeiro de 2012, quando os espectadores vestiram fones de ouvido e óculos especiais – os embriões do que seriam os hoje mundialmente conhecidos “óculos Rift”. Proveniente do campo das artes, da literatura e do cinema, para citar apenas alguns, a ideia de imersão toma lugar em diferentes “vertentes”, especialmente no campo das narrativas. Witmer e Singer (1998 *apud* Longhi, 2017) definem a imersão como “um estado psicológico caracterizado pela percepção de que se está envolvido, incluído e interagindo com um ambiente que proporciona um fluxo contínuo de estímulo e experiências”. Narrativas imersivas, portanto, podem ser definidas como um tipo de relato que leva o leitor/espectador ou visualizador a imergir na história que está sendo contada, por meio de um processo imaginário de transporte para o local do acontecimento narrado. Tal processo é possibilitado através de texto verbal, imagens ou ambientes criados com realidade virtual ou outras tecnologias digitais.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [n.d.].

GRAU, Oliver. **Virtual Art**. From illusion to immersion. Cambridge: MIT Press, 2003.

LONGHI, Raquel R. Narrativas imersivas no ciberjornalismo. Entre interfaces e Realidade Virtual. **Revista Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 5, n. 2, p. 224, dez. 2017. Disponível em: <https://seer.unisc.br/index.php/rizoma/article/view/8933> Acesso em: 1 maio 2025.

NARRATIVAS INTERSECCIONAIS

Alice Oliveira de Andrade

Narrativas interseccionais são construções discursivas que emergem da articulação entre múltiplos sistemas de opressão – como raça, gênero, classe, sexualidade, deficiência, idade e territorialidade – e expressam as experiências vividas por sujeitos que ocupam posições sociais atravessadas por essas interações. Elas se fundamentam na teoria da interseccionalidade, formulada pela jurista Kimberlé Crenshaw (1989), a partir da crítica à incapacidade do sistema jurídico e das teorias sociais de captarem a complexidade das violências vividas por mulheres negras. A autora propõe que categorias como raça e gênero não operam de forma isolada, mas se entrecruzam, produzindo formas específicas de desigualdade.

Essas narrativas, além de revelar experiências marginalizadas, denunciam os sistemas que as tornam possíveis. Ao contrário das análises que tratam os marcadores sociais de maneira aditiva ou hierarquizada, a perspectiva interseccional compreende que a conjunção desses marcadores cria algo novo, uma vivência singular que não pode ser reduzida à soma de opressões, e sim complexificada, na medida em que se observam suas relações. A interseccionalidade, nesse sentido, é uma ferramenta analítica e política comprometida com a justiça social, pois busca compreender e transformar estruturas que produzem desigualdades simultâneas e interdependentes (Collins; Bilge, 2020; Pereira, 2021).

No campo da comunicação, a interseccionalidade tem se mostrado uma lente indispensável para compreender como os discursos

midiáticos e interacionais produzem e reproduzem desigualdades (Carrera, 2020). Narrativas interseccionais, nesse sentido, tornam visíveis as formas específicas pelas quais sujeitos subalternizados são representados, silenciados ou deslegitimados em suas vozes. Captar os atravessamentos de gênero, raça, classe e outros marcadores sociais nas formas de expressão e nos produtos comunicacionais torna possível a abordagem interseccional, permitindo que se desvelem os mecanismos simbólicos que sustentam as opressões. Mais do que reconhecer diferenças, trata-se de questionar como essas diferenças são mobilizadas para manter relações desiguais de poder e como as narrativas produzidas por meio dessas margens podem reivindicar centralidade, dignidade e justiça.

A análise interseccional também desloca o olhar para a produção das narrativas em si: quem fala, de onde fala e quais vozes são legitimadas ou excluídas. Ela convoca uma subjetividade, em que os saberes produzidos por sujeitos historicamente marginalizados são significativos para uma compreensão mais complexa da sociedade. Narrativas interseccionais tornam evidentes os efeitos das desigualdades estruturais nas formas de narrar e ser narrado, configurando-se como estratégias de resistência contra o apagamento, a normatividade e o universalismo abstrato.

Nesse sentido, a produção de narrativas interseccionais também deve ser compreendida como um gesto político de insurgência epistêmica, que articula a denúncia das opressões com a afirmação de modos próprios de existência e saber. Intelectuais como Lélia Gonzalez foram pioneiras ao evidenciar que, no Brasil, as experiências de mulheres negras só podem ser plenamente compreendidas a partir de uma perspectiva que reconheça, simultaneamente, os efeitos do racismo, do sexismo e da desigualdade de classe. Gonzalez (1988) destacou a importância da linguagem, da cultura e da ancestralidade como elementos fundantes de uma identidade negra brasileira marcada pela resistência.

Essa dimensão política da experiência também está presente na noção de escrevivência, cunhada por Conceição Evaristo, que define a escrita de mulheres negras como um ato de escrever a própria vida não apenas como memória individual, mas como testemunho coletivo das dores, lutas e potências de um povo historicamente silenciado.

A potência das narrativas interseccionais reside em seu caráter insurgente: elas rompem com paradigmas homogêneos e promovem a inclusão de múltiplas vozes nos espaços discursivos e políticos. São, portanto, fundamentais para a construção de epistemologias comprometidas com a pluralidade e com a transformação social.

REFERÊNCIAS

CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **Revista E-Compós**, [s.l.], v. 23, p. 1-22, 2020. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198/2025>. Acesso em: 30 abr. 2025.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92-93, p. 69-82, jan./jun. 1988. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

PEREIRA, Ana Claudia. Sobre usos e possibilidades da interseccionalidade. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 593-616, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/40551/27242>. Acesso em: 30 abr. 2025.

NARRATIVAS JORNALÍSTICAS

Marta R. Maia

O jornalismo, como espaço de produção de sentidos, convida-nos a problematizar de que maneira a realidade e os seus decorrentes fenômenos tomam forma, a partir das narrativas que são cotidianamente configuradas nos mais diversificados suportes. Como apoio teórico, podemos recorrer ao filósofo Paul Ricoeur, que, em vários textos, argumenta a impossibilidade de acesso direto às coisas, por isso a necessidade da linguagem e da própria história como elementos de mediação.

Na base da teoria ricoeuriana está a concepção da chamada tripla *mimesis*, que considera a primeira mediação aquilo que já existe na sociedade, com normas e regras preexistentes, o que indica a configuração da narrativa pela *mimesis* II, mediação realizada pela composição da intriga. Esse movimento de configuração, que não é linear, mas considera aspectos heterogêneos em sua composição, “transforma a sucessão dos acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história possa ser acompanhada” (Ricoeur, 2010, p. 117). Esse momento de encontro com o leitor ou a leitora é denominado de *mimesis* III.

Podemos dizer que narramos para dar vida aos acontecimentos que nos cercam e aos sujeitos agenciados nessa dinâmica. No caso específico do jornalismo, aqui situado no campo comunicacional, mais propriamente no signo da relação (Medina, 2006), consideramos a sua natureza narrativa e seu papel na ressignificação das

temporalidades. Como observam Maia e Ribeiro (2015, p. 181), o jornalismo, dessa forma, consolida-se não somente como prática, “mas também como sujeito social que participa da recomposição do passado dentro das novas possibilidades que o presente lhe concede”, sem deixar de considerar as perspectivas do futuro.

Se “narrar é estabelecer um modo de compreensão do mundo, de configurar experiências e realidades, de comunicar-se com o outro” (Leal, 2013, p. 28), ou seja, é muito mais do que uma modalidade textual, devemos considerar, então, o aspecto testemunhal do jornalismo que busca interagir e acionar os sujeitos em relação. Nessa dinâmica interacional, as narrativas jornalísticas oferecem histórias que tanto podem referendar o discurso hegemônico como contribuir para a promoção de rupturas que sinalizem outros modos de ver e compreender a realidade.

Somos afetados pelas narrativas,

[...] ao experimentarmos o acontecimento por meio da narrativa jornalística, que consegue agenciar os relatos e os fatos que antes encontravam-se dispersos. Esse texto acional, que se posiciona de maneira evidente, nos torna então cúmplices daquilo que está sendo narrado, assinalando assim o caráter compartilhável da experiência (Peres; Maia, 2023, p. 19).

Consideramos, portanto, que o jornalismo, em sua dimensão testemunhal, contribui para a ampliação do regime de temporalidades, ao proporcionar narrativas que podem reconfigurar o passado, descortinar o presente e abrir as brechas para o futuro. Esse circuito comunicacional contribui para a afirmação antropológica do narrador-jornalista como sujeito histórico, que mantém uma relação com o conhecimento, mas, acima de tudo, com a vida em todas as suas dimensões. Um texto narrativo, que embora carregue a visão autoral de quem produz, está aberto para a experiência estética do leitor, visto que o circuito mimético da narrativa só se completa na presença do outro.

REFERÊNCIAS

LEAL, Bruno S. Jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. In: LEAL, Bruno S.; CARVALHO, Carlos A. d. (org.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013. v. 1. p. 25-48.

MAIA, Marta R.; RIBEIRO, Isadora M. Narrativas jornalísticas acionam novas histórias do passado ditatorial. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 171-181, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2773/2357. Acesso em: 5 ago. 2025.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos**. São Paulo: Paulus, 2006.

PERES, Ana C.; MAIA, Marta R.. Jornalismo de Teor Testemunhal: contribuições para um diálogo possível entre a pauta e a narrativa. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 32., 2023. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/jornalismo-de-teor-testemunhalcontribuicoes-para-um-dialogo-possivel-entre-a-pa?lang=pt-br>. Acesso em: 15 abr. 2025.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 1.

NARRATIVAS JORNALÍSTICO-ESPORTIVAS

Luiz Henrique Zart, Daiane Bertasso

Narrativas produzidas a partir da atividade especializada do jornalismo, em que se constroem informações, interpretações, opiniões e análises sobre o esporte enquanto fenômeno sociocultural. Além da temporalidade dos campeonatos e de seus resultados, interessam às narrativas jornalísticas esportivas as características sociais, culturais, econômicas, políticas, religiosas, étnicas etc. como ressonâncias desses acontecimentos enquanto totalidade – para “dar sentido ao contexto mais amplo dentro do qual os eventos ocorreram” (Boyle, 2006, p. 143).

O esporte envolve “ciência, tecnologia, saúde, política, história, comportamento, economia. Há inúmeras interfaces possíveis, polêmicas e necessárias que o jornalista poderia costurar para não se ater somente à questão da disputa” (Vilas Boas, 2005, p. 8). As abordagens são diversas: da prática esportiva ao fomento do esporte; das competições, das disputas de alto rendimento e dos megaeventos esportivos à perspectiva de atletas, treinadores e outros atores envolvidos, em todo um universo de modalidades e manifestações, seja a nível local, nacional ou internacional; das práticas espetacularizadas às marginalizadas; e dos esportes profissionais aos amadores, como elemento de inclusão, educativo, de pertencimento, de reconhecimento e de identidade.

Com um discurso particular em relação a outras especialidades jornalísticas, essas narrativas se caracterizam pela utilização de estratégias singulares na produção de sentidos empreendida no

universo simbólico. Por vezes, recorrendo a elementos literários, as potencialidades da crônica e do melodrama, na composição dos textos, dão forma a uma espécie de conversação cotidiana. Nela, os relatos esportivos têm na emoção, na criatividade e na paixão características marcantes. Ao mobilizar afetos e sentimentos, há uma maior liberdade de investimento narrativo na construção das histórias a serem contadas, prestando atenção aos detalhes, aos movimentos e às habilidades, mas também ao contexto que cerca a prática esportiva e está para além dela por si mesma (Borelli, 2002).

Nesse contexto, as narrativas jornalístico-esportivas têm, na midiaticização protagonizada pelos meios de comunicação, o principal meio de propagação, em meio a tensionamentos e relações conturbadas a respeito das fronteiras entre a informação e a interpretação ou a opinião, assim como entre o jornalismo e o entretenimento. Pode-se dizer que são narrativas híbridas, por se tratar de um discurso “de natureza interpretativa por ter de narrar fatos [...] que podem ser ambíguos, é fácil considerar que se ultrapassa a linha interpretativa para chegar à opinião em textos que são informativos e classificados como tal” (Gómez Bueno, 2012, p. 153).

É – não só, mas – especialmente por meio do jornalismo que as narrativas esportivas fazem circular discursos e se articulam com representações de mundo e entendimentos sobre os sujeitos, os seus corpos, as práticas esportivas, os imaginários e os significados que estabelecem socialmente. Não estão, portanto, isoladas do contexto em que se inserem (Aron *et al.*, 2021). Nesse sentido, ao mesmo tempo que essas narrativas criam efeitos de sentido, também são criadas a partir de sentidos anteriores a elas, em um ciclo de retroalimentação permanente e ininterrupto, de acordo com as mudanças e transformações de cada contexto sociocultural.

REFERÊNCIAS

ARON, Paulo *et al.* As escritas do jornalismo esportivo: introdução. **Sur Le Journalisme**, [s.l.], v. 10, n. 2, p. 10-13, 2021. Disponível em: <https://slj.emnuvens.com.br/slj/article/download/435/409>. Acesso em: 5 ago. 2025.

BORELLI, Viviane. O esporte como uma construção específica no campo jornalístico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002. Salvador: UFBA, 2002. **Anais** [...]. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/ea-984db34c55cfc94d2f75bb662887f6.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

BOYLE, Raymond. **Sports journalism: context and issues**. Sage: London, 2006.

GÓMEZ BUENO, J. Ética, responsabilidad y observación de los códigos deontológicos en el periodismo deportivo. Tese (Doutorado em Comunicação e Documentação) – Facultad de Comunicación y Documentación, Universidad de Murcia, Murcia, 2012. Disponível em: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35089/1/TESIS%20DOCTORAL.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

VILAS BOAS, Sergio (org.). **Formação e informação esportiva: jornalismo para iniciados e leigos**. São Paulo: Summus, 2005.

NARRATIVAS JORNALÍSTICAS PLATAFORMIZADAS

Raquel Ritter Longhi, Fabiana Piccinin

A compreensão do conceito de narrativa se dá por meio da relação estabelecida com espírito de um tempo (Barthes, 2011), especialmente se pensado desde o movimento da “virada linguística”, registrado na mudança do século XIX para o XX, em sua sintonia com o pós-estruturalismo. A partir desse momento, a narrativa passa a ser considerada em sua impossibilidade de ser divorciada da forma e do conteúdo, já que a linguagem não pode ser mais compreendida como neutra. Narrar é, assim, empalavrar o mundo, contando sobre ele histórias de modo que a experiência da vida passa a ser uma questão linguística. Nessa condição, a narrativa assume um lugar de atenção não só mais exclusivamente à teoria da literatura, mas ao conjunto das ciências sociais e humanas que se debruça sobre a experiência humana. No contexto do ecossistema da *web*, as narrativas que, sob distintas naturezas, interferem progressiva e decisivamente na construção do discurso social vão sendo observadas conforme os contornos específicos que expressam e refletem o contemporâneo. São, portanto, as práticas narrativas, decorrência da convergência, da digitalização e da configuração própria da ecologia das plataformas midiáticas (D’Andrea, 2020), que se imbricam às normas sociotécnicas específicas, gerando regulações simbólicas que delimitam formas e processos de significação (Armano *et al.*, 2022). Novas interfaces, lugares e não lugares vão sendo ocupados por sujeitos – produtores e consumidores –, enquanto fomento para as formas inaugurais do narrar, balizadas pelos recursos da imersão, fluidez, experiência e elasticidade, próprias das plataformas (Longhi; Piccinin, 2024). Narrativas platafor-

mizadas, dessa forma, podem ser definidas como os modos de contar histórias de ficção ou não ficção que se destacam pela conexão entre usuários, espaços e plataformas, principalmente através de influências, contaminações e retroalimentações, explorando, para isso, as características expressivas nativas das plataformas. Do que deriva, nesse sentido, as narrativas jornalísticas platformizadas, que apresentam as características próprias da quinta fase da trajetória dos conteúdos noticiosos hipermediáticos (Longhi, 2025): (i) *produção*: uso de recursos nativos providos pelas plataformas; (ii) *distribuição e compartilhamento*: potencializados pelas possibilidades das plataformas, especialmente considerando conexão, engajamento e atenção dos usuários; (iii) *explorações de novos modelos de negócio*: programa de membros, pautas e investigações colaborativas; (iv) *reforço no jornalismo imersivo e experiencial*; e (v) *novos formatos de histórias em áudio e vídeo*: especiais, hiperinfográficos, podcasts, exploração das tecnologias de imagem e novos formatos em plataformas de rede social. Nesse cenário, verificam-se, ainda, relações, retroalimentações, influências e contaminações entre plataformas, além de conteúdos que exploram as possibilidades e características nativas e que resultam em uma riqueza de modos expressivos para a narrativa (Longhi, 2025).

REFERÊNCIAS

ARMANO, Emiliana *et al.* Platforms, algorithms and subjectivities: active combination and the extracting value process – an introductory essay. In: ARMANO, Emiliana; BRIZIARELLI, Marco; RISI, Elisabetta (ed.). **Digital platforms and algorithmic subjectivities**. London: University of Westminster Press, 2022. p. 1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.16997/book54.a>. Acesso em: 21 ago. 2025.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* (org.). **Análise estrutural da narrativa**. 8. ed. Petrópolis: Loyola, 2011. p. 19-61.

