

COMUM

JANEIRO-JUNHO 2025 | Volume 19 | Nº 41



REVISTA ACADÊMICA
DO CENTRO UNIVERSITÁRIO
HÉLIO ALONSO | UNIFACHA

ISSN 0101-305X


UNIFACHA

COMUM

EDIÇÃO 41

REVISTA ACADÊMICA DO CENTRO UNIVERSITÁRIO HÉLIO ALONSO
UNIFACHA | RIO DE JANEIRO | JANEIRO-JUNHO 2025

DIREÇÃO

Reitora

Márcia Regina Alonso Pfisterer

Diretora de Operações e Social

Claudia Alonso

Diretora Administrativa

Andreia Cristina Alonso

Gerente Acadêmica

Flávia Freitas

Gerente de Operações Acadêmicas

Flávio Cavalcanti Barreto

COORDENAÇÕES DE CURSO

Coordenador de Administração

Profº. Dr. Marcelo Guedes

Coordenador de Cinema e Audiovisual

Profº. Me. Guto Neto

Coordenador de Design Gráfico

Profº. Me. Renato Medeiros

Coordenadora de Direito

Profª. Me. Carolina Medici

Coordenadora de Jornalismo

Profª. Me. Ivana Gouveia

Coordenador de Marketing

Profº. Dr. Marcelo Guedes

Coordenador de Publicidade

Profº. Me. Leonardo Amato

Coordenador de Relações Públicas

Profº. Me. Rafael Melo

Coordenador de Jogos Digitais

Prof. Me. Renato Medeiros

Coordenador de Design de Animação

Prof. Me. Renato Medeiros

COORDENAÇÕES ACADÊMICAS

Coordenador do Núcleo de EAD

Profº. Dr. Leandro Lacerda

Coordenadora de TCC

Profª. Drª. Maria Paulina Gomes

Coordenador de Pós e Extensão

Profº. Dr. Leandro Lacerda

UNIFACHA

Rua Muniz Barreto, 51 / Botafogo, Rio de Janeiro - RJ CEP 22251-090

CONSELHO EDITORIAL UNIFACHA

Prof. Dr. Antonio Carlos Morim

Prof. Dr. Aristide Alonso

Prof^ª. Dr^ª. Camila Augusta

Prof. Dr. Daniel Machado

Prof. Dr. David Judson Nascimento

Prof^ª. Dr^ª. Eliana Monteiro

Prof. Dr. Leandro Lacerda

Prof. Dr. Marcelo Guedes

Prof^ª. Dr^ª. Maria Helena Carmo

Prof^ª. Dr^ª. Maria Paulina Gomes

Prof^ª. Dr^ª. Michele Cruz Vieira

Prof. Dr. Roberto Jose Falcão

Prof^ª. Dr^ª. Veronica Lagassi

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Eduardo Neiva (UAB, Birmingham)

Prof. Dr. Fernando Castro (UFRJ, Rio de Janeiro)

Prof^ª. Dr^ª. Flávia Maranhão (UDBSCO, Paraná)

Prof. Dr. Frederico Augusto Tavares (UFRJ, Rio de Janeiro)

Prof^ª. Dr^ª. Isabella Perrotta (ESPM, Rio de Janeiro)

Prof. Dr. Klever Paulo Leal Filpo (UCP, Petrópolis)

Prof. Dr. Marco Aurélio Gumiere Valério (USP, São Paulo)

Prof. Dr. Theófilo Rodrigues (UCAM, Rio de Janeiro)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Prof^o. Dr. Bruno Ferrari Baptista

ASS. EDITORIAL

Prof. Me. Leonardo Amato

Janeiro/Junho de 2025

ISSN 0101-305X

Capa: Agência Experimental de Publicidade FAROL

Diagramação: André Cunha e Leandro Medeiros

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia autorização da UNIFACHA Editora.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

Ficha elaborada pela Biblioteca Central Miguel Alonso/FACHA

COMUM: Revista Acadêmica do Centro Universitário Hélio Alonso –
UNIFACHA. n. 41, jan./jun. 2025. Rio de Janeiro: UNIFACHA Ed

Semestral.
ISSN 0101-305X

1. Comunicação Social.

CDD: 302.2

07 *Editorial*

08 *Artigo 1: Criação e criatividade*

22 *Artigo 2: Fragmentação cognitiva e comunicação na era digital: desafios e estratégias para o desenvolvimento profissional no século XXI*

34 *Artigo 3: As cidades, seus novos mapas e representações na arte*

46 *Artigo 4: A interseção entre arte, consumo e reprodutibilidade na era digital*

63 *Artigo 5: As redes sociais e o ativismo na música pop: performance e representatividade nas redes sociais de Pablo Vittar*

77 *Artigo 6: O uso da técnica na primeira frase de reportagens*

85 *Artigo 7: Passado e presente do poder moderador na ordem constitucional brasileira*

115 *Foto da Edição*

116 *Colaboradores da Edição*

117 *Diretrizes para Autores*

A revista COMUM está de volta! O retorno da nossa publicação científica marca não só o resgate de uma história de décadas, mas também o princípio de um presente e de um futuro ainda mais prósperos da nossa instituição no segmento universitário fluminense. Agora como UNIFACHA, um centro universitário inovador e, ao mesmo tempo, com uma tradição reconhecida no mercado e na academia.

O saudoso professor Hélio Alonso sempre ressaltou que a educação e a universidade têm um papel central no movimento histórico e dialético da própria sociedade, são protagonistas no exercício contínuo da humanidade de se olhar e pensar sobre si mesmo.

O resgate da COMUM representa a ratificação da UNIFACHA como espaço de construção e difusão do pensamento crítico, como um centro de fomento do debate epistemológico e teórico nas ciências sociais aplicadas com grande relevância regional e nacional. A retomada da COMUM também é a reafirmação de uma vocação da nossa instituição e do seu protagonismo na formulação científica do Rio de Janeiro e do Brasil.

A revista COMUM será um espaço democrático, plural, e multidisciplinar que vai difundir trabalhos de alto nível com potencial para contribuir de forma significativa com as ciências sociais aplicadas, especialmente nas análises sobre comunicação, cultura, sociedade e linguagens.

Quando dizemos que “em todo lugar tem alguém da Facha”, não estamos falando apenas do mercado, mas também da academia. A nossa instituição é um celeiro de grandes intelectuais e pensadores. Daqui saíram professores mestres e doutores que hoje lecionam e produzem ciência em diversas faculdades e universidades do país e da América Latina.

Nesses tempos em que a ciência e a produção intelectual são colocadas em xeque por uma parcela da sociedade que retroagiu a debates da idade média, como prova o terraplanismo e outras teses anacrônicas em pleno século XXI, a UNIFACHA reitera seu compromisso histórico com a produção científica nacional e se reafirma como um terreno fértil para o pensamento crítico. Todos e todas estão convidados (as) para contribuir com a reconstrução dessa revista que começou na década de 1970, mas ainda tem muita história pela frente! Vida longa à COMUM!



ARTIGO 1: **CRIAÇÃO E CRIATIVIDADE**

Aristides Alonso / A9-Cyb / MorningStar

RESUMO

O artigo analisa o ser humano como “deus de prótese”, ressaltando sua vocação artificialista de criar artefatos que estendem mente e corpo, à luz da Nova Psicanálise de MD Magno. O autor apresenta a função catóptrica da mente, capacidade de revirar e simetrizar qualquer conteúdo, como fundamento da linguagem, da arte e da técnica, propondo três níveis de reificação (analogia, metáfora e hipóstase) que degradam a criação original até o clichê cultural. Diferencia criação, entendida como ato poético singular que emerge do desejo pelo impossível, de criatividade, vista como rearranjo de obras existentes dentro da cultura. O texto articula essas ideias ao princípio antrópico e discute a viabilidade de máquinas dotadas do “revirão”, além de descrever as etapas de produção de próteses (invocação, invenção, investigação e investimento) e seu ciclo de mercado, hegemonia e obsolescência. Conclui que vivemos imersos em ficções fixadas pela cultura e que cabe à arte expor e subverter tais formações para restaurar a potência inventiva humana.

PALAVRAS-CHAVE: artificialismo; função catóptrica; criação; reificação.

Introdução

Consideramos senso comum hoje o reconhecimento de que o homem é um ser artificialista e tecnológico. Um “deus de prótese”, como disse Freud (FREUD, 1974: 111). Cria o mundo mediante artifícios e próteses, através de operações de transformação ou metamorfose de tudo o que nos cerca. Nossa mente tem competência mental para isso. As marcas que o homem deixa no planeta, desde a domesticação do fogo à mais complexa nave espacial, dão prova dessa vocação tecnológica do ser humano. Nesse sentido, todas as formas de arte e de técnica atestam os mais variados interesses que ultrapassam a utilidade imediata de qualquer artefato e se constituem como extensões da nossa mente e de nosso corpo (McLUHAN, 2005). Também pode-se verificar cada vez mais que não há barreira radical ou heterogeneidade entre o que construímos artificialmente e o mundo natural e físico em que vivemos.

MD Magno, criador da NovaMente ou Nova Psicanálise, apresenta a hipótese para esta habilidade de artificialização de nossa mente. Qualquer produção artística ou tecnológica feita pelo homem resulta de uma função de simetria, a função catóptica (= espelho) da mente. A mente é descrita como máquina que espelha ou revira o que quer que se lhe apresente e, mediante esta competência, produz o arquivo infinito de artifícios (a cultura) com que a humanidade convive há milhares de anos. Esse modelo destaca a função de avessamento ou revirão de que o cérebro é capaz como sendo a função originária que teria tornado possível o surgimento da linguagem, da arte, da técnica, da ordem simbólica com suas transcrições ou traduções culturais.

Qualquer formação que se constitua de Primário (artifícios espontâneos) + Secundário (artifícios industriais) + Originário (Revirão) é uma Pessoa. Somos polos de formações aglutinadas biologicamente de maneira sistêmica. Esses polos são constituídos de muitas formações: formações primárias, o que podemos vir a conhecer sobre a base constituída biologicamente (o corpo, a vida); formações secundárias, que diz respeito à ordem da ARTICULAÇÃO, da informação; e o Originário, a máquina de revirão, que só é conhecido entre nós, até o momento, na condição humana: é a competência de dizer não e virar pelo avesso, para qualquer lado a qualquer momento. Isto é uma idioformação, que no nosso caso é chamada de pessoa. Quando surge, já vem com o aparelho do revirão disponível mas, juntamente com ele, há também a enorme carga de opressões espontâneas e as limitações impostas pela cultura. Os recalcamientos culturais imitam os recalcamientos espontâneos porque qualquer proibição na ordem secundária é fingimento (mimese) de impossibilidade, pois no Secundário não há impossibilidade dada espontaneamente.

Essa ideia é compatível com o conceito de princípio antrópico das ciências físicas. Segundo os defensores do princípio antrópico, a coincidência de todos os valores de constantes e as leis da natureza serem apropriadas para a vida é tão improvável que não dá para pensar em coincidência: teria que ser algo proposital, e o propósito seria para que nós viéssemos a existir para admirar este universo.

Princípio antrópico

Magno faz aproximação entre essa idéia e as formulações da Nova Psicanálise quanto a uma analogia entre a estrutura do Haver como linguagem e a estrutura mental de uma pessoa. Ao invés de se afirmar, como Lacan o fizera, que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, propõe-se que o inconsciente é estruturado tal como o Haver é estruturado. Ou seja, o Haver é articulado e a Pessoa é análoga ao Haver. Não há diferença entre a ordem simbólica produzida pelo homem e a estruturação do próprio universo, do Haver. Há, no entanto, deve-se fazer a importante distinção entre a macro-estrutura do Haver e o que comparece em formações parciais. Na Pessoa, a estrutura é a mesma, só que incorporada em formação parcial.

Hanna Arendt, em *A condição humana*, em 1958, afirmava:

O mundo – artifício humano – separa a existência do homem de todo ambiente meramente animal; mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos. Recentemente a ciência vem se esforçando para tornar “artificial” a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza. (...) Esse homem futuro, que segundo os cientistas será produzido em menos de um século, parece motivado por uma rebelião contra a existência humana tal como nos foi dada – um dom gratuito vindo do nada (secularmente falando), que ele deseja trocar, por assim dizer, por algo produzido por ele mesmo” (ARENDDT apud DUPUIS, p. 90).

Não se trata mais de considerar as velhas teses apresentadas principalmente pela filosofia respeito do ser humano e sua ontologia. O foco não está sobre o humano, mas sobre a idioformação ou pessoa, essa máquina complexa com sua competência de revirar e indiferenciar.

Nesse caso, a discussão contemporânea em torno da possibilidade ou não da produção ou construção de máquinas que se tornem semelhantes ao homem torna-se trivial. Para Daniel Dennett (1991), por exemplo, essa possibilidade é algo em vias de construção efetiva e ele apresenta como etapas de seu desenvolvimento três modelos de máquinas que tornassem possível essa construção. Para ele, uma vez que se houvesse um bom conhecimento do cérebro e das máquinas computacionais, isso seria possível. E enumera uma sequência de máquinas que estariam conduzindo a essa produção tecnológica de um análogo do cérebro humano. Essas máquinas são a máquina de Turing, as de Von Neumann, que de fato viabilizou a operacionalização da máquina de Turing e a máquina de Joyce, em uma referência à multiplicidade operacional da ordem linguística. Magno sugere que se acrescente à série de máquinas operacionais elencadas por Dennett a máquina de revirão, pois dado o novo entendimento da mente como um espelho absoluto, capaz de qualquer avessamento, há que se considerar a questão em sua máxima extensão possível.

Se tivéssemos a possibilidade de instalar o revirão em nível computacional, teríamos uma máquina ou um aparelho com a disponibilidade de dizer NÃO ao que quer que se colocasse para ele, ou seja, enunciar o contrário ou avesso de qualquer afirmação dada. Em caso contrário, sem a possibilidade de indiferenciação, nem mesmo a mais sofisticada construção tecnológica seria capaz de emergir como Pessoa. Não se trata de disponibilidade ao conjunto computacional de saberes, o que um computador binário já faz, mas de disponibilidade de revirar. Sem isso, somos meros animais domesticados que costumamos ser quando permanecemos estacionários em torno de de formações culturais impostas e que são tomadas como fundamento ou referência de nossa existência.

O que há, como movimentação da Pessoa na imanência do mundo, é a criação de próteses, e apenas isso. Hoje se reconhece uma maior velocidade nesse processo, mas nem sempre foi assim para a espécie humana, desde o domínio do uso do fogo até a possibilidade de clonagem. E isso certamente que não vai parar por aí.