D'ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online**: conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2020. 232 p.

LONGHI, Raquel Ritter. Tendências em formatos expressivos jornalísticos no TikTok. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 14, n. 25, p.

e33981, 2025. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/positiva/article/view/33981>. Acesso em: 21 abr. 2025.

LONGHI, Raquel Ritter; PICCININ, Fabiana. Narrativas audiovisuais no jornalismo plataformizado. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério; SILVA, Terezinha Silva (org.). **Jornalismo: reflexão e inflexão**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2024. v. 2. p. 192-210.

NARRATIVAS LONGFORM

Raquel Ritter Longhi, Kérley Winques

Em um contexto mais amplo, pode-se afirmar que os termos “narrativa” e “*longform*”, usados lado a lado, seriam redundantes. Narrativa *longform* significa uma narrativa mais extensa; utiliza-se do termo em inglês, por ser a língua na qual aparecem as primeiras referências a esse tipo de formato. Diz respeito à forma como se contam histórias ou apresentam informações de maneira mais detalhada e aprofundada, geralmente em um formato mais longo do que o usual. O formato de texto longo tem sido aplicado às narrativas jornalísticas já há algum tempo, especialmente após o advento do chamado “jornalismo literário”. Na internet, o *longform* tomou seu lugar tanto em artigos como em conteúdos noticiosos hipermediáticos, tais como a grande reportagem multimídia, seja em sites específicos e independentes, seja no jornalismo de referência (Longhi; Winques, 2015). Nesse sentido, esse termo está fortemente ligado ao jornalismo, portanto, como mostram alguns autores. Van Krieken (2019, p. 2) sustenta que os conceitos de “jornalismo literário, jornalismo *longform* e jornalismo narrativo” se referem todos a “um gênero jornalístico que utiliza técnicas de *storytelling* narrativo para reportar situações e eventos do mundo real”; Lassila-Merisalo (2014) utiliza a ideia de narrativa para se referir ao “jornalismo narrativo *longform*”; Longhi e Winques (2015) entendem que o jornalismo *longform* se refere a um texto aprofundado, que se diferencia pela contextualização e pela pesquisa empregue na sua realização. Textos com essa característica propõem uma leitura mais lenta e um leitor disposto a dedicar tempo para ela, lógica que se alinha ao movimento *slow journalism*, definido como

um resgate da qualidade no fazer jornalístico. Numa definição mais apurada, *longform* diz respeito a: “1) um nível mais aprofundado de relato, que vai além do padrão cotidiano da produção (jornalística) e 2) narrativas atraentes, frequentemente com elementos multimídia, que realçam o artigo” (Fischer, 2013). Com tais características, a narrativa *longform* vai muito além do texto longo. A abundância do texto verbal, no espaço hipermediático, é potencializada pelos recursos de multimídia, imersivos e interativos.

REFERÊNCIAS

FISCHER, Mary Clare. Longform: means more than just a lot of words. **American Journalism Review**, Maryland, dez. 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20250114102712/https://ajr.org/2013/12/17/longform-means-just-lot-words/>. Acesso em: 27 abr. 2025.

LASSILA-MERISALO, Maria. Story First : Publishing Narrative Long-Form Journalism in Digital Environments. **Journal of Magazine & New Media Research**, [s.l.], v. 15, n. 2, p. 1-16, 2014. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/773684/pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

LONGHI, Raquel Ritter; WINQUES, Kérley. O lugar do longform no jornalismo online: qualidade versus quantidade e algumas considerações sobre o consumo. **Brazilian Journalism Research**, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 110-127, 2015. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/693/621>. Acesso em: 5 ago. 2025.

VAN KRIEKEN, Kobie. Literary, longform, or narrative journalism. In: VOS, Tim P. et al. **The International Encyclopedia of Journalism Studies**. London: John Wiley & Sons, 2019. p. 1-7.

NARRATIVAS MEDIÁTICAS

Tarcyanie Cajueiro Santos, Miriam Cristina Carlos Silva

(s.f.) *Etim.*: do lat. *Narratio*, *narrare*, narração, história. *Retórica*. Apresentação de uma sequência de eventos ou fatos, cuja disposição no tempo implica conexão causal. A narrativa deriva do verbo “narrar”, que remete ao ato de contar e relatar uma história. Narrativa é uma realização mediata da linguagem que propõe comunicação a uma série de acontecimentos a um ou mais interlocutores, de modo a compartilhar experiências e conhecimentos e alargar o contexto pragmático. *Mediático*. *Etim.*: derivado de *médium*, meio. O que é transmitido e difundido pelo *media*.

Narrativas mediáticas podem ser compreendidas por meio de suportes usados para a narração de eventos, experiências, relatos, acontecimentos e histórias. Os *media* ampliam o uso de linguagens que possibilitam diversas formas de se narrar, repercutindo sobre o tempo, que é o principal elemento caracterizador da narração. Com os *media*, a fábula (estrutura cronológico-causal que une os motivos temáticos na narração), o enredo (a forma como a fábula se desenvolve) e a intriga (o relacionamento entre os personagens), que são os componentes básicos das narrativas, modificam-se. Walter Benjamin (1994), em *O narrador*, aponta para a transformação que ocorreu na arte de narrar nas sociedades capitalistas modernas. Para tanto, ele discute o fim de uma experiência comunitária (*Erfahrung*) e o advento de uma experiência vivida individualmente (*Erlebnis*). Enquanto a primeira diz respeito a uma experiência partilhada, porque é oriunda da oralidade – o pôr em comum da comunicação –, a segunda se refere ao indivíduo isolado. As características oral, coletiva, ética e pedagógica presentes em narrativas

clássicas, como a historiografia clássica (Heródoto), a epopeia grega, a crônica medieval, o romance de cavalaria e os contos populares, cedem lugar às narrativas centradas na vivência privada do indivíduo. Para Benjamin (1994), as formas narrativas modernas, como o romance moderno, a *short-story* e o jornal, expressam um tipo de experiência que condiz com uma sociedade urbana e industrial, cujo ritmo de vida é sentido a partir da rapidez do tempo, que consome a lentidão das experiências e memórias coletivas, centradas no relato comum entre o narrador e o ouvinte. Nas sociedades capitalistas modernas, os *media* abrem espaço para outras linguagens, que dão sentido ao esfacelamento do social, ligando as pessoas através de narrativas alicerçadas sobre o princípio da novidade e da experiência individual e solitária. Tal como Benjamin (1994), Lyotard (1998) é outro importante autor que aponta para as transformações da linguagem narrativa. Enquanto Benjamin (1994) escreve, na década de 1930, ancorado no contexto do início do século XX, Lyotard (1998) se situa no final do século XX, vivenciando um período diferente de transformações, cuja amplitude também impacta sobre todas as esferas da vida social. Em um cenário no qual as tecnologias de informação e os *media* se tornam a (re)apresentação do mundo, os metarrelatos ou as grandes narrativas explicativas do mundo cedem espaço para os “jogos de linguagem” ancorados no transitório, no individual e no imediato. Desse modo, com o desaparecimento dos relatos totalizantes que legitimam as sociedades modernas, restam, na contemporaneidade, os pequenos relatos, produtores de narrativas maquínicas, autorreferenciais e imagéticas. O narrador contemporâneo, que tem diante de si um sistema informacional, pode lançar mão de recursos técnicos, narrando a ação como um espetáculo a que assiste, e não em que atua ou o qual vivenciou.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. v. 1. p. 197-221.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna: um relatório sobre o saber**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

NARRATIVAS MIGRATÓRIAS

Eduardo Ritter

As narrativas migratórias são construções discursivas que dão sentido às experiências de deslocamento, articulando memórias, identidades e representações sobre os fluxos populacionais. Os deslocamentos populacionais, tanto no passado quanto no presente, refletem um fenômeno complexo, em que indivíduos ou grupos atravessam diferentes territórios por uma variedade de razões. Com o estabelecimento de fronteiras nacionais, ao longo da história, o avanço das tecnologias de transporte, o crescimento populacional e as diversas crises humanitárias, esse fluxo tem se intensificado. Com exceção do ápice do comércio transatlântico de pessoas escravizadas no século XIX, o deslocamento em larga escala de populações, ocorrido entre a segunda metade do século XX e o começo do XXI, destaca-se como um dos mais significativos da história. Esse intervalo temporal foi caracterizado pela movimentação de profissionais, acadêmicos, exilados e indivíduos em busca de refúgio, que atravessaram mares e fronteiras, tanto por meios legais quanto em condições precárias, impulsionados, principalmente, por questões econômicas, repressão política, guerras, crises climáticas, insegurança e miséria.

No contexto das narrativas midiáticas, essas migrações são frequentemente representadas por discursos – produzidos pelos próprios migrantes ou sobre eles –, que ora enfatizam a vulnerabilidade dos migrantes, ora reforçam estereótipos e disputas culturais e econômicas, moldando a percepção pública e o imaginário que envolvem tais deslocamentos, bem como as políticas de imigração adotadas pelos diferentes governos ao redor do globo.

Além disso, a migração, seja voluntária ou forçada, provoca uma ruptura na experiência de mundo do indivíduo. Esse fenômeno está diretamente relacionado à estrangeiridade, conceito que ElHajji (2023, p. 16) define como “esse estado de corporeidade e subjetividade fora do lugar, a sensação de perda desse lugar e o desejo de sua reconquista, reinvenção ou ressignificação”. Nesse sentido, as narrativas migratórias funcionam como um meio de lidar com essa sensação de desenraizamento e reconstruir um sentido de identidade e pertencimento.

Tais narrativas podem se manifestar de diversas formas, como relatos orais, autobiografias, literatura ficcional, cinema, música e textos jornalísticos, como notícias, documentários, reportagens, livros-reportagens, entre outros. Em cada narrativa, direta ou indiretamente, há um diálogo entre a memória do lugar de origem e a vivência no novo território. Dessa maneira, a migração não se limita a um deslocamento físico, mas envolve transformações subjetivas e culturais que se refletem nos discursos dos migrantes e no imaginário em torno deles.

As narrativas migratórias frequentemente exploram temas como a resistência, o preconceito, as memórias, a adaptação e a construção de novas redes de sociabilidade. Nesse sentido, a memória ocupa um papel importante nessas narrativas, pois permite que os migrantes ressignifiquem sua identidade ao estabelecer conexões entre o passado e o presente. Outro aspecto presente nas narrativas migratórias é a inserção dos migrantes na sociedade, considerando aspectos econômicos. Sayad (1998), por exemplo, traz uma reflexão crítica do tratamento de unidade econômica dado aos imigrantes a partir de uma perspectiva utilitarista. Ou seja, o imigrante precisaria, primeiro, inserir-se na atividade produtiva, para, posteriormente, ser humanizado pelas narrativas midiáticas. Assim, humanizar tais narrativas é um dos principais desafios da sociedade contemporânea global.

REFERÊNCIAS

ELHAJJI, Mohammed. **Vivência, narração e representação da estrangeiridade**: coescritos “diaspóستicos”. Porto Alegre: Fi, 2023.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Ed. USP, 1998.

NARRATIVA PERVASIVA

Lorena Tárzia, Maurício Guilherme Silva Jr.

Narrativa pervasiva, no contexto das narrativas midiáticas, refere-se a formas de contar histórias que se estendem além dos limites tradicionais dos meios e suportes, integrando-se, de maneira contínua e ubíqua, ao cotidiano dos sujeitos. Essas narrativas são caracterizadas por sua capacidade de migrar entre diferentes plataformas midiáticas, criando experiências imersivas, interativas e contextualizadas. Esse fenômeno é potencializado por ambientes de comunicação pervasiva, nos quais a integração de diferentes mídias e tecnologias cria ecossistemas comunicacionais dinâmicos, interativos e multimodais.

Destaca-se que a “pervasividade” se caracteriza pela capacidade de a narrativa se disseminar, infiltrar-se e/ou se espalhar por inúmeros mecanismos, mídias, sistemas e canais, de modo, por vezes, a ocupar “pseudo-espacos” no mundo físico (Cirino, 2018), a exemplo do que ocorre com o holograma ou a realidade aumentada. Frisa-se, ainda, que as experiências interativas pervasivas buscam romper, por vezes, a “quarta parede” – metáfora própria às artes cênicas, em referência à linha invisível a separar os públicos do mundo ficcional – entre a mídia em si e a realidade cotidiana.

Três pilares fundamentais definem a narrativa pervasiva: ubiquidade, interatividade e contextualidade. A ubiquidade está presente na capacidade dessas narrativas de acompanhar o indivíduo em diferentes momentos e lugares, ativando-se em ambientes variados. A interatividade emerge da possibilidade de o público cocriar

e influenciar os desdobramentos da história. Já a contextualidade permite que elementos, como localização geográfica, horário ou comportamento do usuário, afetem diretamente o conteúdo experienciado (Lemos, 2010; Phillips; Speed, 2012).

No campo da comunicação social, as narrativas pervasivas são potencializadas pelas tecnologias digitais e móveis, que permitem a disseminação de conteúdos em múltiplos dispositivos e ambientes. Isso reconfigura as relações comunicacionais e o seu potencial dialógico, tornando os públicos agentes ativos na construção e disseminação das histórias (Jenkins, 2009). Além disso, as narrativas pervasivas desempenham papel crucial na formação de memórias coletivas e na construção de sentidos compartilhados. Elas influenciam a cultura midiática e moldam as identidades e as relações sociais.

A emergência das inteligências artificiais generativas (IAs) adiciona uma nova camada a esse cenário, com sistemas capazes de criar narrativas, imagens e sons de forma autônoma, ampliando as possibilidades de produção e personalização de conteúdo, mas também levantando questões éticas e sociais sobre autoria, veracidade e manipulação da informação (Broussard, 2023).

REFERÊNCIAS

BROUSSARD, Meredith. **Artificial Unintelligence: How Computers Misunderstand the World**. Cambridge: MIT Press, 2023.

CIRINO, Nathan Nascimento. **Entre o imersivo e o pervasivo: conceitos e aplicações na relação com o virtual**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/29838/1/TESE%20Nathan%20Nascimento%20Cirino.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LEMOS, André. Jogos Móveis Locativos: Cibercultura, espaço urbano e mídia locativa. **Revista USP**, São Paulo, n. 86, p. 54-65,

2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13813>. Acesso em: 22 abr. 2025.

PHILLIPS, Mike. SPEED, Chris. Ubiquity: A paranoid manifesto. **Ubiquity: The Journal of Pervasive Media**, v. 1, n. 1, p. 3-6, 2012.

NARRATIVA PORNOGRÁFICA

Guilherme Sfredo Miorando

A diferenciação clássica entre o erotismo e a pornografia, aponta que o erotismo envolve velamento e descoberta, enquanto, na pornografia, tudo é revelado de uma só vez. Diferenciação semelhante foi feita por Roland Barthes (2012) quando conceitua *studium* como a reação causada pela fotografia, em que o fruidor se perde em seus detalhes; já *punctum* seria aquela imagem que nada esconde, que é pungente, como a imagem pornográfica. Por sua vez, Byung-Chul Han (2017) adiciona a essa teoria a identificação de duas formas de perceber as dinâmicas da vida: a rugosa, ou seja, que encontra obstáculos em seu caminho e, por isso, é mais lúdica e envolvente, e a lisa, na qual tudo é entregue sem esforço e sem oposição. À forma lisa, ele associa a pornografia, uma forma de encontrar o gozo sem dificuldades. Jorge Leite Júnior (2006) acrescenta outra camada a essa caracterização ao determinar que, historicamente, o erótico é rotulado como produções que envolvem o sexo e têm como público-alvo as elites, enquanto aquilo que é considerado pornográfico geralmente está associado às classes mais populares.

Nem toda produção pornográfica possui uma narrativa – ou, pelo menos, não uma narrativa que se diferencie do itinerário composto da exposição do corpo nu (ou dos órgãos sexuais), das preliminares, da penetração e do orgasmo, podendo, nesse percurso, ser deixada de lado alguma dessas fases. Contudo, as pornografias que se relacionam com uma trama um pouco mais sofisticada, apresentando uma história e uma motivação para o corpo se desnudar ou para que dois ou mais corpos pratiquem o intercursos sexual,

acabam ganhando um teor mais erótico. Possivelmente, porque essas produções apresentam esse obstáculo para chegar no seu final invariavelmente formulaico e trivial. Assim, trazem um envolvimento do público que demanda mais tempo e mais investimento na trama, e, então, a narrativa pornográfica se torna mais erótica do que a pornografia *per se*. A narrativa pornográfica é a única narrativa em que, quando o fruidor chega ao seu clímax, pode acabar também sentindo isso corporalmente.