Para nós, o que de fato interessa é a ARTE e/ou TÉCNICA (Ars = Téchne) em seus sentidos arcaicos. O que podemos fazer é secretar PRÓTESES que, eventualmente podem tomar o poder em uma dada situação, tornarem-se hegemônicas, tirânicas e passarem a nos oprimir. Mas para a metapsicologia (psicanálise) sempre haverá a possibilidade de comparecimento do que foi recalcado (retorno do recalcado) e o conseqüente enfraquecimento das formações em domínio.

Artificialismo

A psicanálise é um pensamento artificialista. Freud insistia no caráter postiço de qualquer formação do inconsciente (sonhos, atos falhos, chistes, sintomas, etc.) e buscava modelos que pudessem dar conta do processo em curso ou mesmo intervir neles mediante artifícios eficazes. Era, portanto, um tecnicista no sentido primitivo de *téchne* (= arte, produção, invenção, artificialismo), nada para ele se configurava como algo sagrado e intocável como no paradigma naturalista.

Na linhagem dos modelos artificialistas de base freudiana, Magno afirma o artificialismo total do Haver (a *physis*, a natureza, o que há). Seu plano de imanência (chamado de Haver) é absolutamente homogêneo e as formações resultantes são constituídas pela ARTificialidade da linguagem. Por isso, as formações do Haver são linguageiras, ARTiculadas, embora localmente fechadas e resistentes. E quando se diz que o campo é homogêneo, significa que as formações são de igual “natureza”, feitas da mesma “substância”. O fechamento de uma formação constitui a fixação de sua própria situação, sua estratificação, seu estado enquanto formação. Mas qualquer formação (espontânea ou industrial) pode ser potencialmente aberta, conhecida ou manipulada. Não há nada misterioso ou sagrado na natureza ou na cultura, pois há sempre possibilidade de transa (MAGNO, 1999), de comunicação entre elas. Basta para tanto que tenhamos acesso aos códigos, como em qualquer sistema computacional.

O ato de criação (o ato poético)

A criação ou invenção é pensada como evento e não como produto cultural. Arte ou Técnica no sentido de produção “sapiente”, de know-how em saber fazer emergir como realidade concreta, como artifício (prótese ou artefato) o que é fantasia inconsciente e a psicanálise pensada como “a arte de transformar o sonhador em artista” (MAGNO, 2006, p. 131).

As próteses ou artefatos¹ são produzidos ou secretados industrialmente pelas pessoas mediante complexo processo de criação de arte e tecnologia e posterior instalação desses mesmos artefatos mediante poderes adequa-

¹ MAGNO, (1994), p. 189: “O que é uma prótese quando se coloca a hipótese do Revirão? É o quer que esteja disponível para se lançar mão como artifício. Se o meu Revirão fica entre Natureza, se quiserem usar o termo, e Cultura, se ele é o centro e o fulcro de todas as possibilidades de alavancamento das situações, tudo o que haja, que esteja disponível para esta espécie centrada no Revirão, tudo eu considero como artifício”.

dos, na ordem secundária já decantada como cultura. Qualquer processo de criação depende da exasperação de última instância dos movimentos do desejo, que deseja o impossível, o que não há, como efeito de hiperdeterminação (MAGNO, 2008, p. 49). As novas próteses resultam dessa operação, dessa competência que está disponível para qualquer pessoa. Não se trata de produção ou reprodução de artefatos disponíveis no estoque da cultura, mas da experiência de rememoração do desejo do que não há e, por referência a essa experiência, a possibilidade de retornar à imanência do mundo com algo “novo”, “de novo”, “como novo”, porque só é novo no momento da criação. Essa transa ou transação é o ato poético em sentido pleno: “O Ato Poético como tal é esse momento de fazer emergir como novo algo no seio da imanência do Haver, e isto só é possível mediante a rememoração da experiência de Cais Absoluto” (MAGNO, 2000, p. 140141). Cais Absoluto é a metáfora empregada pelo autor para designar a experiência de solidão absoluta em face ao impossível desejado inconscientemente.

Então, a clássica ideia de mímese (imitação da natureza) como processo de criação é a ação da mente, que surge artificialmente como ato poético, criação, mas que pode, em seu uso e repetição, sofrer graus de reificação e passar por formas violentas de primarização que escondem a dimensão de prótese, artefato fabricado em algum tempo e lugar.

A criação ou invenção, em seu processo de instalação e decantação na cultura, pode sofrer graus de reificação², como veremos a seguir.

1º grau de reificação: analogia:

O ato de criação recorre à analogia em seu processo de artificialização, pois é o expediente básico da linguagem. Ela tem um papel muito significativo na resolução de problemas, tomada de decisão, percepção, memória, criatividade, emoção, explicação e comunicação, geralmente por meio de tarefas básicas, como identificação de lugares, objetos e pessoas, etc.. A linguagem analógica especifica engloba exemplificações, comparações, metáforas, símiles, alegorias e parábolas, etc. A analogia é importante na linguagem

² Cf. JAPIASSU, H. MARCONDES, D. (1993), p. 212: “Reificação (do lat. Res: coisa). Termo que possui sentido geralmente negativo, designando a transformação de uma representação mental em uma “coisa”, atribuindo-lhe assim uma realidade autônoma, objetiva. Isso se dá, segundo a teoria psicanalítica, como efeito de neuroses e em certos estados alucinatorios, projetando-se para o real objetivo elementos da realidade psíquica. Segundo a teoria marxista, a reificação é o último estágio da alienação do trabalhador, no sentido de que sua força de trabalho se transformam em valor de troca, escapando a seu próprio controle e tornando-se uma “coisa autônoma”.

cotidiana e no senso comum (provérbios, expressões idiomáticas , etc.), e também na ciência, filosofia e humanidades. Os conceitos de associação, comparação, correspondência, metáfora, semelhança e similitude estão relacionados à analogia. Mesmo sendo mera analogia, essa operação resulta em uma formação artificial, industrial, protética e se constitui como primeiro nível de reificação em face da neutralidade do revirão. Ela gera transposição ou tradução do impossível absoluto em algo limitado, isto é, em uma formação, mas sem ainda recalcar a própria operação de produção do artefato. É pura e simples operação de transcrição e fixação de uma formação no Secundário por pressão hiperdeterminante. Esse é o momento fecundo da criação artística. Embora o ato poético se dê na ressonância da indiferenciação, o simples aparecimento de um artefato produzido por alguém já recai no âmbito das formações existentes que têm seus poderes constituídos. Assim, o ato de criação desde o início já começa a sofrer grau de reificação que mimetizam o modo de funcionamento do Primário com sua impossibilidade modal, sua dureza, resistência e parcialidade. Por isso, Magno considera a analogia já como um primeiro grau de reificação na constituição de uma prótese qualquer que ela seja.

2º grau de reificação: metáfora:

O segundo nível de reificação – o metafórico – se dá pela simples razão de que há recalque de uma fixação que está transcrita e metaforizada no Secundário. Isso fundamenta o que se reconhece como neurose, pois recalca-se o caráter artificial de uma formação e toma-se o proibido como impossibilidade. No que algo se apresenta secundariamente como recalçado, começa a ser tomado como mimese (imitação) dos “artifícios espontâneos” (MAGNO, 1993, p. 51). Como não se trata de reificação em último grau, pode voltar à tona como retorno do recalçado, pois é mimese ou imitação das impossibilidades modais do Primário, mas ainda é reificação mais branda. Esse é o mecanismo de um dos modos de funcionamento dos aparelhos culturais que constituem a ordem simbólica que habitamos diariamente: a língua que falamos, a ordem jurídica, a moral, a religião, a relação de parentesco, etc³.

³Sob esta ótica, por exemplo, poderíamos reconsiderar o que Louis Althusser analisou e designou, de um ponto de vista marxista, como “aparelhos ideológicos de Estado” (ALTHUSSER, L., 1985, p. 81-107).

3º grau de reificação: hipóstase, hiper-recalque:

Mas há o terceiro nível de reificação em que o processo de recalçamento pode ser tão violento que se induz o que se recalca no Secundário a operar como se fosse mesmo do nível Primário (MAGNO, 1993, p. 51-52), funcionando como um imprinting etológico para a mente revirante. O processo agora é regressivo, do Secundário ao Primário. Este nível de reificação é a hipóstase, o hiper-recalque, o processo responsável pela produção de psicose seja ela individual ou coletiva.⁴ Esses dois últimos modos de reificação são fundamentais para o entendimento do que seja cultura, principalmente no que diz respeito à constituição de neo-etologia ou neo-zoologia para a “espécie humana” que habita a ordem secundária, onde tudo deveria ser facilmente revirante ou pelo menos deslocável (MAGNO, 1993, p. 45). Podemos ver nessa série – analogia [?] metáfora [?] hipóstase – a decadência da criação artística em mero objeto ou dejetivo cultural. Cabe ao trabalho de com-sideração da obra de arte a retomada de seu exemplo e a exposição do sentido recalçado pela cultura ao atribuir-lhe só o valor de mercado, seja ele qual for.

Criação e criatividade

A partir desse modelo acima apresentado, podemos distinguir ainda dois modos de produção artística, frequentemente confundidas entre si, mas que são distintas se vistas à luz do Revirão. Trata-se da diferença entre criação e criatividade⁵.

a) Por CRIAÇÃO, entende-se o ato poético como ficou acima descrito, isto é, a experiência radical e singular de produzir uma nova formação pela experiência de indiferenciação, que possibilita comparecimento do NOVO pela suspensão das formações em jogo, e a possibilidade de “nascimento” de um novo artefato.

b) Já por CRIATIVIDADE, podemos entender o remanejamento, a conjugação, a reciclagem de obras ou produtos já disponíveis, mas que, em combinatória, permite surgimento de outras construções na cultura. Podemos notar que há grande diferença entre as duas modalidades, já que esta última, a criatividade, se processa fundamentalmente na cultura com suas possibilidades movimentação e competência de arranjos e organizações. Já no primeiro caso, a criação não se dá sem recurso à hiperdeterminação e a chance de evento, da produção do novo.

⁴ Sobre o desenvolvimento e abrangência do conceito de Hiper-Recalque, cf. MAGNO, MD (1993), em especial p. 38-46.

⁵ Cf. MAGNO, 2000, p. 139-154.

FICÇÃO / FIXÃO

Hans Vaihinger - em **A filosofia do “como se”** (Philosophie des Als Ob) -, argumentou que os seres humanos nunca podem realmente conhecer a realidade subjacente do mundo e que como resultado, constroem sistemas de pensamento para em seguida, assumir que isso combina com a realidade: nós nos comportamos “como se” o mundo correspondesse aos nossos modelos ficcionais. Em particular, ele usou exemplos das ciências físicas (prótons, elétrons, onda eletromagnética, etc.), pois nenhum desses fenômenos foram observados diretamente, mas a ciência finge que eles existem e usa observações feitas nestes pressupostos para criar novas e melhores construções.

Com o princípio do ficcionalismo, Vaihinger afirma que “uma idéia, cuja verdade teórica ou incorreção, e com isso sua falsidade, é admitida não por essa razão praticamente sem valor é inútil, pois tal ideia, apesar de sua nulidade teórica, pode ter grande importância prática.” (VAIHINGER, 2011). Para o autor, sua filosofia do ‘como se’ da aceitação de ficções patentemente falsas justifica-se como uma solução não racional e pragmática a problemas que não têm respostas racionais.

Para Magno, sua ideia de ficção - que ele grafa fixão, algo que se ficiona e também se fixa -, supõe uma distinção radical entre Haver e Ser. O autor afirma:

Quando uso o verbo Haver com o sentido e a conotação que uso é principalmente para fazer a diferença radical entre Haver e Ser. Quando traduzem os antigos gregos da filosofia primordial, falam em Ser e não-Ser. Não falam em Haver como estou falando. Falo em Haver porque Haver não tem rosto, é um choque que temos diante do estar aqui. Quando Haver começa a ter rosto, começamos a falar deste rosto – e aí chamamos de Ser (MAGNO, 2015, 165).

No regime do Ser produzimos ficção / fixão infinitamente:

A gente pensa, com hábito já bem antigo, que o que não é da ordem da ficção não seja ficção. Hoje, cada vez mais sabemos que toda construção mental, em última instância, é ficção. [...] Precisamos nos convencer de uma vez por todas de que, em última instância, toda produção mental é ficção. Variam os motivos, os materiais e as referências, que podem ser desde a mais delirante mitologia até a mais delirante matemática. Por isso, costumo dizer que o que tenho conseguido produzir com o nome costumeiro de teoria psicanalítica é ficção, que prefiro escrever

com x: Fixação. Não só é ficcional como é fixante: é a fixação de uma ideia capaz de se desenvolver teórica e abrangentemente. E esta é a minha fixação, como a de qualquer outro, aliás (MAGNO, 2015, p. 163).

Mas o que foi narrativa claramente ficcional, acaba sofrendo esquecimento de sua origem ficcional e progressivamente tende a se tronar narrativa ou ficção reificada, conaturalizada, isto é, FIXÃO. A FIXÃO torna-se facilmente CRENÇA quando investida de valor de certeza inquestionável e considera-se a ficção como se fosse o próprio REAL. Nesse caso, há violenta reificação da criação humana. Assim, o que era mera ficção torna-se substituto da “realidade” e o “como se” vira o “é mesmo”. Dado que nascemos em meio a uma constelação de ficções, RECEBEMOS DA CULTURA UMA MASSA ENORME DE FIXÕES JÁ REIFICADAS, nas quais acreditamos e por isso mesmo governam nossas vidas.

Criação e decadência

Para Ezra POUND (1973, p. 42-44), literatura tem sido criada pelos seguintes tipos de pessoas:

[1] Inventores: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.

[2] Mestres (Aperfeiçoadores): homens que combinaram um certo número de tais processos e que usaram tão bem u melhor que os inventores

[3] Diluidores: Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.

[4] Bons escritores sem qualidades salientes: homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa forma ou em que algum ramo particular da arte de escrever é “saudável”. Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo.

[5] Beletristas: homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados “grandes homens” ou autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época.

[6] Lançadores de moda: enquanto o leitor não conhecer as duas primeiras categorias, será incapaz de “distinguir as árvores da floresta”. [...] [N]unca será capaz de ordenar o seu conhecimento ou de apreciar o valor de um livro em relação a outros, e se sentirá ainda mais confuso e menos capaz de formular um juízo sobre um livro cujo autor está “rompendo com as convenções” do que sobre um livro de oitenta ou cem anos atrás”.

Nessa série descrita por Pound, verificamos também o processo de reificação da criação literária desde a mais refinada invenção à decadência em mera redundância.

Procedimentos na produção de próteses.