Susan Sontag (2002, p. 70) propõe que “o erotismo vive sua plenitude no reino da fantasia e é plenamente realizado no reino da ficção”. Portanto, quando a narrativa pornográfica se desloca do eixo corporal e passa a produzir ficção, ela se encontra com seu elemento erótico, o mistério que vai desnudar não somente o corpo dos personagens, mas também a trama em que o fruidor se enredou. A dimensão da fantasia tem, ainda, sua importância nessas narrativas, uma vez que os fetiches podem se realizar a partir de um desenvolvimento de determinadas relações dramáticas e de determinados roteiros sexuais na mente do indivíduo. Eles tomam forma ora através das histórias que um vídeo, uma fotonovela, um áudio, uma história em quadrinhos ou uma sequência de fotografias podem desenvolver, ora se realizam nos próprios esquemas interpretativos no momento do coito. Logo, os próprios jogos sexuais reais podem ser considerados uma espécie de narrativa pornográfica. A defesa da pornografia saudável é um dos destaques no campo dos *porn studies*, uma área que estuda o sexo como entretenimento e outras possibilidades. Elas vêm se colocando contra a crítica feminista de que a pornografia só traz malefícios ao seu público, predominantemente masculino. Nessa direção, Richard Dyer (1985) define a pornografia como uma educação do desejo em maneiras densamente corpóreas. Para o autor, é também na pornografia que as pessoas acabam encontrando diferentes formas de se praticar o sexo, e pode se incluir aqui o ato de narrar, roteirizar e performar o ato sexual. As narrativas pornográficas, portanto, abrem espaço para o *queer*, para as sexualidades dissidentes e para as práticas consideradas excêntricas, como *bondage*, dominação, sadismo e masoquismo (BDSM), educando o desejo para novas possibilidades e dimensões reais e ficcionais.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DYER, Richard. Gay male porn: coming to terms. **Jump Cut**: a Review of Contemporary Midia, n. 30, p. 27-29, 1985. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/GayPornDyer.html>. Acesso em: 5 ago. 2025.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-83.

NARRATIVA VISUAL

Greice Schneider

Como contar histórias com imagens? O estudo das narrativas visuais constitui um campo interdisciplinar que integra contribuições da narratologia, teorias da imagem, estudos de mídia e semiótica. Um dos debates mais influentes sobre esse conceito é herdado da distinção entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*), refletindo a clássica dicotomia entre palavras e imagens e entre tempo e espaço presente desde o tratado clássico *Laocoonte*, de Lessing (2009). Mitchell (1995) argumenta que essa separação rígida entre texto e imagem nunca correspondeu à realidade das práticas culturais, pois ambos não estão em lados opostos, mas funcionam juntos de maneira articulada.

A primeira premissa é que a narratividade, embora tenha sido teorizada a partir de textos literários, não é uma propriedade exclusiva da linguagem verbal, porém funciona independentemente dos meios, manifestando-se no cinema, nos quadrinhos, *videogames* etc. . Cada meio possui recursos narrativos particulares, o que torna fundamental considerar as especificidades dos diferentes suportes visuais. Ao mesmo tempo, as narrativas possuem um núcleo que transcende os meios.

A capacidade narrativa das imagens está intrinsecamente ligada à configuração do tempo, que pode ocorrer de duas formas: através de imagens únicas ou da articulação entre múltiplas imagens. As imagens únicas enfrentam o desafio de sugerir temporalidade, estando fisicamente estáticas. Para superar essa limitação, artistas

empregam diversas estratégias: a repetição de elementos dentro da mesma composição, a escolha de um momento mais sugestivo de uma ação (Lessing, 2009) ou a alusão a narrativas externas, como ocorre na pintura histórica. Por outro lado, as narrativas construídas a partir de sequências de imagens, como nos quadrinhos e no cinema, alcançam a temporalidade por meio da montagem. Nessas formas, a progressão narrativa depende das relações estabelecidas entre imagens sucessivas e, frequentemente, da interação entre elementos visuais, sonoros e verbais.

Outro aspecto importante nas narrativas construídas de múltiplas imagens é a tensão entre sequencialidade e simultaneidade, também denominadas “linearidade” e “tabularidade” (Fresnault-De-ruelle, 1976). A linearidade se refere ao desdobramento temporal progressivo, em que a narrativa avança à medida que um plano sucede outro através da montagem. Em contraste, a tabularidade se caracteriza pela espacialização do tempo, oferecendo uma visão sinóptica que permite a copresença de vários momentos em um único espaço visual. Esses dois frequentemente aparecem articulados em meios híbridos, como quadrinhos, em que a experiência oscila entre o fluxo linear e a apreensão tabular.

Outros aspectos a se considerar são: a construção do ritmo visual, produzido através da repetição e diferença como elementos de cadência (Groensteen, 2011); a focalização, que adquire dimensões particulares nas narrativas visuais, como a escolha do ponto de vista visual, que determina não apenas o que é visto, mas como é visto pelo espectador, como em escolhas de enquadramento e composição; e, por fim, o papel ativo do espectador/leitor e seu horizonte de expectativas como elementos determinantes para instituir a narratividade nas imagens (Baetens; Bleyen, 2010). As narrativas visuais dependem mais da capacidade e disposição do espectador para “narrativizar” as imagens. Além disso, há uma graduação de potencial narrativo nas imagens, sinalizando diferentes modos de engajamento.

REFERÊNCIAS

BAETENS, Jan; BLEYEN, Mieke. Photo narrative, sequential photography, photonovels. In: GRISHAKOVA, Marina; RYAN, Marie-Laure

(org.). **Intermediality and Storytelling**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010. p. 165-182.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. **Communications**, [s.l.], v. 24, n. 1, p. 7-23, 1976. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1363. Acesso em: 5 ago. 2025.

GROENSTEEN, Thierry. **Bande dessinée et narration**: système de la bande dessinée 2. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoon**: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry.: BiblioLife, 2009.

MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

NARRATIVIDADE

Wanderley Anchieta

A narratividade é o que faz uma história ser, de fato, uma história. Ela pode ser compreendida como a qualidade inerente, ou seja, o conjunto de propriedades e características que distinguem os textos narrativos dos não narrativos. Para que um texto seja reconhecido como uma narrativa, faz-se necessário que ele apresente determinados elementos estruturais que representem situações e eventos particulares, os quais devem estar interligados, temporalmente, numa coerência específica de causa e consequência. Esses eventos, ao longo do desenvolvimento do enredo, formulam uma trama com conflitos que envolvem emoções humanas – aquilo que dá vida e profundidade à narrativa.

Além disso, a narratividade se manifesta como um efeito resultante da progressão das ações que estruturam a narrativa. As sequências de ações devem progredir desde o começo, para o meio, até um final, através de instabilidades ou transformações. Na medida em que esses elementos sejam capazes de gerar uma espécie de gancho emocional, a catarse poderá ocorrer. Tal como concebida por Aristóteles (2003) em *Poética*, trata-se de uma purificação das emoções mediante a identificação com os personagens ou com os acontecimentos apresentados. Nesse processo, conforme observa Eco (1993), o leitor coopera ativamente na construção do sentido narrativo, preenchendo lacunas deixadas pelo texto.

Outro aspecto fundamental da narratividade reside na relação entre o texto e o desejo daqueles que experimentam tal cadeia de ações/mundo particular. Durante a fruição de uma história, o lei-

tor ou espectador é mobilizado por uma série de expectativas e anseios que orientam sua experiência interpretativa. A curiosidade sobre o que já aconteceu, a ansiedade pelo que vem a seguir e até a necessidade de preencher as lacunas deixadas pelo autor e de contextualizar novos eventos à luz das informações previamente fornecidas são elementos centrais no engajamento narrativo/grau de narratividade. Como enfatiza Phelan (1989), esse engajamento se dá não apenas pela progressão dos enredos, mas também pela leitura das próprias personagens, cujas trajetórias mobilizam expectativas emocionais e cognitivas. Esse processo de antecipação e compreensão não apenas fortalece a conexão do público com a história, mas também reforça a coerência interna da narrativa. No fim, é isso que faz uma narrativa ser realmente impactante ou com alto grau de narratividade: a potência de prender a atenção e tocar nas emoções de quem a experimenta.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: INCM, 2003.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo**. Cambridge: Lumen, 1993.

PHELAN, James. **Reading People, Reading Plots: character, progression, and the interpretation of narrative**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

NARRATOLOGIA [1]

Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira

Disciplina que se dedica ao estudo sistemático da estrutura e dos elementos constitutivos das narrativas. Formado pelo radical do verbo latino *narrare* (narrar) e pelo sufixo grego *-logia* (estudo, tratado), constitui um campo de estudo interdisciplinar, com forte influência do estruturalismo, que visa identificar padrões, princípios universais e elementos fundamentais que regem a construção e a compreensão das histórias em diversas manifestações (literatura, cinema, jornalismo etc.). Conforme Tzvetan Todorov (2008, 2011), linguista e filósofo búlgaro, considerado um dos principais expoentes da narratologia, com sua obra propondo uma análise sistemática dos componentes narrativos, essa área oferece um arcabouço analítico para compreender a estrutura do texto, a partir de um modelo funcional da narratologia frequentemente aplicado à análise da estrutura literária. Segundo Todorov (2008), identificam-se cinco princípios essenciais na progressão narrativa: (i) apresentação: a introdução dos personagens, do cenário e da situação inicial, estabelecendo o contexto da história; (ii) ruptura: a ocorrência de um evento que desestabiliza o equilíbrio inicial, gerando o conflito central da narrativa; (iii) ação: o protagonista (agente) empreende ações, com o objetivo de superar o conflito e alcançar um objeto de desejo ou necessidade; (iv) prova: o protagonista enfrenta desafios e obstáculos que testam sua capacidade de atingir o objetivo; e (v) resolução: o conflito é solucionado, resultando no estabelecimento de um novo estado de equilíbrio, que pode ser semelhante ou diferente do inicial. Ao adaptar ao texto jornalístico, também se identificam cinco fun-

ções análogas: (i) personagens: os indivíduos ou grupos centrais envolvidos no evento noticioso; (ii) conflito: o acontecimento ou a situação que confere noticiabilidade ao texto, representando a ruptura de uma normalidade; (iii) agente (repórter): o jornalista, que atua como mediador, construindo uma narrativa que busca convencer o público sobre a sua representação da realidade do fato; (iv) prova (evidências): a apresentação de entrevistas, sonoras e outros elementos factuais, servindo como prova da veracidade da narrativa jornalística; e (v) resolução (desenlace): o encerramento da reportagem, através da conclusão da investigação ou da apresentação das consequências do conflito, estabelecendo um desfecho para a história real narrada.

REFERÊNCIAS

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 218-264.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NARRATOLOGIA [2]

Mateus Yuri Passos

Na segunda metade do século XX, a narratologia surge como um campo voltado ao estudo do funcionamento das narrativas – embora bastante vinculado à teoria literária, ela passa a desenvolver aplicações também para outras formas de narrativa, como as audiovisuais, audiofônicas ou histórias em quadrinhos.

O estruturalista Gérard Genette (2017) foi um dos autores que contribuíram decisivamente para a consolidação dessa área, ao publicar o ensaio *Discurso da narrativa*, no qual propôs uma importante distinção entre a narrativa e o conteúdo de uma determinada obra. O conteúdo se refere, por exemplo, aos acontecimentos da obra, aos personagens e às ações propriamente ditas. A narrativa, por sua vez, corresponde à forma como esses elementos são articulados – o que inclui estratégias de caracterização, aspectos como ritmo e trabalho com as dimensões do tempo diegético e não diegético, ou seja, dentro e fora da narrativa. Isso envolve o encadeamento das ações, o modo como certos acontecimentos anteriores ao tempo diegético (*flashbacks*) são apresentados ao leitor, entre outros recursos. Essa perspectiva se opõe, por exemplo, a análises que isolem temas, personagens ou cenas, desconsiderando o contexto mais amplo e a forma como são organizados no interior da estrutura narrativa.

Outra abordagem, chamada de “narratologia retórica”, foi inicialmente proposta por Wayne C. Booth (1983) e defende que toda obra de ficção envolve uma relação persuasiva entre autor, narrativa e leitor – ou seja, uma retórica. Em vez de tratar a ficção como

uma estrutura neutra ou puramente técnica, Booth foca a maneira como os autores guiam a resposta dos leitores, sobretudo por meio de escolhas formais e estilísticas, como a de autor implícito – a presença projetada do autor no texto, distinta tanto do autor real quanto do narrador – e a distinção entre narradores confiáveis e não confiáveis. O modo como uma história é contada – quem narra, o que se omite e o tom adotado – participa da formação de uma ética narrativa, moldando como o leitor reage emocional, intelectual e moralmente ao texto.

Algumas linhas mais recentes da narratologia abordam a autonomia do público. Monika Fludernik (1996) propõe a narratividade não como propriedade intrínseca do texto, mas sim como uma construção cognitiva ativada pelo leitor, com base em modelos de experiências humanas prototípicas, reconhecida quando o leitor identifica uma experiência vivida, centrada num experienciador humano ou humanizado, envolvido em ações e mudanças de estado ao longo do tempo. Fludernik (1996) enfatiza a experiência encarnada e a compreensão situada, propondo que narrativas surjam da “naturalização” – um processo interpretativo que projeta esquemas narrativos familiares sobre as obras, mesmo as que não seguem uma estrutura formal tradicional.

Já Marco Caracciolo (2014) desenvolve a noção de experiencialidade, articulando-a com uma abordagem enativista da mente e da cognição. Para ele, a narrativa se define menos por suas formas estruturais e mais por sua capacidade de evocar experiências. Dessa forma, o leitor simula a experiência dos personagens, por meio de processos corporificados e afetivos, ativando redes sensorio-motoras e emocionais. Narrativas seriam, assim, meios para experimentar mundos possíveis, permitindo aos leitores vivenciar, de forma imaginativa, perspectivas de outros sujeitos.

REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

CARACCILO, Marco. **The Experientiality of Narrative**. Berlin: Walter de Gruyter, 2014.

FLUDERNIK, Monika. **Towards a “natural” narratology**. London: Routledge, 1996.

GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa: Ensaio de Método. In: GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 79-343.

NOVO JORNALISMO (NEW JOURNALISM)

Felipe Adam

A população estadunidense havia mudado desde o fim da Segunda Guerra. Após oito anos de mandato do presidente Eisenhower (1953-1961), a sociedade desejava renovação, algo que pudesse mitigar a infâmia da guerra no Vietnã. A vitória de Kennedy não reduziu as mortes no país asiático, mas presenciou implicações na esfera social. Entre elas, a liberdade sexual, como tinha percebido Gay Talese, na obra *A mulher do próximo*, publicada em 1980, a respeito do erotismo social nas duas décadas anteriores. Ademais, as mulheres lutavam por direitos, a pílula anticoncepcional ingressava na indústria farmacêutica, e o festival de música em Woodstock celebrava o amor livre.

Em meio a esse cenário dicotômico, rejuvenesce também o jornalismo. Nos Estados Unidos dos anos 1960, um novo tipo de reportagem começava a aparecer nos periódicos de então. Textos frios e pautados na objetividade do repórter deram passagem à construção cena a cena, ao uso de diálogos, aos pontos de vista da terceira pessoa e à descrição dos hábitos diários (Wolfe, 2005). O chamado *new journalism* oferecia autonomia aos repórteres nos textos de não ficção.

Esse tipo de jornalismo, que era lido tal qual um romance – porém, distante da ficção –, não era nenhuma novidade. Tanto é que John Reed (autor de *Dez dias que abalaram o mundo*), George Orwell (*Na pior em Paris e Londres*) e John Hersey (*Hiroshima*), por exemplo, já haviam praticado esse hábito em textos intimistas publicados ainda na primeira metade do século XX. Por isso, é válido mencionar que

o *new journalism* não é sinônimo de jornalismo literário; o primeiro foi um tipo característico de jornalismo literário que aflorou naquele período nos Estados Unidos. O que caracterizou esse novo cenário foi a quantidade de repórteres que, juntos, em um movimento informal, souberam ler o contexto social estadunidense daqueles anos e o traduzir ao leitor de então, por meio de um texto cativante.

Não há uma obra que possa indicar exatamente quando se iniciou o *new journalism*. Contudo, na década de 1960, o texto mais influente, talvez, tenha sido *A sangue-frio* (1965), de Truman Capote, a respeito do assassinato da família Clutter na cidade de Holcomb no Kansas. Trata-se de uma obra jornalística composta de 135 mil palavras, publicada

[...] em quatro edições consecutivas da *New Yorker*, a partir de 25 de setembro de 1965 [...]. Quando a Random House a publicou em livro, [...] proclamou a chegada de um novo gênero, que Capote chamou de “romance de não ficção” (Weingarten, 2010, p. 47).

Logo sucederiam outros livros, como *Rastejando até Belém* (1968), assinado por Joan Didion, *O teste do ácido do refresco elétrico* (1968), de Tom Wolfe, e *Os exércitos da noite* (1968), por Norman Mailer. Todos abordavam histórias de pessoas ora comuns, ora conhecidas, influenciadas pelo contexto militar, político e social da época. Curioso notar que, quando se menciona esse período estadunidense, poucas mulheres são lembradas – geralmente, Janet Malcolm, Joan Didion e Lillian Ross.

No Brasil, em 1966, despontam periódicos cujos repórteres foram influenciados pela geração estadunidense: *Realidade* (Faro, 1999) e *Jornal da Tarde* (Casagrande, 2019). Em ambos os periódicos, o estilo jornalístico literário predominava, motivados, também, por pautas publicadas em revistas como *The New Yorker* (1925) e *Esquire* (1933) e redutos dos perfis e das grandes reportagens americanas de então.

REFERÊNCIAS

CASAGRANDE, Ferdinando. **Jornal da Tarde**: uma ousadia que reinventou a imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2019.

FARO, José Salvador. **Realidade, 1966-1968**: tempo da reportagem na imprensa brasileira. Canoas: Ed. ULBRA; AGE, 1999.

WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito**: Wolfe, Thompson, Didion e a Revolução do Novo Jornalismo. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OBITUÁRIO

Aparecido Santos do Carmo

O obituário é um formato jornalístico que pode ser observado na imprensa brasileira desde o primeiro periódico nacional, o *Correio Braziliense* de Hipólito da Costa. Caracteriza-se como o relato conciso da história de vida de uma pessoa que acabou de morrer. Ainda, diferencia-se do perfil, um outro formato biográfico, porque, enquanto este dá holofote para uma pessoa que está viva e pode contribuir para entender a realidade vivenciada por uma comunidade, o obituário está focado em dar luz ao conjunto de acontecimentos que marcaram a vida que acabou de partir (Carmo; Dias, 2024).

O clímax da história vem descrito no título do obituário, como é o caso de “Elisabeth Hart, a eterna voz do Oscar”, publicado pela *Folha de S. Paulo* em 2007. Esses textos são marcados por um tom anedótico e apresentam o ponto de inflexão na vida do falecido que o fez se tornar a pessoa digna daquela última homenagem. Os fatos são apresentados em ordem cronológica, o que é um desafio para o autor, já que as chances de o texto descambar para um relato seco cheio de datas e números são grandes. É comum que o autor traga relatos de pessoas que conviveram com o biografado e, ao concluir, apresente a lista de entes queridos que o falecido deixou para trás, bem como a data e a hora de cerimônias fúnebres e, quando achar que é conveniente, a causa da morte (Dias; Carmo, 2020).

É verdade que esse formato teve períodos de maior ou menor popularidade, a depender do contexto sócio-histórico vivenciado.

No jornalismo contemporâneo, esse formato deixou de lado as celebridades e figuras de renome para se dedicar a vidas comuns, colhidas do dia a dia do trabalho dos repórteres. O obituário moderno é profundamente entretenedor, em razão das suas qualidades literárias, que, na atualidade, sobressaem-se sobre o caráter utilitário que prevalecia anteriormente. Nesse sentido, o obituário pode ser compreendido como um formato jornalístico diversional, isto é, figura-se entre as espécies de conteúdo periodístico que têm como objetivo entreter e levar diversão ao leitor (Carmo; Dias, 2024; Melo; Assis, 2020).

O divertir, nesse caso, não deve ser compreendido do mesmo modo que outros produtos midiáticos e literários, por exemplo. Além do compromisso com a veracidade do que é contado, o objetivo do redator desses produtos jornalísticos é atrair o leitor através das sensações que podem ser geradas pela leitura. Em resumo, a diversão não virá do que está sendo contado, mas da capacidade do repórter de usar os recursos advindos da literatura para contar aquela história.

REFERÊNCIAS

CARMO, Aparecido Santos do; DIAS, Paulo da Rocha. Vida e morte na imprensa: o obituário como formato do jornalismo diversional. **Temática**, João Pessoa, v. 20, n. 12, p. 76-90, dez. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/72390>. Acesso em: 10 fev. 2025.

DIAS, Paulo da Rocha; CARMO, Aparecido Santos do. **O obituário no jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2020.

MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de (org.). **Gêneros jornalísticos: estudos fundamentais**. Rio de Janeiro: PUC Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2020.

PERFIS JORNALÍSTICOS

Marta R. Maia

As marcas expostas pela existência humana encontram nos perfis jornalísticos um espaço que repercute cada vez mais no cenário comunicacional. Das inúmeras reportagens sobre histórias de vida, nos mais variados suportes, às biografias de pessoas conhecidas ou anônimas, a intensa exposição dos sujeitos é fato irreversível na atualidade.

Historicamente, considera-se que o termo “perfil” tenha sido utilizado pela primeira vez por Harold Ross, editor da *The New Yorker*, em 1927, a partir de uma sugestão do repórter James Kevin McGuinness. Desde então, a revista é considerada uma referência nesse formato, assim como a *Esquire*, sobejamente conhecida por ter publicado um dos perfis mais citados até hoje: “Frank Sinatra está resfriado”. A justificativa do cantor para cancelar uma entrevista não impediu a captação das informações por parte do repórter Gay Talese, que ousou inovar ao entrevistar quase toda a equipe de Sinatra, além de pessoas próximas, conseguindo, assim, produzir um perfil multidimensional do personagem (Maia, 2020).

No Brasil, uma publicação também é referência nesse formato: a revista *Realidade*. Circulando entre 1966 e 1976, manteve uma coluna com o nome “Perfil”, com a publicação de perfis diversificados, que vão desde Roberto Campos e Palhaço Arrelia até Roberto Freire, além de pessoas anônimas, como o Joaquim, que, em 1971, fazia quase o impossível para sustentar sua família somente com um salário-mínimo em pleno período ditatorial no Brasil. Os perfis também conseguiram espaço relevante nos chamados “meios al-

ternativos” dos anos 1960 e 1970, como *Opinião*, *O Pasquim*, *Lampião da Esquina*, entre outros.

Em pesquisa diagnóstica realizada no século XXI, em revistas, jornais e livros brasileiros, nota-se que o

[...] perfil tem seu espaço garantido [...] confirmando assim a relevância e a proeminência das histórias de vida [...] Esse resultado ainda demonstra que não há descompasso entre a discussão contemporânea sobre os processos de visibilidade dos sujeitos e a ampla projeção que essas histórias adquirem no cotidiano midiático (Maia, 2020, p. 76).

Se a narrativa biográfica procura contemplar a trajetória de uma vida, mesmo com lacunas, a narrativa de perfis prescinde desse compromisso, podendo circunscrever os relatos a períodos menos alongados da vida de alguém, de modo a trabalhar mais com as circunstâncias do presente, sem deixar de contemplar questões do passado e perspectivas futuras (Maia, 2022). A escrita de um perfil deve se valer de pauta, pesquisa, captação, entrevistas e checagem e, ainda, observar “o alto grau de subjetividade que os sentidos da vida de alguém nos oferece” (Maia, 2020, p. 101). Considera-se, inclusive, o caráter testemunhal que o “narrador-jornalista” (Resende, 2005) pode desempenhar na configuração da narrativa sobre qualquer pessoa.

Para contar a história de alguém, é necessário levar em consideração que essa existência nem sempre é tangível; é preciso estar atento ao imponderável nesse tipo de produção jornalística. Nesse sentido, segue o seguinte conceito de perfil: “composição textual discursiva do sujeito a partir de determinadas angulações que traduzem as perspectivas adotadas na escolha do perfilado, na captação e na edição” (Maia, 2020, p. 52), sempre com o cuidado de “resistir à tentação de estandardizar ou de precipitar análise sobre uma pessoa” (Pereira Junior, 2006, p. 96).

REFERÊNCIAS

MAIA, Marta R. A composição textual de perfis pelo jornalismo narrativo. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v.

44, n. 1, p. 179-203, 2022. Disponível em: <https://revistas.metodista.br/index.php/comunicacaosociedade/article/view/417/399>. Acesso em: 5 ago. 2025.

MAIA, Marta R. **Perfis no jornalismo**: narrativas em composição. Florianópolis: Insular, 2020.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **A apuração da notícia**: métodos de investigação na imprensa. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

RESENDE, Fernando A. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. **Contracampo**, Niterói, n. 12, p. 85-102, 2005. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17387>. Acesso em: 20 abr. 2025.

PLATAFORMA

Dario de Souza Mesquita Júnior, Yan Masetto Nicolai

No atual ambiente de convergência entre a tradicional indústria de mídia e a computacional, populariza-se a noção de plataforma como um termo para designar “serviços on-line de intermediários de conteúdo” (Gillespie, 2010, p. 348), capazes de gerenciar grandes fluxos de informações e de trocas (comerciais, culturais e subjetivas). Ao analisar o YouTube, Gillespie (2010, p. 352) observa que a ideia de plataforma apresenta qualidades como “apoio aberto, neutro, igualitário e progressivo à atividade”, as quais tornam esse termo bastante atraente, “especialmente em contraste com os meios de comunicação tradicionais”.

Matt McAlister (2007) observa que o termo “plataforma” possui as mais diversas aplicações no âmbito da tecnologia (componentes físicos e virtuais que interagem em conjunto), na indústria automobilística (estratégia de montagem modular de carros) e na política (proposta de objetivos e causas a serem assumidas por um candidato ou partido político).

Numa perspectiva mais ampla, proveniente da economia, as plataformas seriam, segundo Nick Srnicek (2017, p. 43), aplicações que “provêm uma infraestrutura básica para a mediação entre dois grupos diferentes”, funcionando como mediadores entre agentes diversos, tais como “consumidores, publicidade, prestadores de serviços, produtores, fornecedores, e ainda objetos físicos”, além de prover ferramentas para que os usuários criem seus próprios produtos e serviços. Essa lógica econômica e de

produção se reflete em empreendimentos como as redes sociais (Facebook, YouTube etc.) e os negócios baseados na mediação de bens e serviços (Uber, Airbnb etc.).

Com isso, as plataformas são capazes de agregar diferentes modos de comunicação e modelos de negócio, englobando complexas dimensões de participação e controle sobre o conteúdo. Trata-se de uma lógica que, na visão de Steinberg (2019, p. 68), quando associada à internet, rompe sua ideia original como um espaço descentralizado de livre circulação, pois a plataforma operacionaliza “‘jardins murados’ que impedem o fluxo livre de arquivos digitais e permitem a monetização do conteúdo digital”.

Apesar desse controle para fins de monetização, a plataforma deve ser compreendida como “um canal ou mecanismo que conecta dois lados de forma discreta e não interagentes” (Steinberg, 2019, p. 100). Ou seja, é um espaço que permite conexões entre agentes envolvidos (humanos ou não humanos), em diferentes níveis, assumindo, desse modo, a mediação de valores distintos que são trocados, sejam eles culturais ou financeiros.

Nessa perspectiva, a lógica de plataforma é a principal forma de constituir uma infraestrutura criativa, sendo uma maneira contemporânea por meio da qual as narrativas são constituídas em ambientes *on-line*. Redes sociais como TikTok, YouTube e Instagram possibilitam a criação, propagação e apropriação de conteúdos pelos sujeitos. Plataformas de criação de jogos, como o Unity 3D e Unreal, permitem que os usuários vendam ou compartilhem gratuitamente *assets* (texturas, modelos 3D etc.). Já serviços de inteligência artificial, como ChatGPT e Gemini, constituem-se como plataformas de criação de narrativas, com o uso de imagens e vídeos sintéticos.

As plataformas conectam e convergem diferentes meios de criação de narrativas, de forma rápida, ubíqua, automatizada e personalizada, através de algoritmos e processos de datatificação que reatualizam o sistema da plataforma.

REFERÊNCIAS

GILLESPIE, Tarleton. The politics of ‘platforms’. **New Media and Society**, [s.l.], v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010. Disponível em: <https://>

journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444809342738. Acesso em: 3 out. 2025.

McALISTER, Matt. Thinking about media as a platform. **Inside Online Media**, [s.l.], mar. 2007. Disponível em: <http://www.mattmc-alister.com/blog/2007/07/03/183/thinking-about-media-as-a-platform/>. Acesso em: 10 set. 2020.

SRNICEK, Nick. **Platform Capitalism**. Cambridge: Polity Press, 2017.

STEINBERG, Marc. **The Platform Economy**: how Japan transformed the consumer internet. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

POLINARRATIVA

Alda C. Costa, Vânia Torres Costa, Douglas Sciarini

O termo é ancorado no campo dos estudos da linguagem audiovisual para designar a complexidade narrativa que emerge da confluência de múltiplas linguagens (verbal, sonora, estética, visual, escrita e cênica), em produções televisivas ou cinematográficas, mas com escopo no telejornalismo. A polinarrativa se estrutura como uma narrativa composta de diferentes vozes, signos e códigos culturais que se interpenetram e se complementam não como elementos únicos, mas em diálogo entre os textos em caracteres, a narração em *off*, a trilha sonora, o cenário, as imagens em movimento, os apresentadores, os entrevistados, a voz e a visualidade.

ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

O conceito de polinarrativa foi formulado por Alda Cristina Costa e Vânia Torres Costa a partir de investigações iniciadas em 2017, reelaboradas em 2023 e 2024, com foco nas transformações narrativas do telejornalismo. Em sua elaboração, as autoras articulam as noções de dialogismo e polifonia, propostas por Mikhail Bakhtin (2000), com a compreensão narrativa de Paul Ricoeur (2019), evidenciando como as linguagens audiovisuais, ao se entrelaçarem, potencializam a produção de significados.

CARACTERÍSTICAS

A polinarrativa não se reduz à justaposição de elementos audiovisuais, mas se expressa como uma unidade narrativa multifacetada, em que: as imagens em movimento, o som direto, a trilha sonora, as falas, as legendas, a edição e os cenários se articulam de maneira complexa e interdependente; cada linguagem carrega sua autonomia expressiva e ideológica, mas é integrada a uma totalidade narrativa; o processo narrativo se ancora em múltiplas vozes sociais, nem sempre simétricas, porém em constante interação, refletindo tanto a heterogeneidade do real quanto as estratégias de mediação e representação do jornalismo na tevê; uma forte tensão é percebida entre a estética da linguagem e a enunciação, bem como entre o que se mostra, o que se diz e como se diz; as vozes presentes, de todos os envolvidos na produção e nas imagens, não apenas informam, como também constroem modos de ver e sentir o mundo.

PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

A análise da polinarrativa demanda uma abordagem sensível às camadas de significação que atravessam a linguagem audiovisual, considerando que a polinarrativa é interpretada como um campo de vozes que se interpenetram em relações tensas e inacabadas e como espaço interpretativo que mobiliza o tempo, a memória e o sentido, revelando-se como prática de significação ancorada na experiência e na linguagem. Isso porque as imagens carregam camadas de tempo, afetos e recortes sensoriais, tornando-se elas próprias sujeitos, não meros objetos de observação. Elas refletem e dialogam com o observador no instante em que lhe causa impactos. Ao vermos a imagem, somos capturados por ela e convidados a inferir a partir de experiências subjetivas (Didi-Huberman, 2010). Nesse sentido, ver é sempre uma construção de sentidos, em princípio, com a mente; todavia, na medida em que a imagem nos impacta, passa a estabelecer sensações – e essas estão conectadas aos corpos e às nossas relações com o tempo e o espaço.

IMPLICAÇÕES COMUNICACIONAIS

A polinarrativa desafia os modelos lineares de narrativa, ao propor uma escritura audiovisual marcada por ambivalências, reconfigurações e deslocamentos de sentido. Ela revela como o jornalismo televisivo contemporâneo se reorganiza diante da cultura digital, da fragmentação das audiências e da demanda por outras formas de representação, interação e presença.

APLICAÇÕES

A polinarrativa é uma proposta metodológica de análise de produtos audiovisuais. Além do telejornalismo, ela se estende a outras formas de narrativa audiovisual, como documentários, vídeos institucionais, produtos transmídia, publicidade, cinema e roteiros de ficção, desde que apresentem multiplicidade de linguagens e vozes na construção do sentido.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COSTA, Alda Cristina; COSTA, Vânia Torres. Da linguagem audiovisual: apontamentos conceituais e metodológicos sobre a polinarrativa da TV. In: QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo; SOUZA, Shelton Lima de. **Metodologias em pesquisas acadêmico-científicas**: subjetividades, afetações e práticas. Rio Branco: NEPAN; EDUCAC, 2025. p. 242-255.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2019.

QUADRINHOS

Guilherme Sfredo Miorando, Danilo Aroeira de Pinheiro Tavares

Os quadrinhos podem ser considerados uma linguagem, uma narrativa ou uma mídia que se utiliza de recursos gráficos, como o texto, as imagens e as onomatopeias, encadeados em uma sequência linear ou não, para expressar uma mensagem. É importante fazer uma desambiguação dos termos mais utilizados para se referir aos quadrinhos nessas três acepções. Quando se fala “quadrinhos”, está se fazendo uma referência mais abrangente, que geralmente diz respeito à linguagem da produção em questão, como quando alguém afirma que “faz quadrinhos”. Ao se referir às “histórias em quadrinhos”, está apontando para a narrativa de uma trama com personagens e situações específicas, como em “o uso das histórias em quadrinhos em sala de aula”. Por fim, temos o termo “revistas em quadrinhos”, o qual diz respeito à mídia física, como em “vou até àquela loja comprar uma revista em quadrinhos”, que, no Brasil, também é chamada de “gibi” – apelido carinhoso vindo de uma revista homônima, cujo mascote e origem do nome têm teores racistas.

Não se pode incluir, na classificação de quadrinhos, as caricaturas, as charges e os cartuns, uma vez que essas expressões, embora associadas ao humor gráfico, são alijadas de um elemento essencial que forma a linguagem dos quadrinhos: aquilo que o teórico brasileiro Moacyr Cirne (2000) chamou de “corte gráfico”. Esse termo se assemelha tanto ao conceito de calha, de Scott McCloud (2005), como ao próprio corte cinematográfico. Para Cirne, os cortes agenciam a narrativa e são seus impulsionadores, uma vez que são preenchidos, entre os quadros, pela imaginação do leitor que a

eles confere o fechamento necessário para o entendimento de dois quadros, a princípio, separados.