Para Magno, podemos destacar quatro momentos na criação artística designados como quatro INs:

- a) Invocação: disponibilidade ao evento; a busca do acontecimento;
- b) Invenção: a criação, a invenção de uma prótese;
- c) Investigação: a pesquisa necessária para implementação do que foi inventado;
- d) Investimento: a produção, a fabricação e seu custo.

A produção, obra ou invenção, se realiza como empresa e se implanta como religião: como empresa, pois é construída industrialmente, com engenhosidade e artifício e isso exige tempo, dedicação, investimento e solércia; e implanta-se como religião, dado que é disseminada como crença ou como fetiche.

Um novo arranjo

A partir dessas articulações acima apresentadas, proponho novo arranjo para os graus de reificação da mimese, que contempla os vários estágios dessa decadência ou estratificação:

- a) Criação: invenção, inspiração, “caiu do céu” na cabeça do artista. Efeito de revirão e hiperdeterminação: surgimento do NOVO.
- b) Fabricação (= poiesis; produção do protótipo): realização, produção da obra com os materiais possíveis ou disponíveis. Nesse momento, o artista lança mãos dos ARTIFÍCIOS de que dispõem. Michelângelo, o mármore, o cinzel,

formações mentais articulatórias, até isso virar a Pieta! Forte pressão de um princípio de realidade, pois uma obra, de qualquer espécie, se materializa concretamente com as formações disponíveis para o artista.

c) Instalação da prótese no mercado, no mundo: guerra do gosto, valor de mercado. Objeto de desejo como mercadoria até virar fetiche.

d) Hegemonia da prótese: dominação do mercado. Grande valor.

e) Reificação: banalização da obra, torna-se referência geral, comum. Torna-se meme, clichê, crença.

f) Obsolescência: a prótese se torna obsoleta e tende a ser substituída por uma nova mais eficaz.

INTERTEXTUALIDADE e seus modos de expressão

Destacamos na obra de Mikhail Bakhtin o seguintes aspectos muito frequentes nas obras literárias e importantes para o conhecimentos dos seus modos de elaboração (ARTifícios, mimese):

a) **Paródia** é releitura cômica de alguma composição literária, que frequentemente utiliza ironia e deboche. Geralmente se parece com a obra original, e quase sempre tem sentidos diferentes. A paródia é produção literária intertextual.

b) **Paráfrase** é reafirmação de sentido do um texto ou passagem usando outras palavras. O termo em si é derivado do latim paraphrasis (grego antigo παράφρασις, cujo significado é “maneira adicional de expressar-se”). A paráfrase explica ou esclarece o texto que está sendo parafraseado. O conhecido “dizer com outras palavras”.

c) **Carnavalização**: Backhtin ocupou-se com a vida cotidiana da Idade Média e percebeu que havia duas faces da existência naquela época: a) a vivida no espaço fechado de casa – sujeitas as regras e normas de comportamento; b) outra vivida no espaço da praça – sem normas e regras, mas livre e cheias de profanações e sacrilégios. Ao ocorrer as supressões da leis e hierarquias que organizam o mundo, os costumes são virados pelo avesso. A transposição do modelo do carnaval para a literatura é aquilo que Baktin designa como carnavalização e a obra de Rabelais (Gargantua e Pantagruel) é exemplar desse procedimento. O Dom Quixote, de Cervantes também é obra paradigmática dos artifícios da carnavalização, embora não estudada por Backhtin.

Fanfiction

Fanfiction, fanfic, ficção de fã ou ainda ficfã é narrativa ficcional, escrita e divulgada por fãs em blogs, sites e em outras plataformas pertencentes ao ciberespaço, que parte da apropriação de personagens e enredos provenientes de produtos midiáticos como filmes, séries, quadrinhos, videogames, etc. Tem como finalidade a construção de um universo paralelo ao original e também a ampliação do contato dos fãs com as obras que apreciam para limites mais extensos. Os autores de fanfictions dedicam-se a escrevê-las pois desenvolveram laços afetivos fortes com o texto “original”, que não lhes basta consumir o material que disponibilizado e passam a interagir, interferir naquele universo ficcional. Em seus primórdios, a fanfiction era simplesmente uma prática que possibilitava a adição de capítulos extras às séries das quais o autor era fã. A fanfiction hoje envolve o esforço em preencher lacunas deixadas por autores das séries, ao mesmo tempo em que se criam conexões entre os episódios. Os fãs se comprazem em especular “o que poderia ter acontecido se...” e usam evidências coletadas ao longo da série para comprovar ponto de vista, prática que já ocorreria oralmente há várias gerações.

Como se pode verificar, as obras literárias são peças fundamentais para se compreender a complexa comunicação humana.

Considerações Finais

Como já disse anteriormente, vivemos imersos em ficções e narrativas. Do nascimento ao perecimento, estamos inseridos em uma narrativa composta de uma rede imensa de narrativas e ficções com polos, focos e franjas que se organizam em hubs, hiperlinks, hipertextos e redes de confluências narrativas como se fôssemos engatados em sistemas que servem de referências a cada Pessoa que nasce e entra no circuito. A partir de então, ela se insere nesse jogo de narrativas que pode ficar repetindo alienadamente ou fazer o desdobramento de novas narrativas a partir dessas narrativas herdadas, pois pois é capaz de Criação e Criatividade. Mesmo como nosso eventual desaparecimento, a narração não cessa e essa narrativa se acrescenta por séculos e/ou milênios. Nesse cenário, vivemos uma fraturação de narrativas que são replicadas pelo modelo da intertextualidade, do dialogismo, do palimpsesto, das fanfics, das paráfrases, da paródia e da carnavalização.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Aristides. A nova mente da máquina e outros ensaios. Rio de Janeiro: NovaMente, 2012.
- DENNETT, Daniel. Consciousness explained. The Pinguin Press, 1991.
- DUPUIS, Jean-Pierre. O transumanismo e a obsolescência do homem. In: A condição humana: as aventuras do homem em tempo de mutações. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo, Edições SECS SP, 2009.
- MAGNO, MD. [2015] Razão de um percurso. Rio de Janeiro: NovaMente, 2016.
- _____. [1999] A psicanálise, novamente. 2ed. Rio de Janeiro: NovaMente, 2008.
- _____. [1997] Transar: transir - Elementos da Tranformática. IN: LUMINA 3. Revista da Facom/UFJF. Juiz de Fora: Editora UFJF, 1999.
- _____. [1997] Comunicação e cultura na era global. Rio de Janeiro: NovaMente, 2005.
- _____. [1992] Pedagogia freudiana. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. [1985] Grande ser tão veredas. Rio de Janeiro: Novamente, 2006.
- McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 2005.
- POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 1973.
- VAIHINGER, Hans. A filosofia do como se. Chapecó: Argos, 2011.



ARTIGO 2:

FRAGMENTAÇÃO COGNITIVA E COMUNICAÇÃO NA ERA DIGITAL: DESAFIOS E ESTRATÉGIAS PARA O DESENVOLVIMENTO PROFISSIONAL NO SÉCULO XXI

Antonio Carlos Dias Lima Morim

RESUMO

Este artigo investiga os impactos da pós-modernidade sobre a construção cognitiva dos indivíduos e suas implicações nos processos comunicacionais contemporâneos. A partir de uma revisão da literatura, fundamentada em teóricos clássicos amplamente reconhecidos: Bloom, Vygotsky, Ausubel, Gardner, Guilford, Kahneman, Paul & Elder e mesclada à uma revisão da literatura filosófica contemporânea que inclui autores como Bauman, Han, Sennett e Carr, o presente trabalho propõe uma estrutura metodológica sequencial e crítica, voltada ao desenvolvimento integral de competências comunicacionais, criativas e socioemocionais. A análise mostra que o ambiente comunicacional atual exige metodologias ativas, uso crítico de ferramentas digitais e a promoção de estratégias avaliativas que combatam o esvaziamento simbólico e cognitivo característico da sociedade pós-moderna. Um dos objetivos centrais desta proposta é utilizar a avaliação como ponto de partida para fornecer aos profissionais de comunicação, de forma individualizada e com apoio da inteligência artificial, relatórios sinalizadores de suas lacunas e potencialidades quanto às suas habilidades (soft skills). Isso permitirá que cada profissional construa, de forma autônoma, uma trajetória apropriada de evolução em um ecossistema midiático cada vez mais complexo e fragmentado.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação digital; pós-modernidade; cognição; pensamento crítico; fragmentação da atenção; inteligência artificial.

1. Introdução

As transformações culturais e tecnológicas da pós-modernidade têm gerado impactos significativos sobre os modos de comunicar, consumir informação e produzir conteúdo. No campo da comunicação, tais mudanças se manifestam tanto nas exigências técnicas quanto na necessidade de formar profissionais críticos, éticos e criativos, capazes de navegar em um ecossistema midiático cada vez mais complexo e fragmentado. A instabilidade simbólica, a fragmentação da atenção e o declínio da profundidade cognitiva, características apontadas por autores como Zygmunt Bauman (2001), Byung-Chul Han (2015) e Nicholas Carr (2011), afetam diretamente a construção de competências comunicacionais no ambiente contemporâneo. Esta tendência ocorre em todo mundo, mas em países com desigualdades acentuadas no acesso à informação e tecnologia, são efeitos amplificados que comprometem o desenvolvimento dos profissionais e da própria esfera pública.

Nesse contexto, avaliar a performance de profissionais de comunicação, que são mediadores fundamentais entre instituições e públicos, responsáveis pela construção de narrativas e pela circulação de informações estratégicas, nos exige a extrapolação de técnicas que vão além dos instrumentos tradicionais. Faz-se então relevante integrar diferentes perspectivas de abordagens cognitivas, epistemológicas e metodológicas, capazes de captar a complexidade dos processos comunicacionais e suas articulações com habilidades socioemocionais.

Este artigo, portanto, tem como objetivo propor o delineamento de uma estrutura avaliativa que responda aos desafios da comunicação contemporânea, promovendo um modelo formativo mais justo, abrangente e conectado às demandas do século XXI. Além disso, busca-se oferecer como grande vantagem, um retorno formativo individualizado a cada profissional, apoiado por ferramenta de inteligência artificial, que identifique e sinalize os pontos fortes e áreas de melhoria, fomentando a autogestão da aprendizagem e o desenvolvimento de uma trajetória de evolução profissional personalizada em um cenário de constante transformação midiática. Outro ponto positivo é o caráter facilitador do processamento de grande volume de dados comunicacionais que seria extremamente trabalhoso aos gestores e educadores, que por meio de sistematização e automatização, passam a contar com o apoio da ferramenta de inteligência artificial, facilitando o emprego do método em tela.

2. Construção Cognitiva: os Impactos sobre a Comunicação e a Formação Profissional

Vivemos em uma era caracterizada por intensas transformações nas estruturas sociais, tecnológicas e comunicacionais – um tempo frequentemente denominado pós-modernidade. Essa condição histórica, segundo Zygmunt Bauman (2001), representa uma liquefação das formas estáveis da modernidade: as identidades tornam-se voláteis, os vínculos são fragilizados e os referenciais de verdade são contestados. Nesse contexto, a construção cognitiva dos sujeitos sofre alterações profundas, com repercussões diretas nos modos de comunicar, consumir informação e produzir sentido. Destacam-se, abaixo, alguns dos pontos cruciais observados na composição crítica da metodologia:

2.1 A dissolução dos referenciais

Autores como Jean-François Lyotard (1979) já advertiam que a condição pós-moderna se manifesta por meio da incredulidade em relação aos metarrelatos – isto é, às grandes narrativas que antes organizavam o saber e a moral. Com a fragmentação dos discursos e a multiplicidade de fontes de informação, o conhecimento se transforma em mercadoria efêmera, validada mais por sua utilidade momentânea do que por sua coerência epistemológica.

Essa lógica impacta diretamente o campo da comunicação, deslocando o foco da produção de conteúdo aprofundado e reflexivo para o consumo rápido de informações fragmentadas e descontextualizadas. Vemos isso claramente no fenômeno das “notícias rápidas” e dos formatos ultracurtos como reels, stories e tweets, que privilegiam o impacto imediato em detrimento da contextualização. A este aspecto soma-se o acesso desigual à rede de informação, a exposição constante a telas, a emergência de influenciadores digitais validados por volume de seguidores, a fragilidade de formação crítica da sociedade e suas desigualdades econômicas, educacionais e culturais.

2.2 Cognitivismo superficial e hiperestimulação

Byung-Chul Han (2015), em sua crítica à sociedade do desempenho, identifica uma transformação nos regimes de atenção e processamento cognitivo. Segundo ele, vivemos sob uma lógica da transparência e positividade, em que a pressão por eficiência e autoexploração esgotam os sujeitos de forma considerada tóxica. Essa constante hiperatividade mental e informacional são bases condutoras ao déficit de atenção, à incapacidade de contemplação e

ao empobrecimento da experiência simbólica – fenômenos particularmente relevantes para o campo da comunicação, onde a capacidade de análise crítica e produção de sentido são fundamentais.

Em paralelo, Nicholas Carr (2011) argumenta que o uso intenso da internet modifica a estrutura neurológica do cérebro, favorecendo uma cognição rápida e dispersa, mas prejudicando a memória de longo prazo, a leitura profunda e o pensamento crítico. O profissional de comunicação contemporâneo, portanto, se vê constantemente sobrecarregado por estímulos, mas fragilizado em sua capacidade de sentido, síntese e reflexão – justamente as habilidades mais necessárias para a produção de conteúdo relevante e contextualizado.

Podemos observar este fenômeno na dificuldade crescente dos profissionais de comunicação em desenvolver narrativas de fôlego, como reportagens investigativas ou documentários aprofundados, em um ambiente que privilegia o imediatismo e a constante atualização de conteúdos nas redes sociais.

2.3 Impactos no ambiente comunicacional

Essas transformações cognitivas não ocorrem isoladamente; elas ressoam de modo profundo no ambiente comunicacional. Em sociedades organizadas por fluxos, plataformas e conteúdos efêmeros, o comunicador é convocado a ser multimídia, multitarefa, criativo e resiliente – um empreendedor de si mesmo. Contudo, essa liberdade aparente mascara a precarização das relações de trabalho e a erosão da dimensão ética e social da comunicação, conforme alerta Richard Sennett (1998).

A ausência de estabilidade simbólica, aliada à lógica de alta rotatividade e produção contínua de conteúdo, produz um ambiente em que o conhecimento técnico perde lastro com os saberes contextuais, relacionais e éticos. A formação profissional em comunicação, nesse sentido, tende a se fragmentar em competências instrumentais, com pouca profundidade crítica ou humanística.