Na visão de Thierry Groensteen (2015), que considera a relação entre duas imagens sequenciais como “solidariedade icônica”, para que um quadrinho contenha narratividade, é preciso exprimir sequencialidade. Para o autor, o quadrinho em apenas um painel suprime a descoberta, o ritmo e o desfecho, características que denotam uma narrativa (Groensteen, 2015). Porém, para ele, ainda pode haver uma exceção. “A exceção na regra ocorre quando uma única imagem contém diferentes cenas, assim é dito que ela interage em justaposição com seu próprio espaço” (Groensteen, 2011, p. 23). Por isso, Groensteen (2011) acredita que, quando estudada, uma narrativa em quadrinhos não pode ser analisada apenas através de um painel solto e fora de seu contexto. As próprias palavras utilizadas no texto de um quadrinho possuem uma “função de sutura”, produzindo uma ponte entre as duas imagens.

Dessa forma, o termo “quadrinhos”, enquanto linguagem, refere-se a uma estrutura narrativa composta de imagens e textos em sequência, a qual pode ou não ser linear. Segundo Scott McCloud (2005, p. 7, tradução dos autores), “cada plano sucessivo de um filme é projetado exatamente no mesmo espaço – a tela – enquanto cada plano nos quadrinhos ocupa seu próprio espaço”. Desse modo, não apenas a sequência, mas também a forma dos planos (quadros), interfere no caráter expressivo dessa linguagem e na percepção de passagem e duração do tempo transcorrido entre e ao longo das cenas, durante o processo de leitura, imergindo o leitor no ritmo narrativo.

REFERÊNCIAS

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

GROENSTEEN, Thierry. **Comics and narration**. Jackson: The University Press of Mississippi, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

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

QUADRINHOS JORNALÍSTICOS

Augusto Machado Paim, Mateus Yuri Passos

Os quadrinhos jornalísticos – ou HQ-jornalismo ou jornalismo em quadrinhos (JQ) – são uma modalidade narrativa de crescente produção. Possui suas formas de codificação próprias – como rádio-jornalismo, telejornalismo e webjornalismo –, com a diferença de que ainda está se estabelecendo como uma linguagem do jornalismo. Na definição de Paim (2020, p. 73), o termo “abrange toda a produção de conteúdo jornalístico apresentado em quadrinhos, e as características dessa produção estão atreladas aos gêneros jornalísticos já conhecidos”.

HQ-jornalistas realizam entrevistas e fazem apurações da mesma forma que outros profissionais do jornalismo, porém apresentando o resultado na linguagem dos quadrinhos. Há artistas atuando nessa área sem ter formação jornalística, mas, no Brasil, diversos HQ-repórteres se graduaram em uma faculdade de jornalismo.

O JQ pode ser exercido em diferentes gêneros jornalísticos, como a notícia, o perfil ou, até mesmo, os gêneros opinativos (Paim, 2023). Os formatos mais conhecidos atualmente são entrevista em quadrinhos e reportagem em quadrinhos (ou HQ-reportagem), praticados por HQ-repórteres de renome, como Pablito Aguiar, Carol Ito e Gabriela Güllich. Internacionalmente, o principal praticante do jornalismo em quadrinhos é Joe Sacco, jornalista e desenhista estadunidense de origem maltesa que publica livros-reportagens em quadrinhos sobre conflitos pelo mundo.

A relação entre jornalismo e desenho, base constitutiva dos quadrinhos jornalísticos, já estava presente nos primórdios da imprensa. Antes que a técnica fotográfica chegasse a um ponto de desenvolvimento que permitisse a impressão de fotografias em veículos seriados, as imagens em revistas e jornais ilustrados eram produzidas por artistas gráficos. Hogarth (1967) escreve sobre os artistas especiais que, já no século XIX, atuavam na imprensa, cobrindo conflitos bélicos. No Brasil, Angelo Agostini é um exemplo do pioneirismo do formato. Dutra (2003) aponta diversos exemplos de reportagens que o jornalista e desenhista brasileiro de origem italiana realizava no semanário *Cabrião*, na segunda metade do século XIX, e cujo formato muito se assemelha ao que hoje pode ser considerado jornalismo em quadrinhos.

Uma ferramenta que o HQ-jornalismo traz de volta é o bloco de desenhos. No passado, artistas-repórteres, carregando apenas um bloquinho, conseguiam chegar a locais a que fotógrafos tinham dificuldade de acesso, devido ao grande equipamento que precisavam transportar. Hoje em dia, HQ-repórteres, no mundo inteiro, relatam que, ao abrir o bloco de desenhos em locais públicos e começar a fazer esboços, pessoas se aproximam, dando início a conversas. Essas conversas podem abrir portas de tal forma que o bloco de desenho pode se tornar um acessório para conseguir entrevistas em comunidades fechadas.

O uso de bloco de desenho também pode ser apropriado em entrevistas que exijam sensibilidade, como com vítimas de abuso, suspeitos de crimes e pessoas lidando com traumas, pois o bloco fica posicionado de forma discreta no colo da pessoa que está entrevistando, menos invasivo do que uma máquina fotográfica. Assim como o próprio tratamento discursivo dos sujeitos (Passos, 2017), a publicação de desenhos, em vez de fotografias, pode contribuir para uma prática mais humanizada de jornalismo, pois o desenho pode ajudar a proteger a identidade da pessoa em situação vulnerável ou mesmo humanizar as próprias figuras de repórteres.

Desse modo, os quadrinhos jornalísticos podem ser compreendidos a partir do seu aspecto tanto informacional quanto artístico. A análise de obras dessa modalidade pode enveredar, por exemplo, pelas escolhas de estratégias discursivas verbais e visuais (estilo gráfico, composição de páginas etc.) para a caracterização e o tensionamento de pessoas, espaços e acontecimentos.

REFERÊNCIAS

DUTRA, Antônio Aristides Corrêa. **Jornalismo em Quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens** na obra de Joe Sacco e outros autores. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/34450628/Jornalismo_em_quadrinhos_a_linguagem_quadrin%C3%ADstica_como_suporte_para_reportagens_na_obra_de_Joe_Sacco_e_outros_autores Acesso em: 5 abr. 2025.

HOGARTH, Paul. **The artist as reporter**. London: Studio Vista; New York: Reinhold, 1967.

PAIM, Augusto. Apontamentos sobre a área do jornalismo em quadrinhos e o gênero da reportagem. In: SILVA, Vinícius Pedreira Barbosa da; MOTA, Célia Maria Ladeira (org.). **Jornalismo em Quadrinhos: contextos, pesquisas e práticas**. Florianópolis: Insular, 2020. p. 63-94.

PAIM, Augusto. **Pequeno Manual da Reportagem em Quadrinhos**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2023.

PASSOS, Mateus Yuri. De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana (org.). **Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2017. p. 86-97.

QUADRINHOS NÃO FICCIONAIS

Mateus Yuri Passos

Nos diversos mercados e zonas criativas ao redor do mundo, a linguagem dos quadrinhos tem sido utilizada para abordar temas observados, apurados ou experienciados em primeira pessoa por seus autores (Lucena, 2012). A esse conjunto de obras damos o nome de “quadrinhos de não ficção”.

Um período notório para o surgimento e a consolidação dessas produções são as décadas de 1960 e 1970. Nos Estados Unidos, por exemplo, encontramos obras de cunho autobiográfico produzidas por Robert Crumb, Harvey Pekar e Aline Kominsky. No Japão, destacam-se os quadrinhos de Keiji Nakazawa, que retratam sua experiência como sobrevivente do bombardeio atômico, em Hiroshima, em 1945 – obras que transitam entre a memória, a autobiografia e a autoficção. Na França, Chantal Montellier foi uma das pioneiras na produção de reportagens em quadrinhos. Hoje, os quadrinhos de não ficção abrangem uma vasta gama de obras produzidas em diversos países.

Esses quadrinhos podem tratar da experiência direta do próprio autor – como ocorre nas obras autobiográficas, que também apresentam subdivisões, como os quadrinhos de memórias ou as crônicas pessoais. Um exemplo emblemático é a série American splendor, de Harvey Pekar, que reúne relatos do cotidiano e instantâneos da vida do autor. Pekar, inclusive, costumava trabalhar com diferentes artistas para ilustrar seus roteiros, o que marca, igualmente, uma característica colaborativa da produção em quadrinhos.

Por outro lado, há os quadrinhos de não ficção que abordam a experiência de terceiros. É nesse escopo que se insere o universo dos quadrinhos jornalísticos e históricos. O gênero biográfico, por exemplo, aparece tanto em obras fundamentadas em pesquisa historiográfica quanto naquelas baseadas em métodos jornalísticos – ou, muitas vezes, na combinação de ambas.

A separação entre essas modalidades – como os quadrinhos autobiográficos, os de memória, os jornalísticos ou os históricos – pode ser bastante fluida, já que se trata de gêneros discursivos relativamente próximos entre si. Um exemplo dessa fluidez é *Maus*, de Art Spiegelman, uma obra que possui caráter, ao mesmo tempo, biográfico e jornalístico, ao retratar a experiência de Vladek Spiegelman, pai do autor, enquanto jovem judeu polonês perseguido pelo regime nazista. Vladek foi um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, e a narrativa do quadrinho foi construída a partir de entrevistas que ele concedeu ao filho. Contudo, justamente pela proximidade entre entrevistador e entrevistado, a obra também carrega uma forte dimensão autobiográfica: *Maus* retrata não apenas os relatos do pai sobre a Segunda Guerra Mundial, mas também momentos de tensão e conflitos entre ambos no presente da narração, incluindo os juízos de valor de Art sobre o comportamento de Vladek (Witek, 1989).

A subjetividade do repórter e das suas interações com os sujeitos aparece em outras obras de reportagem em quadrinhos, como *Gramá*, de Keum Suk Gendry-Kim, e *Almoço*, de Pablito Aguiar. Ainda, ela não é exclusiva dos quadrinhos: trata-se de uma característica marcante, também, de alguns autores de jornalismo literário, como Joseph Mitchell, Joan Didion, Hunter S. Thompson e David Foster Wallace, cujo envolvimento com pessoas e situações é parte essencial da construção estética e narrativa da reportagem (Eason, 1990).

REFERÊNCIAS

EASON, David. The New Journalism and the Image-World. In: SIMS, Norman (org.). **Literary Journalism in the Twentieth Century**. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 191-205.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**. São Paulo: Summus, 2012.

WITEK, Joseph. **Comic Books as History**. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

QUARTO NARRADOR

Demétrio de Azeredo Soster

Do ponto de vista topológico, ou seja, do lugar ocupado pelos narradores e pelas suas vozes na comunicação narrativa, são em número de quatro os extratos narrativos identificados: primeiro, segundo, terceiro e quarto narradores. Referem-se, cada um a seu modo, portanto, ao “lugar” situacional em que se encontram na discursividade midiática. No caso dos primeiro, segundo e terceiro narradores, estão no âmbito da processualidade interna dos dispositivos; em se tratando do quarto narrador, personifica-se no sistema que se forma a partir das ofertas de sentido realizadas pelos dispositivos que formam esse mesmo sistema.

O primeiro narrador, que é extradiegético, encontra-se “fora” da história. No caso do jornalismo, corresponde à organização que viabiliza operacionalmente o dispositivo; pensado pela literatura, à editora, por exemplo, que dá forma à obra. Já o segundo narrador é intradieético, isto é, está dentro da história. Corresponde, no jornalismo, ao corpo organizacional – editores, subeditores, repórteres etc. – e às suas escolhas; na literatura, ao escritor propriamente dito. O terceiro narrador são as fontes (jornalismo) e os personagens (literatura) que frequentam as publicações jornalísticas e literárias.

Já o quarto narrador (Soster, 2016, 2017) é, antes, uma processualidade do que um lugar situacional. Ou seja, ele pode ser reconhecido como tal quando os sentidos de dois ou mais dispositivos que integram o sistema midiático, no que ele tem de jornalístico, alinham-se tematicamente de forma voluntária (um acontecimento

previsto, por exemplo, uma Copa do Mundo) ou involuntária (algo que surpreende a todos, como a morte de um papa).

Importante salientar que, mesmo o quarto narrador sendo identificável pelo viés do alinhamento temático, ou seja, do momento em que os dispositivos do sistema passam a realizar ofertas de sentido semelhantes entre si por ocasião de grandes acontecimentos, essas eventualmente possuem diferenças tonais e temáticas. Chamamos esse fenômeno de “narrativas dissonantes”, pois são distintas entre si. O que as torna dissonantes são os “efeitos de contraste”, isto é, recursos discursivos (texto, imagens, sons etc.) distribuídos na superfície dos relatos.

Mais do que um paradoxo, considerando que o alinhamento temático é o que nos permite identificar o quarto narrador, a existência de narrativas dissonantes se deve ao fato de os sistemas, em uma perspectiva de sociedade midiaticizada, serem constantemente atravessados e interpostos por circuitos informacionais múltiplos, reconfigurando-se constantemente. Isso provoca uma reação sistêmica na natureza autorreferencial (Luhmann, 2009), cujo objetivo, ao fim, é fortalecer os vínculos identitários, nos moldes de Bateson (2000) do sistema em questão, por meio da criação de diferenças na relação com o meio em que se inserem e com os demais sistemas.

REFERÊNCIAS

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

LUHMANN, Niklas. **Introdução à teoria dos sistemas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SOSTER, Demétrio de Azeredo. A literatura, o sistema midiático e a emergência do quarto narrador. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 1, n. esp., p. 154-161, 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7336>. Acesso em: 5 ago. 2025.

SOSTER, Demétrio de Azeredo. O quarto narrador, a midiaticização e as narrativas da violência. **Revista INTERCOM Online**, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 41-58, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/intercom/a/cvkJVvCSsfP6M94kPXvHwtC/?format=pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

REPORTAGEM AO VIVO

Valquíria Aparecida Passos Kneipp, Luís Boaventura de Andrade Neto

O mais clássico de todos os formatos consideramos ser a reportagem, também chamada de “matéria” ou “VT”. Tão clássico que, muitas vezes, confunde-se com o próprio conceito de notícia, de modo que, para o grande público, qualquer formato pode ser tratado como sendo uma reportagem. Rezende (2000, p. 157) conceitua como sendo “a matéria jornalística que fornece um relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões”, ou seja, existem algumas características peculiares para que seja considerada reportagem. Barbeiro e Lima (2005, p. 72) afirmam que “a reportagem é por dever e método a soma das diferentes versões de um mesmo acontecimento [...] e deve ser completa por si mesma, com começo, meio e fim”. Reafirmando as características necessárias para se identificar uma reportagem, percebe-se que, passados anos após a primeira reportagem em vídeo ir ao ar, o formato foi hibridizado, ou seja, mesclou-se com outros formatos do telejornalismo, tendo como resultado um novo modo de se noticiar um assunto na televisão. Nesse contexto de hibridação da reportagem com outros elementos, propomos o conceito de “reportagem ao vivo”, para se referir a quando um(a) repórter que está em um ponto externo ao estúdio, ao vivo, entra com informações e, em seguida, é coberto(a) por imagens previamente gravadas, enquanto segue narrando, já em *off*, mas ao vivo. O(a) repórter pode voltar em cena ao vivo para chamar uma sonora pré-gravada e, após exibição da sonora, volta em cena ao vivo e devolve para o(a) apresentador(a). Não importa a ordem que a criatividade do editor dará a essa construção com o(a) repórter. É

como se a edição (ou montagem) da reportagem se desse ao vivo. E essa operação, que mistura ao vivo com gravado, só é possível no contexto de digitalização, em que a televisão está estruturada, tecnicamente, na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de telejornalismo**: os segredos das notícias na TV. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

REPORTAGEM ESPECIAL TRANSMÍDIA

Marcos Carvalho Macedo

O termo “transmídia” se popularizou a partir da definição de Henry Jenkins (2009) de *transmedia storytelling* – produções que se desenrolam, articuladamente, em múltiplas plataformas de mídia, de modo que, ao mesmo tempo que possui autonomia de sentido, cada novo texto expande o universo narrativo e contribui, de maneira distinta e valiosa, para o todo. Pela capacidade de abordar diferentes aspectos e acionar múltiplas linguagens, formatos e recursos interativos, as reportagens especiais são as formas discursivas jornalísticas que apresentam maior potencial para expansão textual nos moldes de uma narrativa transmídia. Assim, podemos designar a reportagem especial transmídia como a produção jornalística que aprofunda um assunto ou uma questão, segundo determinado percurso argumentativo, desdobrando seus diferentes aspectos temáticos, de modo a expandi-los e propagá-los articuladamente em diferentes mídias e plataformas. Na compreensão de Fechine (2018), expansão e propagação são as duas grandes estratégias, isto é, programas de engajamento da transmidiação e modelo de produção que se orienta pela distribuição de conteúdo associados entre si, em distintas mídias e plataformas tecnológicas, por meio das práticas propiciadas pela cultura participativa e estimuladas pela digitalização e convergência dos meios. Propostas por um destinador, as estratégias transmídia se organizam, hierarquicamente, em torno de uma mídia de referência (*web*, televisão, rádio, jornal, revista etc.) que serve de suporte a um texto, também de referência (no caso, em questão, uma reportagem especial), a partir do qual orbitam outros textos associados, de

maneira que o texto transmídia (todo) se constitui pela articulação dos vários textos (partes) acionados pelos destinadores, mediante diferentes práticas interacionais. Nas produções transmídia marcadas por uma matriz textual de narração, como filmes, séries e telenovelas, as estratégias de expansão transmídia se mostram mais evidentes na articulação de programas narrativos de base e programas narrativos de uso, através, por exemplo, de recuos e avanços na cronologia da história ou de ações de núcleos dramáticos e/ou personagens secundários (Fechine, 2018). No jornalismo, de modo particular na reportagem especial transmídia, na qual predomina a matriz textual argumentativa, as estratégias de expansão costumam se manifestar pela complementaridade e pelo desdobramento de novos aspectos temáticos, fazendo uso de diferentes gêneros jornalísticos produzidos para outras mídias e plataformas. Com base em pesquisas analíticas e aplicadas em tais produções, identificou-se que os conteúdos de expansão ampliam consideravelmente a abordagem pretendida, assumindo funções de contextualização, opinião, exploração, orientação e atualização dos aspectos temáticos tratados inicialmente no texto de referência (Macedo, 2019; 2024). Essa configuração se manifestou na série de reportagens especiais *Tudo sobre (Folha de S. Paulo, 2013-2016)*, que, ao tratar de diferentes temáticas, propunha uma reportagem especial no formato *longform* (texto de referência), expandindo o percurso temático nos conteúdos produzidos para o jornal impresso e a televisão em aplicativos *newsgames* e até em debates e seminários promovidos na sede do veículo. Com a representação visual dessas articulações (mídias e plataformas, aspectos temáticos e funções), foi possível traçar um mapa midiático-temático instrumental que se propõe a auxiliar no processo de roteirização de reportagens especiais transmídia.