Exemplos concretos desse fenômeno podem ser observados nas redações jornalísticas contemporâneas, onde profissionais são cada vez mais pressionados a produzir conteúdo para múltiplas plataformas simultaneamente, dominando ferramentas técnicas diversas (fotografia, vídeo, design, SEO), mas com tempo cada vez mais reduzido para apuração, reflexão e contextualização das informações.

2.4 Consequências para a formação em comunicação

As escolas de comunicação e os ambientes formativos também são atravessados por esse paradigma. Gilles Lipovetsky (2004), ao descrever a sociedade da leveza, mostra como o entretenimento e a lógica de consumo penetraram o campo comunicacional, gerando um profissional mais motivado por métricas instantâneas e engajamento superficial do que por projetos de impacto social e cultural de longo prazo.

Essa mudança desafia a tradição da comunicação crítica e exige novos arranjos didáticos que conciliem experiência significativa, autonomia intelectual e sentido ético. A orientação da lógica de curto prazo, por sua vez, relaciona-se à capacidade dos profissionais em identificar uma temporalidade estratégica de mais longo prazo que se apresenta fundamental ao desenvolvimento profissional e à orientação da qualidade comunicacional.

Ao propor uma ecologia dos saberes, Santos (2006) complementa esse diagnóstico, que se contraponha à monocultura do conhecimento tecnocrático. Para ele, a formação contemporânea em comunicação deve recuperar a pluralidade epistemológica, valorizando saberes locais, culturais, artísticos e emocionais como formas legítimas de construção de sentido e narrativas.

Desta forma, a realização de atividades que estimulem a diversidade narrativa e o exercício da criatividade são relevantes para amparar a capacidade do comunicador em se relacionar com diferentes linguagens, expressões e aspectos da identidade cultural. Discute-se então se a chamada globalização midiática, que se estendeu, principalmente, através dos meios de comunicação digital, não estabeleceu uma “pasteurização” dos conteúdos.

Hoje, percebe-se que a necessidade de proteger a diversidade comunicacional envolve justamente valorizar as narrativas locais, a cultura e a pluralidade. No campo das relações comunicacionais, a questão demanda uma atenção específica à chamada cultura algorítmica irradiada em aspecto global, à competitividade por atenção e ao ambiente informacional saturado em que os profissionais estão expostos.

Observa-se, então, que a construção cognitiva dos profissionais de comunicação na pós-modernidade passa por um processo de descentramento, aceleração e fragmentação, cujas consequências extrapolam o plano individual e afetam estruturalmente os ambientes midiáticos e de formação. É imperioso constatar que repensar os processos formativos em comunicação

requer não apenas a atualização tecnológica, mas a reconfiguração ética e epistemológica dos modos de comunicar, produzir e mediar. A superação das perdas cognitivas contemporâneas demanda, assim, um esforço coletivo de reencontro com a densidade da experiência comunicacional, a diversidade dos saberes e a dignidade do pensamento crítico.

3. Fundamentação Teórica

Essa crise cognitiva impacta a formação em comunicação em todos os níveis. No campo profissional, verifica-se o aumento de pressões por produtividade, engajamento e desempenho quantificável (Han e Sennett). No entanto, como visto, a formação técnica se vulnerabiliza frente ao esvaziamento simbólico e da fragmentação da atenção e da memória de longo prazo (Carr). A comunicação como campo, que exige tanto domínio técnico quanto criatividade, ética e colaboração, passa a sofrer com esse processo.

A seguir, estruturamos um arcabouço da construção cognitiva na pós-modernidade, que servirá de apoio conceitual para o sistema apresentado neste trabalho:

Autores da Pós-modernidade e Crítica Cultural:

- Zygmunt Bauman: liquidez das relações, instabilidade simbólica.
- Byung-Chul Han: sociedade do cansaço e hipertransparência.
- Nicholas Carr: alterações cognitivas causadas pelo uso intenso de tecnologia.
- Richard Sennett: corrosão do caráter no mundo produtivo flexível.

Autores da Educação e da Cognição:

- Bloom e a hierarquia de habilidades cognitivas.
- Gardner e as inteligências múltiplas.
- Guilford: pensamento convergente e divergente.
- Kahneman: sistemas de decisão e vieses cognitivos.
- Paul & Elder: critérios do pensamento crítico.
- Vygotsky: Zona de Desenvolvimento Proximal.
- Ausubel: aprendizagem significativa.

4. Metodologia

A presente metodologia propõe momentos para a constituição de um processo de avaliação baseada na consistência de bases teóricas fundamentadas em autores-chave, referenciados na literatura com objetivo de destacar Indicadores de Performance Cognitiva em Comunicação, na abordagem contextualizada da avaliação com a previsão de estabelecer instrumentos e cronologia da avaliação, e por fim, interações que permitem identificar o desempenho evolutivo a partir do uso de ferramental apoiado em Inteligência Artificial. Para tal, os passos metodológicos são apresentados abaixo, destacando seus principais objetivos e referenciais utilizados.

4.1 Seleção de Indicadores de Performance Cognitiva em Comunicação

A estruturação proposta, desenvolvida com uma lógica evolutiva de avaliação, tem como objetivos identificar, organizar e registrar Indicadores de Performance Cognitiva em Comunicação, para, em seguida, oferecer um feedback individualizado: o Plano de Desenvolvimento Individual – PDI.

Como o modelo responde aos impactos da pós-modernidade no campo comunicacional: combate à superficialidade, promoção de pensamento profundo e reconstrução de vínculos de sentido, atende à necessidade de desenvolver comunicadores críticos, éticos e autônomos, oferecendo:

- A relevância de integrar diferentes visões epistemológicas na construção de avaliações mais complexas e humanas.
- Contribuições para profissionais de comunicação e áreas correlatas.
- Sugestão de futuras pesquisas: uso de IA na avaliação de conteúdos, impacto da cultura digital na motivação e engajamento das audiências.

Nessa proposta, busca-se o alinhamento cognitivo, técnico e humanístico, observando, assim, o processo de avaliação como parte relevante do processo formativo em comunicação, e não apenas somativo.

5. Proposta Metodológica Integrada para Comunicação

Com base nos autores citados e na análise contextual, propõe-se uma estrutura de avaliação sequencial, progressiva e integrada, que articule habilidades cognitivas, sociais e criativas para o campo da comunicação. Essa estrutura organiza-se em sete etapas:

1. Diagnóstico (Ausubel): uso de pré-testes e mapas conceituais para identificar conhecimentos prévios sobre processos comunicacionais. Por exemplo, avaliação da compreensão de conceitos como narrativa transmídia, ecossistema midiático ou cultura algorítmica.

2. Aquisição (Bloom): aplicação de questionários e resumos que explorem a memorização e compreensão de conceitos fundamentais da comunicação. Isso pode incluir a análise de teorias da comunicação, princípios de design visual ou técnicas de storytelling.

3. Aplicação (Bloom, Guilford): desenvolvimento de peças comunicacionais, simulações e exercícios práticos com foco em pensamento convergente. Por exemplo, criação de releases para situações específicas, desenvolvimento de estratégias para redes sociais ou produção de conteúdo audiovisual para diferentes plataformas.

4. Análise Crítica (Paul & Elder, Kahneman): análise de campanhas publicitárias, estudo de casos de crise comunicacional e debates para desenvolver julgamento reflexivo. Isso pode incluir a desconstrução de narrativas midiáticas, identificação de vieses em coberturas jornalísticas ou análise de estratégias de comunicação institucional.

5. Criatividade (Gardner, Guilford): desenvolvimento de projetos transmídia, narrativas alternativas e sessões de brainstorming. Por exemplo, criação de campanhas multiplataforma, desenvolvimento de formatos inovadores de podcast ou experimentação com realidade aumentada em comunicação institucional.

6. Colaboração (Vygotsky): trabalhos em equipes multidisciplinares, avaliação por pares e scaffolding em projetos comunicacionais. Isso pode incluir a simulação de uma agência integrada, com profissionais de diferentes especialidades trabalhando em um mesmo briefing, ou projetos colaborativos entre redatores, designers e analistas de dados.

7. Síntese (Bloom, Ausubel): elaboração de portfólios digitais, mapas integrativos, relatórios de campanha ou artigos de análise midiática. Esta etapa final consolida o aprendizado através da integração dos conhecimentos e habilidades desenvolvidos nas etapas anteriores.

O diferencial deste modelo está na incorporação de tecnologias baseadas em inteligência artificial que, ao longo das etapas, coletam dados de

desempenho e interações dos profissionais. Com base nessas informações, será possível gerar relatórios individualizados que indiquem quais dimensões cognitivas, práticas ou relacionais precisam de maior desenvolvimento no contexto comunicacional.

Por exemplo, um profissional pode demonstrar excelente domínio técnico de ferramentas digitais, mas apresentar dificuldades na construção de narrativas coerentes ou na adaptação de conteúdos para diferentes públicos. O sistema de IA identificaria esses padrões e ofereceria recomendações personalizadas para o desenvolvimento dessas habilidades específicas.

Esses relatórios funcionarão como documentos sinalizadores, orientando o profissional na construção autônoma de sua própria trajetória de evolução em um ecossistema midiático cada vez mais complexo.

A aplicação dessa estrutura pode ser feita com o apoio de ferramentas digitais, como plataformas de análise de conteúdo (Brandwatch, Talkwalker), ferramentas colaborativas (Miro, Figma), simuladores de audiência, ambientes virtuais de aprendizagem e softwares de design e edição. A inclusão de métodos qualitativos, como autoavaliação e diários reflexivos, também é recomendada. Em conjunto com os relatórios individualizados gerados pela IA, essas ferramentas promovem um ciclo contínuo de diagnóstico, intervenção e replanejamento das estratégias comunicacionais.

6. Discussão

A aplicação deste modelo no campo da comunicação responde diretamente aos desafios cognitivos da pós-modernidade identificados por Bauman, Han, Carr e Sennett. Ao estruturar um processo avaliativo que valoriza tanto o domínio técnico quanto o pensamento crítico e a criatividade, combate-se a tendência à superficialidade e fragmentação que caracteriza o ambiente comunicacional contemporâneo.

O modelo proposto dialoga diretamente com os desafios enfrentados por profissionais de comunicação em diferentes contextos: jornalistas que precisam equilibrar velocidade e profundidade; publicitários que buscam relevância em um ambiente saturado de mensagens; relações públicas que gerenciam crises em tempo real; e comunicadores organizacionais que precisam alinhar estratégias em ambientes cada vez mais complexos.

A incorporação de inteligência artificial como ferramenta de diagnóstico e feedback personalizado representa uma inovação significativa, permitindo que cada profissional receba orientações específicas para seu desenvolvimento, considerando seu perfil cognitivo único e as demandas específicas do ecossistema midiático em que atua. Essa abordagem personalizada é particularmente relevante em um campo tão diverso e em constante transformação como o da comunicação.

Os desafios para implementação deste modelo incluem a necessidade de capacitação dos avaliadores, o desenvolvimento de algoritmos éticos e transparentes, e a criação de instrumentos avaliativos que captem adequadamente a complexidade dos processos comunicacionais. Além disso, é fundamental garantir que a tecnologia seja utilizada como ferramenta de apoio ao desenvolvimento humano, e não como substituta do julgamento crítico e da sensibilidade contextual que caracterizam a boa comunicação.

Questões éticas também emergem nesse contexto: como garantir que os algoritmos de IA não reproduzam vieses existentes no campo da comunicação? Como equilibrar a avaliação quantitativa (métricas, engajamento) com aspectos qualitativos essenciais à comunicação efetiva (relevância cultural, impacto social, qualidade narrativa)? Essas questões demandam uma abordagem reflexiva e crítica na implementação do modelo proposto.

7. Considerações Finais

Integrar abordagens cognitivas clássicas com diagnósticos críticos da pós-modernidade nos permite formular modelos de avaliação mais completos e humanos para o campo da comunicação. A formação e o desenvolvimento profissional nesse cenário não podem se restringir à eficiência técnica ou ao domínio de plataformas digitais. Devem formar comunicadores capazes de pensar com profundidade, agir com responsabilidade ética e criar narrativas com sentido e relevância social.

As estratégias aqui sugeridas apontam caminhos para práticas avaliativas que sejam sensíveis às transformações sociais e culturais em curso, e comprometidas com a formação integral de profissionais de comunicação para o século XXI. Nesse percurso, o uso de inteligência artificial como ferramenta de diagnóstico e recomendação personalizada emerge como instrumento fundamental para promover autonomia, personalização e eficácia no processo formativo.

O relatório individualizado, concebido como documento sinalizador da trajetória cognitiva e profissional do comunicador, representa um passo decisivo rumo a uma comunicação mais consciente, eficaz e centrada no ser humano. Em um mundo onde algoritmos e métricas tendem a padronizar e quantificar a comunicação, este modelo reafirma a importância da dimensão humana, crítica e criativa que está no cerne da profissão.

A comunicação do futuro, para ser verdadeiramente efetiva, precisará equilibrar o domínio tecnológico com a profundidade reflexiva, a velocidade com a contextualização, e a inovação com a responsabilidade social. O modelo aqui proposto busca contribuir para esse equilíbrio, oferecendo um caminho para o desenvolvimento integral de profissionais capazes de navegar e transformar o complexo ecossistema comunicacional contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AUSUBEL, D. P. Educational Psychology: A Cognitive View. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BLOOM, B. S. Taxonomy of Educational Objectives. New York: David McKay, 1956. BYUNG-CHUL HAN. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2015.
- CARR, Nicholas. A geração superficial. Rio de Janeiro: Agir, 2011.
- GARDNER, H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York: Basic Books, 1983.
- GUILFORD, J. P. The Nature of Human Intelligence. New York: McGraw-Hill, 1967.
- KAHNEMAN, D. Thinking, Fast and Slow. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. Os tempos hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- PAUL, R.; ELDER, L. Critical Thinking: The Nature of Critical and Creative Thought. Journal of Developmental Education, v. 30, n. 2, p. 34-35, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo. São Paulo: Cortez, 2006.
- SENNETT, Richard. A corrosão do caráter. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- VYGOTSKY, L. S. Mind in Society. Cambridge: Harvard University Press, 1978.



ARTIGO 3:

AS CIDADES, SEUS NOVOS MAPAS E REPRESENTAÇÕES NA ARTE

Elis Crokidakis Castro

RESUMO

A importância dos mapas no mundo clássico, seus suportes de confecção e a análise dos mapas no mundo de hoje a partir das câmeras do Google street view. Uma leitura sociológica do filme de Ernesto Carvalho “Nunca é noite no Mapa”, onde o cineasta mostra o que ele pretende dizer nos 6 minutos de filme sobre a cidade do Recife e outras cidades, com imagens que foram selecionadas dentro do aplicativo do Google. Os referenciais teóricos do texto passam por Baudelaire, Walter Benjamim e Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; cinema; mapas.

1. A cartografia

É sabido pela literatura que a confecção de mapas antecede a escrita, isto porque além de querer representar seu próprio território e os que os cercavam se buscava pelos mapas também demonstrar o poder e autoridade sobre o espaço. Para Oswald Dreyer-Eimbcke, é possível que “todas as civilizações do mundo possuíssem, desde as épocas mais remotas, algum tipo de representação simbólica ou geográfica de seu mundo habitado e conhecido.”¹ Dessa forma os povos, especialmente do Mediterrâneo, “redigiam itinerários marítimos conhecidos como périplos, que utilizavam para se orientar nas travessias. Neles eram registradas as distâncias entre os portos, as conhecenças das costas, os ventos, as sondas (a profundidade) e a natureza dos fundos.”²

Ao longo dos séculos, são inúmeros os mapas descobertos construídos nos mais diversos materiais tornando essa pesquisa algo muito interessante. Segundo historiadores existe ainda a possibilidade de se descobrir mapas mais antigos que o de Catal Hyük³, justamente pelas diversidade de materiais utilizados nas representações cartográficas da Antiguidade. Eram materiais menos frágeis, por isso sobreviveram. Eram mapas bordados, desenhados, escritos, esculpidos, fundidos, gravados, impressos, pintados e talhados sobre argila, couro, cortiça, fibras vegetais, madeira, metal, papel, pedra e tecido em conchas do mar, estelas de barro, folhas de papiro, ossos de animais, paredes de cavernas, potes de cerâmica, rochas magmáticas, troncos de árvores, vasos de porcelana etc., ou seja, materiais mais fortes que as folhas de papel das representações cartográficas contemporâneas.

Todavia foi no mundo Grego, que pode ter surgido a cartografia, entre 1100 a.C. a 750 a.C., aproximadamente. E vemos nas epopeias de Homero, no século VIII a.C, a Ilíada e a Odisseia, o mapa desenhado, por narrativa, do Mediterrâneo. Isso porque na localização Grega é privilegiada, próximo a África e ao Oriente, e ali foi construído um rico patrimônio cartográfico, histórico e geográfico. Para Isa Adonias e Bruno Furrer, “Aos gregos devem-se a concepção da esfericidade da Terra, as noções de polos, equador e trópicos, o conhecimento da obliquidade da eclíptica, a idealização dos primitivos sistemas

¹ DREYER-EIMBCKE, 1992, p.41.

² GUEDES, 2002, p.19.

³ “Em 1963, se descobriu o mapa da cidade de Catal Hyük, cidade da antiga Anatólia - a parte asiática, que, junto com a Trácia, a parte europeia, formava o que hoje é a Turquia - desenterrado nas escavações em Ancara, pintado na parede de uma caverna em 6.200 a.C., aproximadamente. No mapa estão representados uma habitação típica da Antiguidade denominada de “colmeia” - devido à semelhança com a “casa das abelhas” -, e o vulcão, hoje extinto, Hasan Dag, em Konya - visível de Catal Hyük -, em erupção.” https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_3.PDF

de projeção, a introdução das longitudes e latitudes, e o traçado dos primeiros paralelos e meridianos.”⁴ Ainda segundo Maurício Obregon, “As narrativas de Homero sobre as viagens de Ulisses situam-se entre os maiores épicos da Antiguidade, mas não são mera ficção. Essas viagens mapeiam os dois mais importantes mares dos tempos antigos e nos ajudam a compreender como os gregos viam o mundo - inclusive as muitas e surpreendentes deduções que foram capazes de fazer a respeito desse mundo (como a circunferência da Terra), a partir de um conhecimento que hoje parece limitado.”⁵

Homero acreditava que a Terra era esférica, e que o oikouménê (o ecúmeno) - a parte habitada da Terra - era uma “ilha” cercada pelo Mar Oceano. No centro da Terra ficava localizada a Hellas - a Hélade, a Grécia -, e em torno o resto do mundo conhecido: a Trácia, a Fenícia, o Egito e a Líbia. Ou seja, um verdadeiro mapa descrito nas narrativas homéricas.

Da Idade Antiga à Idade Média, os mapas nunca deixaram de existir e fazer parte da vida das cidades e das pessoas, e nesse contexto “A utilização da cartografia pelo poder religioso como meio de enquadrar e situar publicamente os protagonistas nos lugares que lhes eram próprios sob a forma de tableau vivant foi uma constante histórica.”⁶ Assim, fica claro que “nos mapa-múndi medievais, a Terra não tem uma forma geográfica, mas a-geográfica ou anti-geográfica, a geografia medieval é menos terrestre, física, e mais celeste, metafísica. Mais do que uma visão, uma versão, uma representação DO mundo, a cartografia medieval é uma visão DE Mundo.”⁷

Com a modernidade, o desenvolvimento da cartografia só cresceu e com o já apreendido foi possível as grandes expedições fora do Mediterrâneo até chegar às Américas e contornar todo o globo terrestre. E no século XX, depois de todo esse grande processo com o desenvolvimento científico temos os mapas ditados por imagens de satélite, quando liberamos a mão humana do desenho e passamos a filmar o espaço habitado, desabitado e o mar. Logo, a possibilidade de mapearmos tudo só cresceu, com satélites ou in locu com drones que fazem trabalhos muito mais completos que as narrativas antigas, sobre as quais os mapas eram de certa forma desenhados. Partindo dessa visão da cartografia é que chegamos às imagens da cidade feitas por câmeras construindo um espaço dramático.

⁴ ADONIAS,2002. p.35.

⁵ OBREGON, 2002,p. orelha do livro.

⁶ CURVELO,2003.

⁷ A CARTOGRAFIA E A SUA EVOLUÇÃO https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_3.PDF), p.40.

2. A cidade e o cinema

A relação do cinema com a cidade já se sabe que é íntima. Seja através da cidade vista e nascida como espaço dramático, ou da cidade como musa eterna do cineasta, quando a fotografia da cidade é tomada de empréstimo pelo cineasta para ambientar sua trama.

Na primeira é espaço por onde o personagem anda. Sendo ela (cidade) também um constituinte formador de sua subjetividade, uma parte de sua formação enquanto sujeito, que interfere diretamente em sua vida - como as cidades interferem na vida de qualquer sujeito que nelas habitam. Esta ideia é compartilhada por muitos estudiosos tais como Deleuze e Foucault quando enfatizam uma parte não humana da subjetividade.⁸ Ou seja, há uma parte dessa subjetividade que é produzida por mecanismos externos ao sujeito, dentre eles o espaço da cidade, e também podemos dizer, as imagens que o cinema cria da cidade. Deleuze em seus livros sobre o cinema, *Imagens-tempo* e *Imagens –movimento*, diz que também o cinema com suas imagens constitui um germe de produção de subjetividade.

A segunda forma se faz quando retiramos dessas cidades a sua simples natureza de cenário de um filme ou fotografia e damos a sua imagem uma vida própria a ser analisada. Isto é, tiramos o foco da ação dramática dos personagens e tomamos a cidade como o personagem a ser desenvolvido.

Ouso dizer que em alguns filmes os personagens humanos são quase um elemento decorativo a compor o personagem principal, que é o espaço da cidade, ou melhor, a imagem do espaço da cidade.

No filme selecionado por mim é exatamente isso que acontece – a imagem da cidade nesse filme, ou por fotos, tem o poder de gerar no espectador novos significados. É então essa imagem um signo, em potencial, que para ser entendido dependerá, em certos momentos, da bagagem referencial do receptor, daquele que olha, para ser entendido.

Essas imagens cidadinas querem, por si só, independentemente da trama narrativa, contar a sua história, ou trazer uma história que ultrapassa a ficcional, ou documental, contada no filme.

⁸ GUATTARI, 1992, p.20.

Em geral, as tomadas feitas pelos cineastas em qualquer filme, são fruto de uma seleção meticulosa e que por vezes tem mais mensagens que todo o resto do filme. O que tais imagens cidadinas querem representar e fazer pensar, para além de si mesmas e mesmo para além do que o cineasta quis mostrar? Por que o foco às vezes se coloca sobre a ruína da cidade e não sobre o que está inteiro? Por que a rua decadente interessa mais que a rua cheia de luz? Por que o vazio do terreno baldio pode dizer em imagens mais do que os prédios que dele se avizinham? Essas e muitas outras questões aparecem e criam múltiplas interpretações como é próprio da arte e dentre elas a cinematográfica.

Neste contexto, nossa proposta é de pensarmos de novo na cartografia. Dessa vez, na cartografia filmada da cidade, para analisarmos as imagens do filme escolhido, que traz uma seleção dos mapas do Google.

“Nunca é noite no mapa” é um filme de 2016. Dirigido por Ernesto Carvalho, seu foco busca uma imagem sui generis da cidade que é capturada pela câmara do Google Street View. Nesse caso o filme se enquadra na segunda forma a que nos referimos acima. A cidade não é apenas cenário do filme, ela é o personagem principal. Ela está viva, atuando o tempo todo diante das câmeras da patrulha.

A câmara está presa a um carro, que como uma patrulha passeia pelas ruas pavimentadas da cidade alimentando a rede com suas tomadas. O carro, todavia, não percorre todas as ruas. Ele vai até onde o “asfalto” está. Nas ruas de barro, nas encruzilhadas que fogem ao contorno do poder público, muitas vezes o carro não entra e assim como é ausente o poder público é ausente a imagem na Rede.

No filme são vários os caminhos a serem percorridos. Vemos uma análise sociológica da cidade através das lentes da patrulha que mostra a divisão de classe, que se reflete no privilégio da urbanização. Este privilégio certamente pertence a mesma classe dos proprietários dos meios de produção, que são os donos da cartografia.

Na antiguidade a cartografia desenvolveu-se como única maneira de atestar os domínios dos impérios e depois das nações. Hoje na rede, ela nos faz uma fotografia da rua, das casas, de quem pelo acaso aparece no mapa. No filme, a viatura percorre a cidade do Recife, mas também passeia pelo Rio de Janeiro, onde a especulação imobiliária se faz presente para que grandes eventos ocorram. No Rio, o que é mostrado não é paisagem cartão

postal - o Pão de Açúcar, Copacabana e Cristo Redentor-, mas as obras e equipamentos que constroem a Vila Olímpica. O foco fica nas bilheterias, na promessa da melhoria da cidade depois do evento e na frase pichada no tapume da obra “Vai sair quem quiser, quem não quiser fica”, a frase é lida por 2 vezes e o espectador que a lê, tira suas conclusões.

Quanto maior o traçado do mapa e sua área de abordagem, maior também o domínio dos poderosos e o que eles simbolizavam, isso na antiguidade. Hoje é diferente, a impessoalidade da rua e das tomadas denotam, apenas para quem quer ver, as mazelas sociais ali escondidas, ou mostradas pelo mapa. Usando essa visão uniforme, o filme nos mostra os vários aspectos da cidade, suas ruínas, o progresso, o sujeito, as manifestações de rua, a ocupação do espaço público. A rua, com sua alma encantadora, bem ao gosto de João do Rio, é fotografada pela câmera num instante qualquer. A câmera faz um instantâneo da rua e da cidade que ficará ali eternizada para as análises dialéticas de seu espaço.

As escolhas do cineasta mostram então muito do que ele pretende dizer para seu público nos apenas 6 minutos de filme. Não é apenas a cidade do Recife, mas outras cidades e imagens que foram selecionadas dentro do aplicativo do Google. A busca talvez fosse aleatória e fora de cronologia, embora em determinados espaços a escolha de montagem fosse para mostrar a transformação do espaço, como por exemplo, o bairro que deu lugar a uma estrada. Que seria uma espécie de não lugar.

O filme então, não foi, digamos, “filmado”, ele foi montado com imagens que já existiam. E por isso ganhou prêmios.⁹ É um filme feito de gravação de tela, diz o cineasta. Possui uma câmera sem corpo, onisciente, pois tudo ela vê. Mas também tem tomadas pequenas. Temos uma cidade que não é vista por um olhar humano para ser filmada, um olhar que toma as direções que um corpo humano manda. A câmera, ali, faz sozinha o trabalho, é um aparelho tecnológico, como a câmera de vigilância, só que esta tem a intenção de coibir/ inibir as ações humanas, enquanto a do Google, parece não ser assim. Ela quer informar, mas a quem? Pois se ela só filma determinados lugares.

A visão do cineasta, que é antropólogo, tem uma intenção clara, mostrar uma imagem da cidade que normalmente não fica na frente das lentes cinematográficas. O discurso proferido junto com a imagem, poderia levar para

⁹ Prêmio de melhor curta-metragem no VII Cachoeira Doc., Prêmio de melhor montagem na 8ª Semana dos Realizadores, Seleção Oficial Mostra Foco na 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

vários lugares, mas ele é pontual e parece que vai sendo criado conforme a sugestão das imagens, por exemplo, temos a imagem das pessoas dormindo largadas na rua junto de uma viela. Na rua deserta o discurso diz, “O mapa é imparcial, não tem opinião” e corta a imagem para um outro momento, onde se casa com o discurso: “É exatamente como aquele agente de segurança privada: não é representante do Estado, nem da comunidade, a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade.” E o que se vê é o guarda e a viatura do mapa.

Em outro trecho o foco fica sobre as batidas policiais, são duas, em que as pessoas abordadas na rua são revistadas, encostadas a um muro de uma rua qualquer, sob a violência da polícia, o discurso: “Todos são iguais perante a lei e todos são iguais perante o mapa. As viaturas do mapa percorrem a cidade. As viaturas da polícia percorrem a cidade. Todos são iguais perante a lei. Todos são iguais perante o mapa”

Outras imagens sobrepostas à narrativa, “alugam-se casas e quartos”, são tomadas em tempos diferentes até a sua completa extinção. Nelas mostra-se a cidade, as casas e quartos e o seu caminho para o desaparecimento, que se deu com a criação da estrada. As casas foram apagadas do mapa. É possível ver o seu processo de desaparecimento e talvez essas imagens fiquem arquivadas e se possa ver no tempo a sua demolição. A cidade em processo, que também não dorme como no Mapa, onde não anoitece.

O discurso traz o espectador para a questão do Brasil propriamente dito. Naquele momento, “Pro mapa não há governo, pro mapa não há guerra civil, não há golpe de estado, não há revolução.”

Mas que cinema é esse? Entendemos o formato como documental, mas também um filme ensaio. Ali o cotidiano se espraia e ganha voz, e a voz que ele parece mostrar não é a da cidade urbanizada, é da cidade que se vê. O cineasta quis estar no filme e chega na rua no momento em que a patrulha passa e depois procura sua própria imagem na rede. Ele quer entrar no mapa, por isso busca de improviso a patrulha do Google.