REFERÊNCIAS

FECHINE, Yvana. Transmídiação como modelo de produção: uma abordagem a partir de estudos da televisão e de linguagem. In: SANTAELLA, Lucia; NESTERIUK, Sergio; MASSAROLO, João. **Desafios da transmídia: processos e poéticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018. p. 42-64.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MACEDO, Marcos Carvalho. **Narrativa transmídia jornalística**: estratégias e procedimentos nos dossiês Tudo Sobre. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/34254/4/DISSERTAÇÃO%20Marcos%20Carvalho%20Macedo.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

MACEDO, Marcos Carvalho. **A reportagem especial transmídia**: uma proposta de roteirização. Tese (Doutorado em Comunicação) – Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/55522/1/TESE%20Marcos%20Carvalho%20Macedo.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

REPÓRTERES ESPECIAIS

Magali Moser

Embora amplamente utilizado no campo profissional, o termo “repórteres especiais” demorou a receber uma definição formal, um conceito ou um estudo sistemático nas pesquisas de jornalismo, o que indica a naturalização da nomenclatura nas práticas da área. A ascensão ao posto materializa as representações de consagração de uma elite jornalística, bem como as correlações de força e relações de poder no jornalismo. Por isso, há a necessidade de pensá-lo como uma noção, além de uma distinção corporativa ou de uma simples rubrica funcional. A promoção é reservada a profissionais com trajetória consolidada, reunindo significativa experiência no ofício, reconhecidos com alguns dos mais importantes prêmios da categoria, possuindo um conhecimento tácito acumulado (Moser, 2024) – atributos que lhes conferem uma posição hierárquica distinta. Trata-se, portanto, de uma forma de celebrar trajetórias de reconhecimento e prestígio.

Repórteres especiais cristalizam crenças e produzem sentidos na constituição e conformação do campo profissional, exercendo uma função de baliza, tendo em vista o lugar de referência de onde falam e praticam a reportagem. Apesar dessa relevância simbólica, o termo “repórter especial” nem sempre esteve presente nos principais documentos da prática jornalística. Na última versão do *Manual da Redação da Folha de S. Paulo* (2021, p. 36), a expressão foi incorporada em relação à edição anterior e descrita da seguinte maneira:

[...] integra o grupo de repórteres diretamente subordinados à Direção de Redação. Atua prioritariamente em pautas que exigem investigação própria e demandam investigação mais longa. É cargo de confiança.

Historicamente, o significado do termo se relaciona ao *new journalism*, responsável por mudanças profundas no modo de fazer reportagem, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, nos Estados Unidos. Naquele período, a redação se dividia em *repórteres de furos* e *repórteres especiais* (Wolfe, 2005). Como indica o jargão profissional, em busca da informação exclusiva, o primeiro grupo competia para sair à frente na apuração das “notícias quentes”, de grande impacto ou relevância imediata, relacionadas a fatos extraordinários e rupturas na normalidade. Em sentido oposto, *repórteres especiais* eram caracterizados pelo desejo de se tornarem romancistas, buscando uma posição de prestígio junto aos escritores. Envolviam-se em apurações mais profundas, que lhes possibilitavam “certo espaço para escrever” (Wolfe, 2005, p. 14).

Repórteres especiais representam uma elite profissional cujas competências jornalísticas são marcadas pela autonomia. Com maior liberdade e originalidade na definição e abordagem da pauta, além de um tempo estendido para apuração, criam narrativas mais complexas e autorais, com práticas que se distanciam da lógica imediatista predominante nas redações. Apesar de associados à transgressão de normas convencionais (sem, no entanto, romper com princípios fundamentais do jornalismo), suas práticas reforçam os valores da profissão e servem como paradigma de qualidade no campo profissional. O cargo de repórter especial é, também, uma forma de reconhecer e preservar talentos veteranos nas redações, como parte de um sistema de recompensas não hierárquico (Soloski, 2016).

Ao reunirem experiência, reconhecimento e poder simbólico (Bourdieu, 2009), esses jornalistas influenciam a formação de novos profissionais e atuam como referência para os pares e o público em geral, mantendo um papel estratégico para as empresas de mídia. O termo é, portanto, mais do que uma mera distinção funcional: é uma construção social que reconhece a excelência e a *expertise* desses profissionais.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

FOLHA DE S.PAULO. **Manual da redação**: as normas de escrita e conduta do principal jornal do país. 22. ed. São Paulo: Publifolha, 2021.

MOSER, Magali. **O método da reportagem**. Cachoeirinha: Fi; Brasília, DF: SBPJor Luiz Gonzaga Motta, 2024.

SOLOSKI, John. O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Florianópolis: Insular, 2016. p. 126-138.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS

Gustavo Freitas

Configurando-se como formas de representação da realidade, sob olhar específico, a partir de linguagens midiáticas distintas, as representações midiáticas funcionam como instrumentos de investimento de sentidos no debate público, por meio de práticas e repertórios culturais (Hall, 2016; Orgad, 2014). Longe de serem espelhos do mundo, tais representações implicam escolhas – de signos, fontes, enquadramentos, imagens e discursos – que atuam diretamente sobre as dinâmicas sociais e culturais.

A produção de representações constitui um processo ativo. Cada linguagem midiática (como o jornalismo, o cinema, a publicidade e as redes sociais) e cada discurso mobilizado trazem gramáticas próprias que orientam tanto a produção quanto a recepção das narrativas. No jornalismo, por exemplo, a seleção de fontes, a titulação e o destaque visual também colaboram para a articulação de significados possíveis sobre um evento. No cinema e na publicidade, as representações não se limitam a exibir personagens ou necessidades, mas configuram cenários de possibilidades, exclusões e disputas simbólicas. Esse processo conecta linguagem, sentido e cultura, sendo fundamental para a construção de identidades, bem como para a reprodução de estereótipos e vieses por meio das narrativas em que se inserem (Hall, 2016).

Quanto à análise das representações midiáticas, Stuart Hall (2016) e Shani Orgad (2014) apontam para o paradigma construtivista, que privilegia dois caminhos principais: a abordagem semiótica – inte-

ressada em como os sentidos são produzidos através da linguagem e de seus signos – e a abordagem discursiva – que entende os sentidos como formas de conhecimento e a linguagem como instância de poder. No contexto brasileiro, Muniz Sodré (2006), numa proposta de abordagem compreensiva, adverte que é imprescindível um olhar sobre uma comunicação atravessada pela tecnologia e pelo excesso de informação, considerando como centrais os mecanismos que buscam afetar as sensibilidades humanas.

A análise crítica das representações midiáticas demanda atenção a múltiplos fatores. O *locus de enunciação* – o lugar social de quem narra – é crucial para compreender, por exemplo, como veículos do sudeste brasileiro representam o norte e o nordeste do país. *Tensões geopolíticas* também orientam sentidos: Edward Said (1984), em *Permission to Narrate*, descreve como apoiadores de Israel atuam como “ocultadores de fatos” ao moldar narrativas sobre a Palestina. De modo similar, as *relações coloniais históricas* impactam a forma como angolanos são retratados por veículos portugueses ou como a variante brasileira da língua portuguesa é significada em Portugal. O repertório linguístico e visual é igualmente central: práticas como o uso de “nomes mortos” para pessoas trans, o emprego de termos masculinos para designar coletividades femininas ou expressões como “acordo de cavalheiros” revelam padrões de exclusão. Além disso, as estratégias de engajamento em redes sociais influenciam tanto a valorização de temas quanto as formas de compreensão disponíveis ao público.

Como indicam os estudos críticos do discurso (Van Dijk, 2017), narrativas moldadas por poderes dominantes podem omitir ou distorcer fatos, seja por convenção social naturalizada ou intenção explícita. As representações midiáticas, assim, são instâncias de disputa simbólica e histórica, nas quais a realidade é narrada conforme interesses, repertórios e posições sociais.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

ORGAD, Shani. **Media Representation and the Global Imagination**. Hoboken: Wiley, 2014.

SAID, Edward. Permission to Narrate. **Journal of Palestine Studies**, [s. l.], v. 13, n. 3, p. 27-48, 1 abr. 1984. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2307/2536688>. Acesso em: 5 ago. 2025.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

VAN DIJK, Teun A. **Discurso, Notícias e Ideologia: Estudos na Análise Crítica do Discurso**. 2. ed. Braga: Edições Húmus, 2017.

RITMO

Benjamim Picado

O ritmo, como já abordamos alhures (Picado, 2022), constitui um aspecto “escabroso” das teorias da narrativa: a noção de que os episódios de uma história sejam investidos de uma “pulsação” é elaborada a partir de uma assimilação do “ritmo” a outras grandezas da temporalidade narrativa, como a “duração” e a “velocidade”: no primeiro caso, a dicção poética implica “efeitos de ritmo” – já que seu andamento não concorda com aquele que se origina no plano da fábula. Já quanto à “velocidade”, o “ritmo” fica camuflado sob uma mensuração dos andamentos da fábula, pela redução dos segundos, dos minutos, das horas, dos dias, dos meses e dos anos de uma história, em termos de frases, parágrafos, páginas e capítulos, no plano do discurso literário. Em outras correntes dessas teorias, desenha-se uma conceituação sobre o ritmo, que associa as modulações temporais do discurso a estruturas “naturais” de sua recepção. Tais ramas da narratologia se concentram sobre os padrões iterativos da escansão discursiva, para aí encontrar “células rítmicas” do *storytelling*. A poética e a narratologia do cinema e dos quadrinhos sugerem essa especificidade temporal do ritmo, na letra de David Bordwell. Na semiótica textual, uma fonte dessas teorizações é Daniele Barbieri (1992) – um discípulo de Umberto Eco, menos conhecido em nossos ambientes intelectuais. Todos argumentam pela especificidade temporal do ritmo, afastando-o dos axiomas que separam “fábula” e “intriga” (chave na qual o ritmo ilustra a diferenciação entre as duas), para situar a cadência narrativa na qualidade “icônica” do ritmo (abstraindo-se da comparação entre discurso e história). Essa “iconicidade” do ritmo mani-

feita uma “eminência” do andamento narrativo, contrastado com horizontes semânticos de sua representação: é na dialética entre iteração e novidade que o ritmo aflora como grandeza temporal. Como essa magnitude rítmica não se assimila à “duração” ou “velocidade” do discurso, sua compreensão implica uma maior atenção aos aspectos “icônicos” de sua apresentação. Kathryn Hume e Jan Baetens (2006) refletem similarmente sobre o ritmo, identificando-o com o próprio ato narrativo, o que Genette (1993) define como “dicção”: é nesse ato que se encarna a qualidade rítmica da repetição, pontuação e acentuação poéticas, algo que é mais *percebido* que *reconhecido*. Essa “performatividade encorpada” da narração alterna aspectos “tônicos” e “átonos” da dicção narrativa, magnificando a propriedade rítmica do discurso: esta cadência constitui um “sistema integral de pontuações e acentuações”, apenas perceptíveis pelos atos expressivos do discurso narrativo. Os universos do humor são particularmente demonstrativos desse traço do ritmo como performatividade: essa regularidade iterativa dos acentos atribuídos à sucessão da dicção narrativa instancia fenômenos do ritmo narrativo – de onde vem a identificação da matriz satírica da poética como subcampo do modo lírico, de acordo com o próprio Genette (1993).

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Daniele. **Tempo, Imagine, Ritmo e Racconto**: per una Semiotica della temporalità nel testo à fumetti. Tese (Dottorato di Ricerca in Semiotica) – Università degli Studi de Bologna, 1992. Disponível em: https://www.academia.edu/10269800/Tempo_immagine_ritmo_e_racconto_Per_una_semiotica_della_temporalit%C3%A0_nel_testo_a_fumetti. Acesso em: 2 mar. 2025.

BERNHART, Walter. The Iconic Quality of Poetic Rhythm. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, [s.l.], v. 2, n. 3, p. 209-217, 1986. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.1986.10435345>. Acesso em: 30 mar. 2025.

GENETTE, Gérard. **Fiction & Diction**. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

HUME, Kathryn; BAETENS, Jan. Speed, Rhythm, Movement: A Dialogue on K. Hume's Article Narrative Speed. **Narrative**, [s.l.], v. 14, n. 3, p. 349-355, 2006. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/201618>. Acesso em: 5 ago. 2025.

PICADO, Benjamim. The Pace of a Visual Joke: narrative rhythm in daily strip comics. **Fictions: studi sulla narratività**, n. XXII, 2022, p. 89-105. Disponível em: <https://doi.org/10.19272/202206901007>. Acesso em: 12 dez. 2022.

SERIALIDADE

João Senna Teixeira

É a característica que define séries (conjuntos). Quando falamos de narrativas seriadas, estamos nos referindo às narrativas que se organizam em múltiplas partes e que possuem repetições de personagens, cenários ou temas, de modo a serem reconhecidas como um conjunto. Assim, *podemos definir serialidade como a relação entre similaridade e diferença entre as diferentes partes de um conjunto* (Eco, 1989; Teixeira, 2020). Dentro dessa definição, há um espaço e uma contenda sobre se ela se refere apenas a produtos narrativos que estejam conectados narrativamente, com personagens, acontecimentos e locais que se repetem em algum grau entre eles (Barbieri, 1992; Calabrese, 1999) e aqueles que entendem que as relações podem ser de natureza não narrativa (Letourneux, 2017), como coleções de livros ou séries de jogos.

Essa discussão se dá exatamente porque a serialidade é uma característica dos conjuntos, não apenas das narrativas, e a sua definição de relação entre similaridade e diferença pode ser aplicada a coleções de moda ou linhas de automóveis. Características como autoria, *design*, temas, entre outros, podem ser utilizadas como elementos que ajudem a identificar um conjunto de itens como uma série com alguma unidade. No entanto, uma coleção dos livros de Stephen King, dos DVDs da Criterion ou jogos de *Call of Duty* não é o que costumamos associar quando mencionamos serialidade narrativa, mesmo que os itens dessas séries possam conter narrativas.

Serialidade narrativa é o modo de contar histórias divididas em múltiplas partes, contendo algum grau de continuidade narrativa entre elas. Continuidade narrativa (Teixeira, 2020) é uma relação entre as partes de uma série sobre as quais elementos narrativos (personagens, cenários, objetos e tramas) continuam de uma parte para outra. Uma série que possua muitos elementos que se repetem (personagens, cenários e temas), mas que a cada parte se tem um novo acontecimento, é uma série pouco continuada. Por outro lado, se os elementos repetidos são menos numerosos e os acontecimentos se propagam de uma parte para a outra, tem-se uma série mais continuada.

Com base nisso, podemos pensar em certos modelos de serialidade cristalizados que seriam úteis para análises. Eles foram desenvolvidos pela escola de Bologna de narratólogos, com evoluções surgindo em trabalhos de Eco (1989) e Calabrese (1999) e tomando sua forma final com Barbieri (1992). Os quatro modelos, indo do menos para o mais continuado, seriam: *iterativo*, em que a trama se encerra a cada parte, porém os elementos narrativos não se modificam, parecendo estar num *loop*; *espiral*, em que a trama também se encerra a cada parte, mas os elementos narrativos se modificam lentamente, parecendo um *loop* no curto prazo, todavia se desenvolvendo numa espiral ao longo do tempo; *quase-saga*, em que a trama continua por um número finito de partes, e, depois, uma trama nova se inicia; e *saga*, em que a trama se propaga por múltiplas partes, dando a impressão de uma única história continuada. É importante notar que múltiplos modelos de serialidade podem conviver dentro da mesma série (Teixeira, 2020).

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Daniele. **Tempo Immagine, Ritmo e Racconto**: Per una semiotica della temporalità nel testo a fumetti. Tese (Dottorato di Ricerca in Semiotica) – Università degli Studi di Bologna, Bologna, 1992. Disponível em <https://www.danielebarbieri.it/texts/TempoImmagineRitmoRacconto.pdf>. Acesso em: 2 out. 2025.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.

LETOURNEUX, Matthieu. **Fictions à la chaîne-Littératures sérielles et culture médiatique**. Paris : Seuil, 2017.

TEIXEIRA, João Senna. **Regimes de serialidade**. Salvador: Benditas, 2020.

SINCRETISMO VERBO-VISUAL-ESPACIAL

Diogo Azoubel, Rogério Makssoudian

Designa a integração e a fusão de três dimensões fundamentais da comunicação: a verbal (palavra escrita ou falada), a visual (imagem, grafismo, cores, entre outros) e a espacial (organização e disposição dos elementos das dimensões primeiras no espaço físico ou virtual). Trata-se de fenômeno polifônico cada vez mais inseparável do fazer, do pensar e do agir nos ambientes midiáticos contemporâneos, já que a construção de sentido não se dá pela simples adição ou sobreposição dos códigos verbais e visuais, mas sim pela interação entre eles na natureza da própria espacialidade do veículo comunicacional em que se colocam (Greimas; Courtès, 2008; Landowski, 2002). Portanto, tem-se a desunião transitiva e dialógica, com fronteiras de pensamento que se descolam e fluem. O sincretismo verbo-visual-espacial pode se manifestar em diversos suportes e práticas, como nas artes visuais, no *design* gráfico, nas exposições museológicas, no fotojornalismo, na publicidade e, especialmente, nos ambientes digitais interativos. Por meio dele, os textos – compreendidos como todos de sentido – verbal, imagético e espacial deixam de ser elementos independentes para serem mobilizados em complementaridade, seja para intensificar o impacto do que se deseja partilhar, seja para criar outras possibilidades de sentido em relação a isso. No âmbito dos estudos de narrativa, esse conceito é crucial para analisar como as mídias contemporâneas constroem sentidos complexos e disputam significados. A articulação entre palavra, imagem e espaço permite a criação de narrativas não lineares, polifônicas e imersivas, que desafiam as estruturas narrativas tradicionais e convidam o público a

uma participação mais ativa na construção da história. Na reportagem multimidiática, por exemplo, a legenda verbal da fotografia lhes proporciona um sentido, e a diagramação na página ou na tela e a disposição das próprias fotos condicionam a trajetória que o olhar do público leitor vai percorrer, de tal forma que a experiência sensitiva se altera com isso. Da mesma maneira, em uma exposição artística, a disposição espacial das obras, a iluminação do espaço e os textos de parede proporcionam um percurso sensorial e cognitivo que nenhuma das estratégias isoladamente conseguiria. Por outro lado, com relação aos ambientes digitais, a navegação espacial, do modo de rolagem, cliques ou organização dos menus, também se transforma em parte do processo de fruição. Pode-se dizer que, no espaço do sincretismo, surgem desafios não só descritivos, como também interpretativos, e isso ocorre porque, em um único ato de comunicação, o receptor precisa decodificar múltiplos signos simultaneamente. Dado que a sobreposição de códigos por si só cria ambiguidades, o público receptor, de fato, é forçado não apenas a escolher o mais frequente, mas também a explorar alternativas para decodificação de percursos gerativos de sentido complexos e subjetivos. Dessa feita, o espaço não se conforma apenas como vetor ou suporte neutro, porém, ativamente, em prol da construção de significados pela pessoa, ao influenciar a hierarquia da informação, o ritmo de seu consumo e o impacto emocional que disso decorre.

REFERÊNCIAS

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TELEJORNALISMO

Vitor Belém

O telejornalismo é uma modalidade jornalística constituída da linguagem audiovisual, tradicionalmente vinculada à televisão. Historicamente, consolidou-se como uma das formas mais influentes de relato factual, ao articular som, imagem e texto para narrar acontecimentos de interesse público, estruturando-se em formatos padronizados e condicionados pela temporalidade da grade de programação televisiva.

A transição do ambiente analógico para o digital impôs novas exigências conceituais e práticas ao telejornalismo. Nesse contexto, pesquisadores passaram a discutir a adequação do termo frente à multiplicidade de suportes e linguagens contemporâneas. Para Emerim (2017), embora o termo “jornalismo para telas” reflita, de forma mais clara, a diversidade de suportes/dispositivos (como televisão, computador, *smartphone* e *tablet*), o “telejornalismo”, quando compreendido em sua natureza ampliada, pode contemplar essa multiplicidade de telas.

Trata-se de um campo específico do jornalismo que, embora tenha no telejornal um de seus formatos mais emblemáticos, abrange, também, uma variedade de produtos informativos, como documentários, séries jornalísticas, transmissões ao vivo, boletins e reportagens especiais. Portanto, o telejornalismo compreende um conjunto mais amplo de gêneros e dispositivos narrativos próprios da televisão e de suas extensões digitais.

A forma audiovisual do jornalismo desempenhou papel central na construção do imaginário público sobre os fatos da atualidade, modelando experiências de mediação, com base na autoridade institucional dos veículos. Por isso, o telejornalismo mantém relevância ao se configurar como lugar de referência, conceito proposto por Vizeu (2009), que o compreende como espaço simbólico de mediação pública, em que se constroem sentidos compartilhados sobre os acontecimentos do cotidiano. Trata-se de uma instância de visibilidade, reconhecimento e pertencimento (Wolton, 1996), cuja dimensão pedagógica é fundamental para sua permanência como modelo narrativo no ecossistema midiático atual.

Nesse cenário de transformações, o telejornalismo tem incorporado novas práticas, como o uso de dispositivos móveis, a publicação de conteúdos sob demanda e a reconfiguração de sua estética para plataformas sociais. Essas aproximações apontam para um campo em reinvenção, no qual a credibilidade editorial da televisão encontra novos modos de narrar, ouvir e representar a sociedade, também, nas telas digitais.

REFERÊNCIAS

EMERIM, Cárlica. Telejornalismo ou jornalismo para telas: a proposta de um campo de estudos. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 113-126, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2017v14n2p113/35883>. Acesso em: 30 abr. 2025.

VIZEU, Alfredo. O telejornalismo como lugar de referência e a função pedagógica. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 40, p. 112-118, dez. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/6321/4596>. Acesso em: 30 abr. 2025.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

TERRITORIALIDADES MUDIÁTICAS

Myrian Regina Del Vecchio-Lima, Wagner de Alcântara Aragão

Os conceitos de *território* – espaço geográfico composto de populações, elementos naturais, objetos, técnicas, ideias, crenças, valores, discursos e cultura, em transformação permanente promovida pelos atores que ali atuam – e de *territorialidade* – são próprios da geografia. Porém, com base nas potencialidades das interfaces observadas no arco das chamadas “interdisciplinaridades”, os termos são empregados em outros campos do conhecimento, inclusive na comunicação e no jornalismo. Para Raffestin (1993, p. 158), a vida em um território é marcada pelas interações sociais, e é desse ponto que o autor entende a territorialidade como “conjunto de relações que se originam em um sistema tridimensional, sociedade/espaço/tempo”. Em Santos (2006), vemos território e espaço praticamente como sinônimos, um e outro constituídos de um sistema de objetos (tecnoesfera) e de ações (psicoesfera), isto é, de materialidades e imaterialidades. Dito isso, examinamos como alguns autores têm refletido sobre os conceitos de territorialidade midiática para avaliar aspectos teóricos e práticos de processos comunicacionais. Zanetti e Reis (2017) usam o termo “territorialidades comunicativas”, com base no conceito de Raffestin (1993), para refletir sobre como as mídias e redes de comunicação, físicas ou digitais, conformam as territorialidades em dado território: “territorialidade é uma concepção que deriva do território, expressando as diferentes relações dos indivíduos no espaço, inclusive as experiências e as relações que ocorrem na dimensão simbólico-cultural e são mediadas por processos comunicacionais” (Zanetti; Reis, 2017, p. 249). Ao configurar os espaços,

os processos comunicacionais e seus fluxos moldam suas dinâmicas sociais e culturais, alterando os jogos de poder inerentes a qualquer território. Saquet (2015) também conecta o conceito à comunicação, ao entender que a territorialidade é o conjunto de relações sociais que indivíduos e instituições estabelecem entre si e entre a natureza, em determinado território, de forma a lhe agregar características e identidades. De acordo com Aragão (2025), ao se referir às relações sociais como territorialidade, Saquet (2015) pressupõe relações comunicacionais, como fluxo e circulação de informações e símbolos. Enxergam-se, assim, os meios de comunicação como capazes de definir territorialidades próprias, “a partir do modo como a informação é produzida e posta em circulação no tempo e no espaço, num determinado contexto social” (Zanetti; Reis, 2017, p. 18). Dessa forma, as mídias, como as jornalísticas, podem ser entendidas como territorialidades. Aragão (2025), a partir das apropriações teóricas de Santos (2006) e Raffestin (1993), na geografia, passa a usar o termo “territorialidades midiáticas” para analisar tendências do jornalismo impresso ou digital em dadas espacialidades territoriais, como bairros ou redes sociais digitais. O autor ressalta como as narrativas midiáticas constroem sentidos e contribuem para aprofundar a identidade e o pertencimento em relação ao território. Todavia, elas, simultaneamente, absorvem a cultura de espacialidades físicas e simbólicas, circulando em uma via de interações de mão dupla.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Wagner de Alcântara. **Qual o papel do papel?** O jornal impresso como estratégia de comunicação em espaços, territórios e territorialidades populares. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2025. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/97884>. Acesso: 24 ago. 2025.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

SAQUET, Márcio. **Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades**: uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

ZANETTI, Daniela; REIS, Ruth (org.) **Comunicação e territorialidades**: poder e cultura, redes e mídias. Vitória: EDUFES, 2017. v. 1.

TÍTULO JORNALÍSTICO (JORNALISMO/EDIÇÃO)

Tháisa Bueno

Elemento central no jornalismo escrito, seja no formato impresso ou digital, o título é uma frase ou expressão de destaque que antecede o conteúdo informativo, com a função de atrair a atenção do leitor e sintetizar o tema principal da matéria. No jornalismo factual, o título deve ser direto, objetivo e conectado à informação apresentada no primeiro parágrafo, seguindo padrões definidos em manuais de estilo (Coracini, 1988; Comasseto, 2003).

Em conteúdos não factuais, como reportagens narrativas ou textos opinativos, é possível maior liberdade criativa, com o uso de descrições sugestivas e apoio em elementos visuais. Os títulos variam conforme o gênero e o suporte do texto. Em notícias e reportagens de *hard news*, prevalecem a precisão e a clareza. Já em colunas e conteúdos que são classificados como *soft news*, há espaço para experimentação e abordagens menos rígidas.

O suporte também influencia a construção dos títulos, seja em revistas, portais, *blogs* ou redes sociais, que demandam adaptações para melhor dialogar com os leitores (Berlolini, 2014). Títulos de revistas podem subverter as regras tradicionais ao suprimir o verbo, recorrer a paródias ou referências culturais e empregar sinais gráficos de maneira criativa; já nas redes sociais, os títulos podem explorar o formato de chamada e incluir recursos interativos típicos do suporte (Bueno; Reino, 2022). Mesmo quando não apresentam o tema de forma explícita, os títulos devem ser compreensíveis a partir da leitura do texto.

Além de atrair o leitor, eles organizam o conteúdo e criam expectativas, sendo essenciais na concorrência por atenção no ambiente informativo. A elaboração do título faz parte da rotina de produção jornalística. Embora tradicionalmente atribuída ao editor, é uma prática que deve ser incentivada entre os repórteres. Em muitos casos, o título é considerado um gênero próprio do jornalismo, dada sua relevância e suas características específicas. Independentemente do formato, o título reflete a linha editorial do veículo, bem como as demandas do público e do momento em que é publicado. É, portanto, uma ferramenta estratégica para captar o interesse do leitor e garantir o engajamento com o conteúdo.

REFERÊNCIAS

BERTOLINI, Jeferson. O novo título jornalístico: formatos reconfigurados pelo ambiente digital. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 2, n. 2, p. 40-55, dez. 2014. Disponível em: <https://seer.unisc.br/index.php/rizoma/article/view/5219>. Acesso em 27 ago. 2025.

BUENO, Thaís; REINO, Lucas Santiago Arraes. **Títulos jornalísticos**. São Luís: EDUFMA, 2022.

COMASSETTO, Leandro Ramires. **As razões do título e do lead**: uma abordagem cognitiva da estrutura da notícia. Concórdia: UnC, 2003.

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. O título: uma unidade subjetiva: caracterização e aprendizagem. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 167-188, 1988. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639096/6693>. Acesso em: 5 ago. 2025.

TRANSMÍDIA

Duílio Fabbri Júnior

Estratégia narrativa que utiliza múltiplas plataformas para contar uma história de forma integrada e complementar, com a preocupação de criar universos narrativos, a partir da conexão e da complementaridade. É usada sobretudo pelo *marketing*, pelo entretenimento cinematográfico e pela comunicação corporativa. Muitas vezes, é confundida com a *crossmídia* ou *multimídia*, embora a primeira se trate da simples adaptação do mesmo conteúdo para diferentes canais, e a segunda do mesmo conteúdo reproduzido em canais diferentes.

O objetivo da *transmídia* é ajudar o interlocutor (espectador, usuário, leitor etc.) a ter experiências únicas em cada plataforma, iniciando com aquela com a qual ele tenha mais familiaridade, para que, a partir disso, seja incentivado a explorar os diferentes formatos e consumir a narrativa completa (Fabbri Júnior, 2019). Por exemplo, uma história pode começar em um filme, ser expandida em um livro, ganhar detalhes adicionais em um jogo, ter um de seus personagens como protagonista de uma história em quadrinhos, além de envolver o público em discussões nas redes sociais digitais, de maneira programada e planejada pelos criadores da narrativa. Cada plataforma adiciona camadas, tornando a história mais rica e com maior interação. A experiência adquirida em cada uma das plataformas incentiva o espectador a perceber a história de maneiras variadas, num gesto de leitura contínuo, plurissignificante e multissensorial (Alzamora; Tárzia, 2012).

Típico exemplar da cultura da convergência, a narrativa transmídia tem sete princípios fundamentais, conforme exposto por Jenkins (2008): (i) potencial de compartilhamento e profundidade; (ii) continuidade e multiplicidade; (iii) imersão; (iv) construção de universos; (v) serialidade; (vi) subjetividade; e (vii) *performance*.

Para o alcance da transmídia, é preciso observar três etapas no planejamento. A primeira delas é estruturar o uso de cada uma das plataformas, de maneira estratégica, definindo como cada uma contribuirá para a narrativa geral. Portanto, não se trata de definir a quantidade de meios que vai ser usada, mas o que cada um deles acrescentará à narrativa. Nesse planejamento, visando à criação de universos e ao potencial de compartilhamento, é necessário estruturar como cada espectador poderá colaborar com a narrativa (Scolari, 2010).

A segunda etapa diz respeito à complementaridade e à coerência, pois é condição *sine qua non* que os conteúdos se conectem, apesar da autonomia da parte narrativa atribuída a cada plataforma. A terceira etapa é o engajamento, por meio de táticas de ativação do público. São criadas ações de interatividade, convite e gatilhos, de modo que o público aja nas redes sociais digitais ou em eventos.

A experiência transmídia, se bem planejada para o público que se pretende atingir, tende a garantir um alto potencial de viralização, pela facilidade em disseminar o conteúdo nas redes sociais digitais e pela interatividade, trazendo visibilidade e ampliando o alcance. O universo narrativo se amplia com a diversificação do público e acréscimo de camadas de sentido. O resultado mais esperado é a fidelização em um universo que o próprio público ajudou a criar.

REFERÊNCIAS

ALZAMORA, Geane C.; TÁRCIA, Lorena. A narrativa jornalística transmidiática: considerações sobre o prefixo trans. In: LONGHI, Raquel; D'Andréa, Carlos (org.). **Jornalismo convergente**: reflexões, apropriações, experiências. Florianópolis: Insular, 2012. p. 15-31.

FABBRI JÚNIOR, Duílio. **Transmídia e storytelling**. São Paulo: SENAC, 2019.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

SCOLARI, Carlos. Narrativas transmediática, estratégias cross-media e hipertelevisión. In: PISCITELLI, Alejandro; SCOLARI, Carlos; MAGUREGUI, Carina (org.). **Lostologia**: estratégias para entrar y salir de la isla. Buenos Aires: Editorial Cinema, 2010. p. 69-100.