Com a composição inovadora o cineasta constrói sua poética e também sem pretensão seu filme percorre um caminho interessante, participa de festivais, é exibido livremente na internet e chega aos espectadores através de outros espectadores. Em escolas suscita debates e questionamentos. A análise a ser feita pode atingir inúmeras áreas: a sociologia, a geografia, a política e o próprio cinema, pois que foge à regra de composição tradicional.

É um cinema para além do longa de ficção. Imagens que poderiam estar perdidas em meio a milhões e que ganham espaço e visibilidade graças a seleção e montagem de Ernesto. São talvez muitos filmes assim feitos na nossa historiografia que, todavia, ficam escondidos ou somem. A preservação desse tipo de filme, sem dúvida, seria muito enriquecedora para uma construção histórica tanto da cidade, como do cinema.

3. As representações na arte

Cabe-nos ainda pensar as representações, para além das descrições feitas pela câmera do Google. Aqui a filiação é a Baudelaire, Walter Benjamin e posteriormente Didi -Huberman que nos traçam o caminho do que podemos chamar de imagens críticas ou imagens dialéticas.

Buscar Baudelaire nesse contexto é voltarmos ao século XIX com todas as suas implicações, mas é quando também a arte toma um formato diferente se libertando de ser a simples ideia de cópia do real e experimentando o chamado desregramento dos sentidos em novos elementos constitutivos, novas experimentações.

Baudelaire era além de poeta crítico de arte, e antes de dizer da fotografia, que ele acreditava ser o que libertou a arte do compromisso com o real, na sua arte literária ele projeta aquilo que no seu espaço e tempo estava vivendo. Ou seja, todas as transformações sentidas no seio da sociedade capitalista, que vivia ali um inchamento das cidades, uma industrialização agressiva seguida da explosão populacional e sua consequente proletarização, e qualidade de vida desumana. Tudo isso seguido do aflorar das ciências e do nascimento de pensadores como Comte, Darwin, Marx, Engels, Taine e muitos outros.

Sua arte projetava então essa cidade incandescente, a vida, a rua, os cortiços, a condição capitalista, as revoltas, objetos do real que antes não apareciam na poesia. Com isso ele traz a modernidade para a lírica, dá nova roupagem ao que existia. A vida na cidade passa a ser laboratório para escritores e estudiosos da sociedade. Os personagens são da sociedade marginal, da rua, dos espaços do cotidiano. Paris é a musa de Baudelaire e ele é quem traz a metrópole para a poesia. Mas traz também a decadência do homem que ali vive, nos diz Hugo Friedrich. No entanto, essa poesia e essa arte que bebem nessa realidade não a descrevem simplesmente. Nesse ponto é que está o mistério. As imagens que são descritas e fotografadas pelos olhos do escritor mostram-se como imagens que transformam as banalidades desse cotidiano em um escape, isto é, a arte ali criada é um

escape desse cotidiano massacrante finissecular. Didi-Huberman também nos fala de escape, sem dúvida tributário a Baudelaire. Para o filósofo da arte, esse escape seria marcado pela experimentação do que não é visível. O filósofo nos fala para abrimos os olhos para o que não vemos, o que não mais veremos, “ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência(a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra(uma obra visual) de perda,”¹⁰ isto é, quando “ver é sentir que algo nos escapa... quando ver é perder. Tudo está aí”.

O artista então se sente atraído por essa realidade contraditória e tenta apreende-la poeticamente. No seu processo de apreensão é que surgem as novas formas simbólicas e metafóricas de representação, dando voz ao grotesco, a anormalidade e a deformidade, o poeta questiona a interdição ao sonho mostrando então as mazelas da sociedade e da cidade em crescimento, as prostitutas, os loucos esquecidos nos hospícios, os cortiços, a rua, elementos esses que não faziam parte do repertório da poesia até então e que o impediam de sonhar.

Na poesia de Baudelaire a cidade de Paris se faz presente, melhor dizendo, as imagens de Paris pelos olhos do poeta se fazem presente. Mas essas imagens não são as da fotografia, elas vão além disso, por isso a importância de quem vê, de quem lê. Pois que a cidade que se mostra é aquela que escapa, que é perdida na realidade, é uma cidade real que não existe, existe apenas na criação poética e para além dessa, pois existe no que ela provoca em quem ao ler interpreta, criando novas imagens da cidade.

Didi- Huberman refletindo então sobre o escape e a perda fala-nos dessa “cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos”¹¹ e diz da atividade de produzir imagens que tem a ver com o escape.

Fica então para nós bem claro que trabalhar com a imagens das cidades nos filmes é trabalhar com imagens dialéticas que numa segunda e inovadora concepção de Walter Benjamim é aquela que “ situa a tensão no presente do historiador: a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois; trata-se assim de uma possibilidade histórica do conhecimento,”¹² ,diz Rochilitz citado por Huberman. Não vamos aqui nos

¹⁰ DIDI-HUBERMAN,2014, p.34.

¹¹ DIDI -HUBERMAN,2014, p.41.

¹² DIDI-HUBERMAN,2014, p.177.

alongar demasiado na discussão que Huberman faz sobre a aura da obra de arte, assunto benjaminiano, que ensejaria muitas e muitas páginas, e que se faz claro pelo texto de Huberman, no seu potencial de conhecimento e transformação daquele que vê. O que pôr fim a nós interessa é saber que essa imagem dialética produz por si só uma leitura crítica de seu próprio presente, “na conflagração que ela produz com o seu pretérito.”¹³

Uma imagem dialética tem a capacidade de promover um raio, um choque que levará ao conhecimento crítico daquilo que nos mostra, nos faz pensar no presente sobre algo que aconteceu no pretérito. Chamo aqui atenção para esse deslocamento temporal, pois que ao olhar uma imagem em um filme, em uma foto, temos a certeza imediata de que ela já aconteceu, já faz parte de um passado que está sendo visto no presente por mim, pelo espectador que ali está. E esse que vê, tal como pensamos, não a vê simplesmente, mas imbuído de todos os seus referenciais para entende-la e ser crítico diante dela, produzindo a sua leitura, o seu sentido.

Para Stephanie Heche- no prefácio da obra de Didi-Huberman, “A matriz dialética das imagens críticas encontra-se nos sintomas históricos tramando a temporalidade fragmentada e utópica inerente ao caminho do Sentido. O historiador benjaminiano escolherá encontrar-se e resgatar os lugares de emergência eventual de uma memória cultural e histórica involuntária, lugares ressaltados pelo arqueólogo-historiador-vidente como se ele fosse o artista e o escritor sábio das constelações virtuais do Tempo.”¹⁴

Logo, “A origem do sentido das imagens não é mais situada a partir das datações herdadas da tradição historiográfica, mas encontrada nos interstícios e nas dobras de seu surgimento não prescritível, imponderável, verdadeiro e eventual.”¹⁵

Nosso entendimento nesse contexto nos leva de novo a ideia de Benjamim, da imagem mudar o que pensamos, ser transformadora, pois que mesmo ela reproduzida excessivamente está sempre grávida de possibilidades de quem vai vê-la e do que ela pode provocar nesse indivíduo. Essa imagem, pressupõe algo mais que a sua própria referência, pois depende da referência de quem está vendo e o que nele ela provocará.

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2014, p.183.

¹⁴ HUCHET, 2014, p. 22.

¹⁵ HUCHET, 2014, p.23.

4. As fronteiras na conclusão

Ao nos depararmos com um filme como “Nunca é noite no mapa” de Ernesto Carvalho, de apenas 6 minutos, nossas possibilidades de fato se tornam grávidas e nos remetem a um universo de sentidos que atuam nos mais variados limites e fronteiras. Para Lessing, que escreve no século XVIII o *Laocoonte*, “a busca por delimitar uma fronteira da poesia e da pintura” visam traçar um muro sem fendas, todavia, e ele mesmo sabe, que nos tempos modernos as fronteiras são mais largas, e quando chegam ao século XX se alargam demasiadamente a ponto de no cinema, e especialmente nesse filme, não conseguirmos, ao certo, estabelecer os limites. A imagem capturada pela máquina, se mistura com uma narrativa poética em off, um verdadeiro texto poético com plurissignificações, mas que foi costurado para ser exibido. Nessa costura posterior vemos o dedo do artista, a subjetividade no foco que foi dado que o difere de outros e suscita a imaginação como faz a arte em sua representação, quando por vezes transforma o feio da natureza em belo da arte, diz Lessing. Seguindo diz o autor, “só é fecundo o que deixa um jogo livre para imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos além disso, tanto mais devemos crer estar vendo.”¹⁶ Nesse sentido é que ao pensar em fronteiras diante desse filme nos sentimos impotentes para marca-la e desenha-la, pois que ele foge da ideia de cópia, mera mimeses platônica, transborda da reapresentação, ideia de mimeses para Aristóteles, e junta em aspectos os dois, suscitando ainda mais a imaginação. As imagens selecionadas por Ernesto, muitas que não mais encontram na realidade seu lugar, pois sumiram na paisagem da cidade, em sua remodelagem, conduziram junto com o texto da voz off a uma nova dimensão. Exigem uma interpretação, uma leitura que demanda não apenas os limites de uma arte (da poesia, do cinema, da arquitetura) mas de várias outras áreas do conhecimento (da geografia, da história, da política). Como as cidades só podem ser estudadas por uma interdisciplinaridade, também as criações que a usam como objeto demandam esse olhar que deve apelar para um espaço além das fronteiras rígidas de uma área, um espaço que subverte e transpõe as fronteiras possibilitando aos espectadores uma multiplicidade de recepção.

¹⁶ LESSING, 2011, p.101.

REFERÊNCIAS

- ADONIAS, Isa. “Olhando o Mundo Através de Símbolos, Cores e Palavras”. IN: Paulo MICELI (org.) O Tesouro dos. Mapas. A cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural. Banco Santos, 2002.
- CURVELO, Alexandra. “O Poder dos Mapas”. IN: O Olhar do Viajante. Nos Navegadores aos Exploradores. Coimbra: Almedina, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DREYER-EIMBCKE, Oswald. O descobrimento da Terra: história e histórias da aventura cartográfica. São Paulo: Melhoramentos, 1992. p. 41.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GUATTARI, Felix, Caosmose –um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUEDES, Max Justo. “A Preservação da Memória Nacional”. IN: Paulo MICELI (org.) O Tesouro dos. Mapas. A cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural. Banco Santos, 2002
- LESSING, G.E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- MICELI, Paulo. “As Imagens do Mundo”. IN: MICELI, Paulo (org.). O Tesouro dos. Mapas. A cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural. Banco Santos, 2002.
- NUNCA É NOITE NO MAPA. Direção de Ernesto de Carvalho. Recife: 2016.
- OBREGON Mauricio. Além dos Limites do Oceano. Navegando com Jasão e os Argonautas, Ulisses, os Vikings e outros exploradores do mundo antigo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.



ARTIGO 4: **A INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, CONSUMO E REPRODUTIBILIDADE NA ERA DIGITAL**

Leonardo Amato
Carlos Eduardo Ribeiro da Fonseca

RESUMO

Este artigo explora a complexa relação entre arte, consumo e reprodutibilidade na contemporaneidade, com ênfase nas teorias de Walter Benjamin e nas dinâmicas do licenciamento cultural. Analisamos como a capacidade de reprodução técnica desafia a noção de aura da obra de arte, ao mesmo tempo em que o licenciamento a insere em novos circuitos de valor e consumo. Investigamos como artistas se tornam marcas e como suas obras são mercantilizadas, levantando questões sobre autenticidade, valor e o papel da arte na sociedade de consumo. Concluimos que, apesar das tensões, a reprodutibilidade e o licenciamento também podem democratizar o acesso à arte, exigindo uma reflexão contínua sobre seus impactos éticos e culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Consumo; Reprodutibilidade; Walter Benjamin; Licenciamento Cultural; Capitalismo Artístico.

Introdução

A arte, em suas múltiplas manifestações, sempre esteve em diálogo com a sociedade e suas transformações. No cenário contemporâneo, marcado pela globalização, pelo avanço tecnológico e pela cultura do consumo, essa relação se torna ainda mais complexa e multifacetada. A reprodutibilidade técnica, conceito seminal de Walter Benjamin, revolucionou a forma como a arte é produzida, distribuída e consumida, questionando noções tradicionais de originalidade, autenticidade e valor. Paralelamente, o fenômeno do artista como marca e o licenciamento cultural emergem como estratégias de sobrevivência e expansão no mercado, mas também levantam debates sobre a mercantilização da arte e a diluição de seu potencial crítico.

Este artigo propõe-se a investigar a interseção entre arte, consumo e reprodutibilidade na era do capitalismo artístico. Partindo das reflexões de Walter Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, analisaremos como o licenciamento cultural e a transformação do artista em marca reconfiguram o valor e a circulação da arte na sociedade contemporânea. Buscaremos compreender as implicações dessa dinâmica para a produção artística, a experiência estética e o papel da arte em um mundo cada vez mais mercantilizado.

Para tanto, este trabalho se estrutura da seguinte forma: inicialmente, exploraremos os conceitos fundamentais de Walter Benjamin sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade. Em seguida, discutiremos o fenômeno do artista como marca e as práticas de licenciamento cultural. Por fim, analisaremos as tensões e convergências entre esses campos, buscando oferecer uma reflexão crítica sobre o lugar da arte no capitalismo contemporâneo.

A Evolução da Cultura e Economia no Mercado Cultural

A compreensão do mercado cultural contemporâneo exige uma análise aprofundada da própria noção de “cultura” e de como ela se entrelaça com dinâmicas econômicas e sociais. A cultura, longe de ser um conceito estático ou monolítico, é uma construção social em constante transformação, permeada por relações de poder, disputas simbólicas e processos históricos. No contexto brasileiro, essa construção é particularmente complexa, marcada pela diversidade de expressões populares que coexistem, muitas vezes de forma tensa, com um acesso historicamente restrito à chamada “cultura erudita”, frequentemente associada às elites econômicas e intelectuais.

Pierre Bourdieu (2015), em sua obra seminal “A Distinção”, destaca o papel crucial do sistema de ensino e da educação formal na transmissão e legitimação de determinados capitais culturais, moldando não apenas o conhecimento, mas também a percepção, o pensamento e as formas de agir dos indivíduos em sociedade. Para Bourdieu, o “gosto” não é uma preferência inata, mas uma construção social que reflete e reforça as distinções de classe.

Nessa perspectiva, a cultura transcende a mera função de código de comunicação, constituindo-se como um conjunto de esquemas fundamentais, internalizados e articulados pelos indivíduos em suas práticas cotidianas. O Brasil, com sua vasta pluralidade cultural, exemplifica essa dinâmica de forma eloquente: diferentes classes sociais e grupos regionais possuem acesso e vivenciam formas culturais distintas, o que pode gerar e perpetuar desigualdades históricas. Como aponta Wagner Roy (2012), o próprio termo “cultura” evoca processos de “domesticação” e refinamento progressivo, aplicados tanto ao cultivo da terra quanto ao desenvolvimento do ser humano. Assim, a cultura brasileira é o resultado de uma longa trajetória de processos históricos e sociais que delinearão suas fronteiras, muitas vezes fluidas e contestadas, entre o erudito e o popular, o hegemônico e o marginalizado.

Essas distinções e construções culturais possuem implicações econômicas diretas e moldam o funcionamento do mercado cultural. Howard Becker (1988), em “Art Worlds”, descreve o mercado cultural como um sistema complexo que opera em diferentes níveis. Existem segmentos que demandam mão de obra permanente e estável, como é o caso de museus, teatros e outras instituições culturais tradicionais. Por outro lado, há setores caracterizados pela utilização de trabalhadores temporários ou freelancers, como na produção cinematográfica, em grandes festivais de música ou em espetáculos teatrais de curta temporada. Becker denomina esse modelo de “adocracia”, ressaltando a flexibilidade como um elemento essencial para atender às demandas flutuantes e, por vezes, imprevisíveis do mercado. Contudo, essa flexibilidade frequentemente se traduz em precarização do trabalho e desigualdades significativas na remuneração dos profissionais da cultura. Artistas, técnicos e produtores culturais muitas vezes enfrentam carreiras instáveis, nas quais o talento e a dedicação nem sempre são suficientes para garantir reconhecimento, sucesso financeiro ou estabilidade profissional, como discute Françoise Benhamou (2007) em “Economia da Cultura”.

Um exemplo notório dessa desigualdade no mercado cultural é a disparidade de ganhos e visibilidade entre artistas consagrados, considerados “estrelas”, e a grande maioria de artistas menos reconhecidos. Moshe Adler

(1985), no artigo “Stardom and Talent”, argumenta que a concentração de consumo em torno de um número restrito de produtos e artistas famosos não é apenas uma consequência direta do talento individual, mas também de fatores como sorte, estratégias de marketing eficazes e a própria dinâmica de “winner-take-all” que caracteriza muitas indústrias criativas. A indústria cultural, impulsionada pelo avanço das tecnologias de comunicação e pela globalização dos mercados, intensificou ainda mais essa concentração, permitindo que poucos artistas alcancem mercados globais sem um aumento proporcional em seus custos de produção, gerando um efeito de escala que beneficia desproporcionalmente os mais famosos.

Além das desigualdades inerentes ao mercado de trabalho cultural, o próprio consumo de arte e cultura é profundamente influenciado por fatores econômicos e sociais. Benhamou (2007) explora como o “custo do tempo” afeta as escolhas de consumo cultural, especialmente para indivíduos com maior capital humano e, consequentemente, maior custo de oportunidade. À medida que o nível educacional de um indivíduo aumenta, sua produtividade no trabalho tende a crescer, elevando o valor do tempo que poderia ser dedicado a atividades de lazer, incluindo o consumo cultural. Paradoxalmente, indivíduos mais educados também tendem a ser consumidores culturais mais “eficientes”, ou seja, capazes de extrair mais satisfação e significado de suas experiências culturais, o que pode, em certa medida, compensar o custo do tempo. Essa dinâmica se reflete na forma como diferentes bens culturais são substituídos ou complementados, muitas vezes em função de variações de preço. Benhamou (1988, citado em seu livro de 2007) menciona o exemplo do Museu do Louvre, que utilizou estratégias de precificação diferenciada para incentivar visitas em horários de menor afluência, demonstrando a sensibilidade do público ao preço mesmo em instituições de grande prestígio. Essa elasticidade-preço da demanda também se aplica a outros produtos culturais, como livros, filmes e espetáculos, cujo consumo varia de acordo com o valor percebido e o poder aquisitivo dos consumidores.

Contudo, o preço não é o único determinante do consumo cultural. A teoria de Kelvin Lancaster (1966), conhecida como a “nova teoria do consumidor”, sugere que os consumidores não demandam bens em si, mas as características ou atributos que esses bens oferecem. Aplicada ao campo da cultura, essa teoria implica que os indivíduos escolhem produtos culturais com base em um conjunto de características desejadas, que são moldadas por fatores como idade, nível educacional, experiências passadas, capital cultural acumulado e preferências individuais. Por exemplo, a aversão ao risco, que tende a aumentar com a idade, pode explicar por que indivíduos mais velhos

demonstram maior propensão a frequentar concertos de música clássica, um gênero com repertório e convenções mais estabelecidos, em detrimento de formas de arte mais experimentais ou vanguardistas. Este fenômeno ilustra como o mercado cultural se adapta e responde às demandas específicas de diferentes perfis de consumidores, segmentando sua oferta e ajustando continuamente suas estratégias para manter sua relevância e atratividade.

A evolução histórica e a configuração atual do mercado cultural, tanto no Brasil quanto em escala global, revelam um campo complexo onde a cultura se manifesta como um bem simbólico e, simultaneamente, como uma mercadoria. O acesso e a participação nesse mercado são frequentemente mediados por fatores econômicos, educacionais e sociais, refletindo e, por vezes, reforçando desigualdades preexistentes. A educação e o capital cultural, como extensivamente analisado por Bourdieu (2015), desempenham um papel determinante na formação dos gostos, das preferências e das práticas culturais, perpetuando distinções e moldando o mercado cultural de forma a espelhar essas clivagens sociais. A compreensão dessas dinâmicas é crucial para analisar criticamente o papel da arte e da cultura na sociedade contemporânea e para debater os desafios e oportunidades relacionados à sua produção, circulação e consumo.

Reprodutibilidade Técnica, Consumo e o Capitalismo Artista

A reflexão sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, imortalizada por Walter Benjamin (2012) em seu ensaio clássico, permanece central para a compreensão das dinâmicas culturais no capitalismo contemporâneo. Benjamin argumenta que a capacidade de reproduzir mecanicamente uma obra de arte – através da fotografia, do cinema e, mais recentemente, das mídias digitais – altera fundamentalmente sua natureza e seu modo de recepção. A “aura” da obra, entendida como sua singularidade, sua presença única no tempo e no espaço (“hic et nunc”), sua historicidade e seu valor de culto, é erodida pela multiplicação de cópias. Se antes a obra de arte era definida por sua unicidade e autenticidade, ligada a um contexto ritualístico ou tradicional, a reprodutibilidade técnica a liberta dessa ancoragem, tornando-a acessível a um público massivo e deslocando seu valor do culto para o valor de exposição.

Essa transformação não é isenta de ambiguidades. Por um lado, a reprodutibilidade democratiza o acesso à arte, permitindo que um número muito maior de pessoas entre em contato com manifestações culturais que antes eram restritas a poucos. Museus virtuais, galerias online, plataformas de streaming de música e filmes são exemplos contemporâneos dessa expan-

são do acesso. No entanto, Benjamin (2012) também alerta para os riscos dessa massificação. A perda da aura pode levar à banalização da arte, à sua transformação em mero entretenimento ou em fetiche de consumo, despojada de seu potencial crítico e de sua capacidade de incitar à reflexão. A obra de arte, ao ser facilmente reproduzida e disseminada, corre o risco de perder sua profundidade e sua capacidade de engajamento contemplativo, sendo consumida de forma distraída e superficial.

No contexto do capitalismo avançado, essa dinâmica é intensificada pelo que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2013) denominam “capitalismo artista” e “estetização do mundo”. Em sua obra “A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista”, os autores argumentam que o capitalismo contemporâneo não apenas mercantiliza a arte, mas também infunde uma dimensão estética em praticamente todas as esferas da vida social e do consumo. Desde o design de produtos cotidianos até a arquitetura das cidades, passando pela publicidade e pela moda, observa-se uma crescente preocupação com a forma, o estilo e a experiência sensorial. O “capitalismo artista” caracteriza-se pela fusão entre a lógica econômica e a lógica estética, onde a criatividade, a inovação e a busca pelo belo e pelo original tornam-se imperativos de mercado. Nesse cenário, a arte e a cultura não são mais domínios separados, mas componentes integrais da produção de valor e da diferenciação de mercadorias.

Lipovetsky e Serroy (2013) apontam que essa estetização generalizada tem consequências paradoxais. Se, por um lado, ela pode enriquecer a experiência cotidiana e democratizar o acesso a formas de beleza e criatividade, por outro, ela também pode levar a uma saturação estética, a uma inflação de signos e a uma cultura do efêmero. A busca incessante por novidade e originalidade, impulsionada pela lógica do consumo, pode resultar em uma superficialização da experiência estética e em uma dificuldade de distinguir o que é artisticamente relevante do que é meramente moda passageira. A própria figura do artista é reconfigurada nesse contexto, muitas vezes sendo chamado a atuar como designer, consultor de estilo ou criador de tendências, borrando as fronteiras entre a criação artística autônoma e a produção orientada para o mercado.

As novas tecnologias digitais desempenham um papel crucial na aceleração e intensificação desses processos. A internet, as redes sociais e as plataformas de compartilhamento de conteúdo não apenas facilitam a reprodução e a disseminação instantânea de obras de arte e produtos culturais, mas também criam novas formas de interação, consumo e participação cultural.

A cultura do “remix”, do “mashup” e da “fan fiction” são exemplos de como os consumidores se tornam também produtores de cultura, apropriando-se de conteúdos preexistentes e recombinando-os de maneiras criativas. No entanto, essa aparente democratização da produção cultural também levanta questões complexas sobre direitos autorais, originalidade e o valor do trabalho criativo na era digital. A facilidade com que imagens, músicas e textos podem ser copiados e distribuídos online desafia os modelos tradicionais de propriedade intelectual e remuneração dos artistas, como será discutido mais adiante no contexto do licenciamento.

O impacto da reprodutibilidade técnica e do capitalismo artista sobre o valor cultural e de mercado das obras de arte é, portanto, um tema central. A perda da aura, no sentido benjaminiano, não significa necessariamente uma perda de valor econômico. Pelo contrário, a capacidade de reproduzir e disseminar uma obra pode aumentar sua visibilidade, sua popularidade e, consequentemente, seu valor de mercado, especialmente quando associada a estratégias eficazes de branding e licenciamento. Obras de artistas como Andy Warhol, que exploraram explicitamente a reprodutibilidade e a cultura de massa em sua produção, tornaram-se ícones culturais e alcançaram valores astronômicos no mercado de arte. Isso sugere que a “aura” pode ser, em certa medida, reconstruída ou ressignificada no contexto do consumo, através de narrativas, estratégias de marketing e da associação da obra a um artista-marca reconhecido.

A era da reprodutibilidade técnica e do capitalismo artista instaura uma nova relação entre arte, cultura e consumo. As fronteiras entre o original e a cópia, o erudito e o popular, a arte e a mercadoria tornam-se cada vez mais fluidas e porosas. Se, por um lado, essa dinâmica oferece oportunidades de democratização do acesso e de inovação criativa, por outro, ela também apresenta desafios significativos para a preservação do valor crítico da arte, para a remuneração justa dos artistas e para a capacidade dos indivíduos de se engajarem com a cultura de forma reflexiva e significativa, para além da lógica do consumo imediato.

Licenciamento Cultural e Seus Desafios no Capitalismo Artista

O licenciamento cultural emergiu como uma ferramenta estratégica de crescente importância no contexto do capitalismo artista, desempenhando um papel fundamental na valorização, monetização e disseminação de bens culturais, incluindo obras de arte, personagens, marcas de museus e legados de artistas. Conforme discutido por Carlos Lima (SILVA, 2005, resenhado

por CERCHIARO, 2005), o licenciamento transcende a simples permissão de uso de uma marca ou imagem; trata-se de uma complexa negociação de significados e valores, que pode gerar retornos significativos tanto para o licenciador (detentor dos direitos) quanto para o licenciado (empresa que utiliza a marca em seus produtos ou serviços).

A definição de licenciamento cultural abrange a autorização formal concedida pelo detentor de direitos de propriedade intelectual (como marcas registradas, direitos autorais sobre personagens ou obras) para que terceiros possam utilizar esses ativos em associação com seus próprios produtos, serviços ou campanhas promocionais, mediante o pagamento de royalties ou outras formas de compensação. A importância do licenciamento no cenário contemporâneo reside em sua capacidade de estender o alcance de uma marca cultural para além de seu contexto original, atingindo novos públicos e mercados, e gerando novas fontes de receita que podem ser reinvestidas na preservação do patrimônio cultural ou no fomento de novas produções artísticas. Como Cerchiaro (2005) destaca ao resenhar a obra de Silva, o licenciamento movimentou cifras bilionárias globalmente, sendo uma parte lucrativa da estratégia de marketing de muitas empresas e um componente essencial na construção de fortunas de criadores como George Lucas e Maurício de Sousa.

Existem diversos tipos e classificações de licenciamento cultural, que variam conforme o ativo licenciado, o setor de aplicação e os objetivos estratégicos das partes envolvidas. Pode-se licenciar o nome e a imagem de um artista, personagens de ficção, obras de arte específicas (para reprodução em pôsteres, vestuário, objetos de decoração), marcas de instituições culturais (como museus, que licenciam sua marca para lojas de presentes e produtos exclusivos), ou mesmo conceitos e narrativas associadas a um universo cultural. As categorias de produtos licenciados são vastas, abrangendo desde brinquedos e vestuário até alimentos, bebidas, artigos de papelaria, jogos eletrônicos e experiências temáticas. Os contratos de licenciamento geralmente especificam os territórios geográficos de validade, os prazos de duração do acordo e as quantidades mínimas ou máximas de produtos que podem ser comercializados (SILVA, 2005, apud CERCHIARO, 2005).

As implicações do licenciamento para as marcas e artistas são multifacetadas. Para o licenciador, o licenciamento pode representar uma fonte significativa de receita, aumentar a visibilidade e o reconhecimento da marca ou do artista, e fortalecer o vínculo emocional com o público. No entanto, também envolve riscos, como a perda de controle sobre a imagem da marca

caso o licenciado não mantenha os padrões de qualidade ou se envolva em práticas controversas. A escolha inadequada de um parceiro licenciado ou a superexposição da marca em produtos de baixa qualidade podem diluir seu valor e prejudicar sua reputação. Para o licenciado, associar seu produto a uma marca cultural forte e reconhecida pode agregar valor, diferenciar sua oferta da concorrência, atrair consumidores e aumentar as vendas. Contudo, o licenciado também assume custos significativos, incluindo o pagamento de royalties, investimentos em desenvolvimento de produtos e marketing, e o risco de que o produto licenciado não atinja as expectativas de vendas.