VIDEOTERATURA

Cláudia Thomé, Marco Aurelio Reis

A videoteratura emerge como uma forma narrativa contemporânea que estabelece um diálogo profundo com o jornalismo literário, no âmbito audiovisual, reconfigurando as práticas narrativas em um contexto de convergência midiática. Esse conceito, inicialmente proposto por Arthur da Távola, em 1981, e posteriormente desenvolvido e atualizado por Thomé e Reis (2018), representa não apenas uma evolução do jornalismo literário tradicional, mas uma verdadeira transformação na maneira de conceber e produzir narrativas jornalísticas no ambiente audiovisual. Na essência, a videoteratura sintetiza texto, imagem e som, criando uma experiência multimodal que expande as possibilidades do jornalismo literário. Esse fenômeno surge como resposta às demandas de uma sociedade cada vez mais visual e hiperconectada, na qual o jornalismo literário precisa se reinventar para manter sua relevância. A videoteratura transforma as técnicas consagradas do jornalismo literário – como a descrição minuciosa, a construção de personagens complexos e o ritmo narrativo cuidadoso –, adaptando-as para um suporte que integra organicamente recursos multimodais. No contexto do jornalismo audiovisual, a videoteratura desafia as dicotomias tradicionais entre informação e ficção, bem como entre objetividade jornalística e subjetividade literária. As narrativas produzidas nesse formato apresentam características distintas: uma textualidade expandida, na qual o texto verbal convive em simbiose com elementos visuais e sonoros que são constitutivos do sentido; uma temporalidade complexa, que combina a instantaneidade jornalística com a profundidade temporal da literatura;

e uma autoria colaborativa, envolvendo equipes multidisciplinares que transcendem a figura tradicional do repórter-escritor. As observações pioneiras de Arthur da Távola sobre a crônica televisiva já antecipavam como o jornalismo literário migraria para o audiovisual, sem perder sua essência, porém antes ampliando suas potencialidades expressivas. Na prática contemporânea, essa previsão se materializa em diversos formatos inovadores: documentários imersivos que empregam técnicas literárias de construção narrativa, reportagens especiais com estrutura de conto ou novela e coberturas jornalísticas que incorporam elementos de roteiro cinematográfico. Essa convergência criativa abre um campo fértil para experimentações que ressignificam tanto o jornalismo quanto a literatura. A videoteratura, no jornalismo audiovisual, não se limita à simples transposição de conteúdos para novos suportes, mas representa o surgimento de uma nova gramática narrativa – uma síntese original que combina o melhor de ambas as tradições. Ao fazer isso, redefine os limites do jornalismo literário, ampliando seu alcance e potencial de engajamento em um mundo cada vez mais dominado pela cultura visual e digital.

REFERÊNCIAS

REIS, Marco Aurelio; THOMÉ, Cláudia Albuquerque. “Videoteratura”: uma proposta de análise do cronismo na televisão. **Linguagens**: Revista de Letras, Artes e Comunicação, [s.l.], v. 11, n. 3, p. 564-585, 2018. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/6228>. Acesso em: 11 mar. 2025.

TAVOLA, Artur da. A crônica na televisão: de Rubem ao Saltimbanco. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, p. 30, 29 set. 1981.

VIOLÊNCIA ARQUIVAL

Myrian Regina Del Vecchio-Lima, José Carlos Fernandes

A expressão “violência arquivada” ou “violência arquivística”, ligada às ciências da informação, antiga biblioteconomia ou arquivística, ganha amplitude ao ser conectada a campos como os da história e do jornalismo. É fácil entender a relação das narrativas midiáticas sobre o tema ao se buscar sua definição: trata-se do controle, da manipulação ou do silenciamento de informações, por meio de práticas relacionadas à gestão de arquivos, via exclusão, ocultação ou distorção de documentos. Como qualquer tipo de violência, configura-se um ato deliberado para atingir “o outro” – indivíduo ou coletividade. Tais ações constituem violência contra todos os atores passados, presentes e futuros envolvidos nos fatos. Em sua prática, o jornalista se depara com a violência arquivada quando informações são, propositalmente, distorcidas, negadas e omitidas – ou registros históricos são ocultados, destruídos e manipulados –, impedindo que a verdade jornalística chegue à sociedade. No Brasil, uma das épocas em que mais ocorreram essas práticas foi a da ditadura militar, quando arquivos de presos políticos vítimas de tortura e “desaparecimento” eram manipulados, ocultados e omitidos, e as narrativas chegavam esgarçadas à imprensa e à sociedade. Na história do mundo, não faltam exemplos sobre tais práticas perpetradas por grupos de poder, públicos ou privados, religiosos, político-econômicos ou ideológicos, presentes na chamada “história oficial”. Lacerda (2023, p. 1) propõe um recorte para o que Foucault (2009) chama de *dispositivo de arquivo*, inserindo os arquivos numa “grande rede de relações formada por jogos de forças de saberes e de poderes”. Ao considerar que o arquivo seleciona e

organiza representações do passado, é preciso ter “consciência [...] de que também somos manipuladores do tempo” (Lacerda, 2023, p. 15). Arquivos são reflexo e justificação da sociedade que os produziu (Schwartz; Cook, 2002) – assim, os próprios arquivos, tomados como “guardiões da verdade”, em vertentes positivistas, podem conter em si a violência da omissão ou versão de fatos, de acordo com contextos de época e jogos de poder. Para além da teoria, desdobra-se a camada que aqui mais interessa, a da violência arquivada que incide sobre o jornalismo: nas *práticas de ocultação de registros*, quando arquivos sobre fatos ou personagens são suprimidos, impedindo investigações e divulgação sobre os eventos; na *manipulação de documentos*, com alterações que prevaleçam narrativas favoráveis a grupos de poder ou agendas específicas; e no *acesso restrito*, que impede pesquisadores e jornalistas de consultar arquivos, restringindo a liberdade e a transparência pública. Alguns exemplos jornalísticos podem ser lembrados: o livro *Holocausto brasileiro* (Arbex, 2013), que descreve como documentos e registros foram utilizados para, deliberadamente, ocultar a violência hospitalar psiquiátrica no país, silenciando histórias das vítimas; e o livro *Rainhas da noite* (Felitti, 2022), que, ao trazer histórias de travestis que dominaram o centro de São Paulo, entre os anos 1970 e 2010, revela como suas trajetórias foram apagadas dos registros oficiais, levando o autor a sustentar a veracidade da narrativa por meio da coleta de relatos orais e pesquisas. A prática jornalística constitui forma de combater essa violência arquivada, recuperando marginalidades, preservando memórias e iluminando personagens de valor histórico e cultural, além de desmascarar versões oficiais e interesses ocultos do setor público-privado, qualificando investigações sobre fatos e histórias.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

FELITTI, Chico. **Rainhas da Noite**: as travestis que tinham São Paulo a seus pés. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LACERDA, Thays. Entre os poderes do arquivo e a violência arquivística. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, p. 1-12, 2023. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1986/1900>. Acesso em: 5 ago. 2025.

SCHWARTZ, Joan M.; KETELAAR, Eric. Archives, records, and power: The making of modern memory. **Archival Science**, [s.l.], v. 2, n. 1-2, p. 1-19, 2002. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02435628>. Acesso em: 5 ago. 2025.

“UM MAPA NÃO É O TERRITÓRIO”

Cremilda de Araújo Medina

Foi um engenheiro e matemático polonês, Alfred Korzybski, que, em 1931, emitiu essa frase decisiva para o entendimento da produção simbólica humana. O mapa não é o território ou, melhor, “um mapa não é o território que representa, mas, se estiver correto, tem uma estrutura semelhante à do território, o que justifica sua utilização”, disse ele em um encontro da American Mathematical Society, muito antes de, na narratologia, conceber-se que uma narrativa da contemporaneidade não é o retrato da realidade, mas o que a autoria diz dela. Numa outra concepção, como registra, bem depois do filósofo polonês, o historiador e sociólogo brasileiro Boris Kossoy, a fotografia não é o retrato fiel da realidade, e sim a criação de uma segunda realidade.

Uma das pinceladas simbólicas dessa segunda realidade – a narrativa – são os traços histórico-culturais que se acrescem ao estrito factual do real contemporâneo, seja ele dos aconteceres imediatos, seja ele impregnado em uma memória, já que a contemporaneidade inclui um tempo mais alargado do que a instantaneidade. Nossa produção cultural – situada em tempos de memórias ou de experiências atuais na moldura da contemporaneidade – vem à tona em um mapa carregado de símbolos históricos coletivos e de biografias culturais.

Há algum tempo, a imprensa publicou a imagem de um novo mapa-múndi, com o Brasil na posição central (não por acaso, já que a geopolítica atual está em profunda alteração). Porém, se quisermos

escrever, objetivamente, na redondeza em movimento, o planeta Terra, qual seria a posição do mapa certo, objetivo e verdadeiro? Físicos como Fritjof Capra já tinham virado o mapa de cabeça para baixo. Os geógrafos brasileiros do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), assim como o engenheiro, matemático e filósofo proferiu em 1931, concebem, hoje, que “o mapa é uma interpretação do território”. E alguém duvida que o Brasil, no centro do novo mapa-múndi, é uma interpretação cultural da geopolítica do Sul global, bem como o desenho simbólico autoral de um território historicamente assim situado no planeta Terra?

No início dos anos 1970, ao me mudar para São Paulo, para cursar o primeiro curso de pós-graduação em Ciências da Comunicação, na USP, acabei por cancelar meu contrato com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde, a partir de 1967, era professora assistente (nomenclatura da época, antes da Reforma Universitária), no curso de Jornalismo, e fui contratada como auxiliar de ensino na USP em 1971. Todavia, já trazia de Porto Alegre a inquietude da pesquisa e o projeto para desenvolver no pioneiro mestrado da América Latina. Ao encontrar na chefia do departamento um docente que estimulava a criatividade nos currículos de Ciências da Comunicação, o professor José Marques de Melo (1943-2018), fui convidada a implantar na USP a disciplina *Jornalismo Interpretativo*. Já trabalhava em 1971 e 1972 numa disciplina que seria nomeada *Jornalismo Informativo*, cujo projeto/laboratório, também pioneiro na América Latina, era a *Agência Universitária de Notícias*. Na perspectiva de ensino-aprendizado, cuja inspiração vinha do curso de licenciatura em Letras, concluído em conjunto com o de Jornalismo, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1964, era natural enfatizar o boletim semanal de notícias universitárias, distribuídas à imprensa nacional, às sextas-feiras, como laboratório de pesquisa e aprendizado dos alunos de Jornalismo. A experiência na USP tinha por alicerces de ordem pragmática a profissionalização na área que desenvolvera no Rio Grande do Sul na década de 1960.

No entanto, já vinha do Sul com o propósito e um plano escrito de pesquisa para aprofundar a notícia numa narrativa mais densa e tensa. O desafio de José Marques veio a propósito. O que seria *interpretar o acontecimento*? Com a colaboração de Paulo Roberto Leandro (1947-2015), colega que passou a trabalhar comigo na nova disciplina *Jornalismo Interpretativo*, posterior no currículo

que já oferecíamos, *Jornalismo Informativo*, em que havia sido implantado o laboratório pioneiro *Agência Universitária de Notícias*, passamos, então, a estudar o conceito de interpretação. No nosso caso, a proposta era ampliar a profundidade da *notícia na reportagem de autoria*, o que eu viria a nomear, na década posterior, de “narrativas da contemporaneidade”. Nos primeiros anos da década de 1970, o laboratório pedagógico que Paulo Roberto Leandro e eu criamos foi o jornal comunitário, em que os alunos praticavam na reportagem o aprofundamento interpretativo. Para isso, após pesquisa bibliográfica, em que selecionamos a teoria da interpretação, criamos um cruzamento de Marx, Nietzsche e Freud para a nossa formulação de quatro eixos na representação simbólica do acontecimento contemporâneo, o que veio a nortear a disciplina *Jornalismo Interpretativo*, na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, e veio a público no livro (o primeiro que assinei, a quatro mãos, com Paulo Roberto) *A arte de tecer o presente* (editado na gráfica da ECA em 1973). Informados pela bibliografia especializada e com o radar voltado para a observação da imprensa nacional e estrangeira, propusemos quatro alicerces simbólicos do mapa da reportagem sobre o território real dos acontecimentos contemporâneos cobertos pelo jornalismo (em circunstâncias complexas, no que tange à situação de ditadura no Brasil e em outros países vizinhos da América Latina). No entanto, na virada dos anos 1960 para 1970, observava-se, nos Estados Unidos, uma reflexão que enfatizava a reportagem de autoria, e não foi por acaso que examinamos, no Departamento de Jornalismo e Editoração (CJE), o ensaio da revista *Esquire*, com o pioneiro texto de Tom Wolfe cujo conteúdo apontava na direção do que viria a constituir a onda de jornalismo literário. Curioso, também, que nossos alunos dos anos 1970, ao traduzirem e estudarem a reflexão de Tom Wolfe, concordaram conosco que a interpretação mais aprofundada do real não se dava pela forma literária, e sim pela captação de traços mais profundos dos acontecimentos contemporâneos, e destes emergiria uma narrativa criativa e autoral.

Então, vamos a esses aprofundamentos do contato do jornalista, do comunicador social e do mediador-autor em ação na comunidade. Elegemos como o primeiro da abordagem do *repórter*, esse mediador-autor, o encontro com *histórias de vida de protagonistas sociais*, de preferência *anônimos*, que fazem acontecer o factual vi-

sível contemporâneo; em segundo plano, essas histórias (ou perfis humanos) acontecem em um *contexto coletivo*, revelador de circunstâncias que não são apenas individuais; a terceira aproximação desafia o repórter a pesquisar as *raízes histórico-culturais* do acontecimento, nunca escancaradas, mas sempre presentes nos símbolos implícitos dos hábitos, das crenças e, principalmente, da criação linguística na oralidade dos falantes ou oratura (como aprendi a formular nas minhas viagens na África nos anos 1980); por último, acrescentávamos, nesse início dos anos 1970, que o repórter procura o auxílio de coautores de sua narrativa, *fontes especializadas* para um possível – e incerto, digo hoje, a partir dos diálogos epistemológicos com os cientistas no Projeto Plural – diagnóstico-prognóstico do real em pauta na cobertura jornalística. Na conjugação dessas quatro estratégias de mediações dialógicas, para usar outra vez a metáfora geográfica, o mapa-reportagem do território-real seria profundo e autoral.

Em um fôlego seguinte, unindo a formação em Letras, nos primeiros anos de 1960, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, à aproximação à bibliografia de narratologia, já em São Paulo, a partir de dezembro de 1970, fui recuperando outra vertente fundamental das narrativas da contemporaneidade: *autor* faz parte do *território* real, enquanto o(s) *narrador(es)*, que por ele são mobilizados, estão presentes no *mapa simbólico* que a *narrativa* constrói. Essa percepção que surge nos estudos literários é muito oportuna para desmontar o *autor miraculoso* (objetivo) do jornalismo ou da comunicação social (ou do romance realista), que se afirma como *um rigoroso mapa que reproduz (e não representa) o território*. A partir dessa mudança de crença, a ilusão objetivista, para uma pesquisa do *narrador-mediador social autoral*, as narrativas da contemporaneidade ganham, na *pluralologia* de vozes, o seguinte: tanto o autor se descentraliza em narradores quanto os protagonistas sociais são representados na criatividade da *oratura*. E não me diga que as mídias tradicionais não autorizam essa mudança de paradigma, porque eu própria experimentei a pluralidade de narradores, no jornal *O Estado de S. Paulo*, nas reportagens que escrevi durante dez anos de exercício profissional, de 1975 a 1985 (período em que deixei a USP por motivos políticos).

Essa experiência de democratização do *autor-mandante*, mesmo que travestido de “terceira pessoa, neutra e objetiva”, resultou: na

seara de assinaturas coletivas, *narradores de polifonias sociais*, em todos os laboratórios de graduação (como a série *São Paulo de Perfil*, 27 exemplares escritos por alunos de Jornalismo da USP, da década de 1980 à primeira década do presente século); na estilística de dissertações de mestrado, teses de doutorado e pesquisas de pós-doutorado; e na atual constante de oficinas com alunos do grupo 60+, em que suas produções de variados temas, agora enfeixados pelo selo de *memórias lúdicas*, estão registradas em dez livros.

Para não me alongar mais, toda essa trajetória coletiva que tenho motivado e que tem me motivado está presente nos 64 títulos que organizei. Mais do que as reflexões que fui alinhavando em meus 20 livros, é, principalmente, nas coletâneas que as autorias melhor exemplificam quão gratificante se torna multiplicar as vozes de narradores e narrados na mediação social. Uma circularidade narrativa que retorna à criação do mapa simbólico da *autoria*.

“Agora, escrevo para saudar um novo dicionário brasileiro que também, de forma ensaística, desbrava as *narrativas midiáticas*. Latino-americanos e, em particular, brasileiros contam com longa tradição nesse tipo de autoria, como anotei em seminário do Memorial da América Latina em 2007 (registrado no livro *Povo e personagem*). A poética do ensaio, em transcendência da lógica rígida do verbete, oferece, no processo da emissão à recepção, um campo criativo, um deslizamento de conceituações fechadas para a navegação em noções abertas do saber informativo e da escrita experimental. E, nesse âmbito, um dicionário ou uma enciclopédia não se delimita aos parâmetros da completude, e sim assume a natural incompletude do conhecimento humano.”

(Excerto da apresentação de Cremilda Medina)

clea
EDITORIAL

renami
rede de empresas brasileiras
mídia e comunicação

SBP
Jor

ISBN 978-659889291-3



9

786598

892913