Os custos e riscos envolvidos no processo de licenciamento são, portanto, considerações cruciais para ambas as partes. Além dos royalties, que geralmente correspondem a um percentual sobre as vendas líquidas dos produtos licenciados, existem custos relacionados à negociação e elaboração de contratos, ao desenvolvimento e aprovação de produtos, ao controle de qualidade, à proteção contra a pirataria e à gestão do programa de licenciamento. Os riscos incluem a possibilidade de canibalização de produtos existentes, a saturação do mercado, a mudança nas preferências dos consumidores e a dificuldade de prever o sucesso de um determinado produto licenciado. Silva (2005, apud CERCHIARO, 2005) detalha os problemas mais usuais nesse tipo de programa, enfatizando a necessidade de um planejamento cuidadoso e de uma gestão profissional para mitigar esses riscos e maximizar o potencial de retorno.

Um dos desafios centrais do licenciamento cultural reside em encontrar um equilíbrio entre a exploração comercial e a preservação da integridade e do significado da marca ou obra cultural. O licenciamento não deve ser visto apenas como uma forma de gerar receita, mas como uma extensão da narrativa da marca, que deve ser consistente com seus valores e sua identidade. A escolha dos produtos a serem licenciados e dos parceiros comerciais deve ser criteriosa, visando garantir que a associação seja positiva e que não comprometa a percepção do público sobre a marca cultural. No caso de artistas, essa preocupação é ainda mais premente, pois o licenciamento de sua obra ou imagem pode ser interpretado como uma mercantilização excessiva, afetando sua credibilidade e sua autonomia criativa. A reflexão sobre o traço identitário do artista e como ele se manifesta (ou se perde) nos produtos licenciados é, portanto, essencial.

As agências e agentes de licenciamento desempenham um papel importante nesse ecossistema, atuando como intermediários entre licenciadores e licenciados, auxiliando na identificação de oportunidades, na negociação

de contratos e na gestão de programas de licenciamento (SILVA, 2005, apud CERCHIARO, 2005). Os aspectos jurídicos também são fundamentais, envolvendo a proteção da propriedade intelectual, a elaboração de contratos claros e abrangentes, e a resolução de disputas. A falta de um arcabouço legal robusto ou de uma fiscalização eficaz pode levar à proliferação da pirataria, prejudicando tanto os detentores de direitos quanto os licenciados legítimos.

O licenciamento cultural é uma ferramenta complexa e poderosa, que oferece inúmeras oportunidades, mas também apresenta desafios significativos. Sua eficácia depende de um planejamento estratégico cuidadoso, de uma compreensão profunda da marca e de seu público, da escolha de parceiros adequados e de uma gestão profissional que busque equilibrar os objetivos comerciais com a preservação da integridade e do significado do bem cultural licenciado. No contexto do capitalismo artista, onde a fronteira entre cultura e mercado é cada vez mais tênue, o licenciamento exige uma reflexão contínua sobre suas implicações éticas, criativas e sociais.

O Papel dos Museus e Instituições Culturais no Mercado de Arte e no Licenciamento

Os museus e outras instituições culturais desempenham um papel paradoxal e cada vez mais complexo no mercado de arte contemporâneo. Tradicionalmente vistos como guardiões do patrimônio cultural, espaços de pesquisa, educação e contemplação estética, com um caráter predominantemente não comercial, os museus hoje se veem cada vez mais pressionados a adotar estratégias de gestão e financiamento típicas do setor privado. Essa transformação é impulsionada por diversos fatores, incluindo a redução do financiamento público em muitos países, o aumento dos custos operacionais, a competição por público e a crescente expectativa de que as instituições culturais sejam autossustentáveis e demonstrem relevância social e econômica.

Nesse contexto, o conceito de reproduzibilidade técnica, explorado por Walter Benjamin (2012), ganha novas dimensões quando aplicado aos museus. Se a reprodução de obras de arte pode, por um lado, diminuir sua “aura” original, por outro, ela se torna uma ferramenta essencial para a divulgação dos acervos, para a educação do público e, crucialmente, para a geração de receita. As lojas de museus, que inicialmente vendiam catálogos e cartões postais, transformaram-se em verdadeiros empreendimentos comerciais, oferecendo uma vasta gama de produtos licenciados – desde réplicas e reproduções de obras de arte até objetos de design, vestuário, joias e artigos para o lar inspirados nas coleções. O artigo “More than Souvenirs?” (DI LEN, 2024)

e “The Story Behind The Rise of Museum Gift Stores” (ARTCOLLECTION.IO) exploram essa evolução, mostrando como as lojas de museu se tornaram fontes importantes de renda e ferramentas de branding para as instituições.

O licenciamento de acervos e da própria marca do museu tornou-se uma prática comum e, em muitos casos, indispensável para a sustentabilidade financeira dessas instituições. Ao licenciar imagens de suas obras mais famosas para empresas produzirem mercadorias, os museus não apenas geram receita direta através de royalties, mas também aumentam sua visibilidade e alcance, atraindo novos públicos e reforçando sua imagem como detentores de um patrimônio cultural valioso. O artigo de Bloomberg “How Americans Grew to Be Obsessed with Souvenirs” (BLOOMBERG, 2016) toca na cultura do souvenir, que é habilmente explorada pelas lojas de museus. No entanto, essa prática também levanta questões importantes sobre a missão primordial dos museus e os limites da comercialização da cultura. Até que ponto a busca por receita através do licenciamento pode comprometer a integridade curatorial, a pesquisa acadêmica e o papel educativo das instituições? Como garantir que os produtos licenciados mantenham um padrão de qualidade e respeitem o significado original das obras de arte?

O Peale’s Philadelphia Museum, um dos primeiros museus nos Estados Unidos, já demonstrava no século XIX uma preocupação com a divulgação e a popularização do conhecimento, embora em um contexto muito diferente do atual (PHILADELPHIA ENCYCLOPEDIA). Hoje, a pressão por resultados financeiros pode levar a uma seleção de obras para licenciamento baseada mais em seu potencial comercial do que em seu valor artístico ou histórico. Além disso, a associação da imagem de um museu a produtos de consumo pode, para alguns críticos, banalizar a experiência estética e transformar a visita ao museu em mais uma forma de consumo entre outras. O guia de boas práticas “Museums beyond the gift shop window” (ARTSINDUSTRY.CO.UK) discute a importância de alinhar as atividades comerciais com a missão e os valores da instituição, buscando um equilíbrio entre a geração de receita e o compromisso com a cultura.

A relação entre colecionismo, objetos e arte, explorada no texto “Colecionismo, objetos e arte: entre o visível e o invisível” (REVISTA Z CULTURAL), também se reflete na forma como os museus gerenciam e apresentam seus acervos. Os objetos de museu, carregados de história e significado, podem ser transformados em mercadorias através do licenciamento, mas é crucial que esse processo não apague suas múltiplas camadas de sentido. A reproduzibilidade técnica, nesse sentido, pode ser uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo que permite a disseminação do conhecimento e a democratização do

acesso, ela também pode simplificar e descontextualizar os objetos culturais, reduzindo-os a meras imagens ou souvenirs.

As instituições culturais, portanto, enfrentam o desafio de navegar em um ambiente cada vez mais mercantilizado, buscando formas inovadoras de financiamento sem comprometer sua missão fundamental. O licenciamento, quando bem planejado e executado, pode ser uma ferramenta valiosa nesse processo. Ele pode, por exemplo, financiar programas educativos, projetos de conservação, novas aquisições e exposições temporárias. No entanto, é essencial que as decisões sobre licenciamento sejam tomadas de forma transparente, com base em critérios claros e em consonância com os objetivos estratégicos da instituição. A escolha dos parceiros licenciados, a qualidade dos produtos, a forma como as obras são representadas e a distribuição dos lucros são aspectos que devem ser cuidadosamente considerados.

O papel dos museus vai além da simples preservação e comercialização de acervos. Eles são espaços de diálogo, de reflexão crítica e de construção de narrativas sobre o passado e o presente. Nesse sentido, o licenciamento também pode ser utilizado como uma forma de engajar o público e de promover a discussão sobre temas relevantes. Produtos licenciados podem contar histórias, despertar a curiosidade e incentivar as pessoas a aprenderem mais sobre arte e cultura. A chave está em encontrar formas criativas e éticas de utilizar o licenciamento como uma ferramenta a serviço da missão cultural da instituição, e não como um fim em si mesmo.

A experiência internacional mostra que existem diversos modelos de gestão de atividades comerciais em museus. Alguns museus criam empresas subsidiárias para gerenciar suas lojas e programas de licenciamento, separando as atividades comerciais das atividades curatoriais. Outros estabelecem parcerias com empresas especializadas em licenciamento e varejo. Independentemente do modelo adotado, é fundamental que haja uma governança clara e uma supervisão eficaz para garantir que os interesses comerciais não se sobreponham aos interesses culturais. A transparência na gestão dos recursos gerados pelo licenciamento também é crucial para manter a confiança do público e dos stakeholders.

Instituições culturais e museus estão no centro das tensões entre arte, cultura e mercado. O licenciamento de seus acervos e marcas é uma realidade incontornável e, em muitos casos, uma necessidade para sua sobrevivência e desenvolvimento. No entanto, essa prática exige uma reflexão constante sobre seus impactos e uma gestão cuidadosa para garantir que ela contri-

bua positivamente para a missão cultural dessas instituições, promovendo o acesso à arte, a educação do público e a preservação do patrimônio, sem sucumbir à mera lógica do consumo.

O Artista como Marca e o Licenciamento Cultural: Uma Análise Detalhada

No cenário contemporâneo, em que imagem e reputação se tornaram ativos estratégicos, muitos artistas passaram a construir e gerenciar conscientemente sua marca pessoal. Esse processo envolve não apenas a qualidade e a originalidade de suas obras, mas também a maneira como se apresentam ao público, a narrativa que criam sobre sua trajetória e os valores que vinculam ao próprio trabalho. Quando bem desenvolvida, uma marca pessoal robusta amplia o reconhecimento do artista, atrai colecionadores, galerias e patrocinadores e ainda facilita oportunidades de licenciamento.

Para alcançar esse grau de solidez, a identidade visual exerce papel decisivo. Estilos altamente reconhecíveis, como os de Andy Warhol ou Keith Haring, funcionam como verdadeiras assinaturas gráficas: cores, formas e temas recorrentes criam um conjunto visual coerente que o público identifica em segundos, reforçando a lembrança da obra e do autor. Esse mesmo princípio vale para artistas contemporâneos que adotam paletas limitadas, tipografias exclusivas ou técnicas artesanais específicas, mantendo consistência tanto em exposições físicas quanto em ambientes digitais. À medida que a identidade visual se fixa, a narrativa que cerca a produção artística ganha força. Relatos de bastidores, processos criativos compartilhados em tempo real e reflexões sinceras nas redes sociais humanizam o criador, aproximam o público e engajam seguidores que se sentem parte da jornada. Esse engajamento emocional costuma ser decisivo em disputas por espaço em galerias ou editais de incentivo. Valores e causas completam essa equação: quando a obra se alinha a preocupações sociais, políticas ou ambientais, não apenas amplia seu alcance, mas também constrói pontes com comunidades que compartilham das mesmas convicções. É crucial, entretanto, que esse posicionamento seja genuíno, pois qualquer inconsistência entre discurso e prática pode comprometer a confiança do público.

O licenciamento cultural entra em cena como ferramenta poderosa de expansão, permitindo que imagens e temas circulem por meios variados, de camisetas a produções audiovisuais. Em paralelo, surgem desafios delicados. Preservar a integridade artística exige cláusulas contratuais claras sobre qualidade de reprodução, contexto de exibição e limites de duração ou território. Superexposição sem curadoria criteriosa pode banalizar a obra, esvaziando seu significado

simbólico e reduzindo seu impacto cultural. Além disso, a complexidade dos direitos autorais impõe que artistas possuam pleno domínio de suas prerrogativas jurídicas, garantindo remuneração justa e evitando usos distorcidos.

Casos célebres ilustram tais tensões. A imagem de Frida Kahlo, presente em roupas, acessórios e objetos de decoração em escala planetária, popularizou a artista além do circuito de museus, mas também gerou debates sobre apropriação cultural e comercialização excessiva do legado pessoal. Museus como o Louvre e o MoMA recorrem a licenciamento de logomarcas e reproduções de acervo para financiar exposições e programas educativos, estratégia eficaz que, não raro, desperta críticas de puristas preocupados com a mercantilização do patrimônio. No universo urbano, a circulação de reproduções de Banksy, muitas vezes sem o consentimento formal do autor, suscita discussões sobre autoria, anonimato e controle da obra num ambiente digital em que a replicação é quase inevitável.

Transformar o artista em marca e utilizar o licenciamento cultural constituem fenômenos complexos que espelham as dinâmicas do capitalismo artístico contemporâneo. Se, por um lado, ampliam visibilidade e geram novas receitas para criadores e instituições, por outro impõem dilemas éticos e criativos que exigem reflexão constante. Buscar o equilíbrio entre exploração comercial e preservação da integridade artística e cultural permanece como desafio central para todos os envolvidos nesse ecossistema.

Considerações Finais

A análise da interseção entre arte, consumo e reproduzibilidade na era do capitalismo artístico revela um panorama complexo e multifacetado. A obra de Walter Benjamin sobre a perda da aura da arte na era da sua reproduzibilidade técnica continua a ser uma referência crucial para compreender as transformações em curso. A reproduzibilidade, ao mesmo tempo que democratiza o acesso à arte, também a insere em lógicas de mercado que podem comprometer sua autonomia e potencial crítico.

O licenciamento cultural, por sua vez, surge como uma ferramenta poderosa de valorização e difusão da arte, mas não sem ambiguidades. Se por um lado permite que artistas e instituições culturais gerem receita e alcancem novos públicos, por outro lado, pode levar à banalização e à exploração comercial excessiva da produção artística. A transformação do artista em marca, embora possa garantir maior visibilidade e sustentabilidade financeira, também levanta questões sobre a autenticidade e a liberdade criativa.

Diante desse cenário, é fundamental que artistas, produtores culturais, instituições e o público em geral reflitam criticamente sobre as implicações dessas dinâmicas. É preciso buscar um equilíbrio entre a democratização do acesso à arte e a preservação de seu valor intrínseco, entre a necessidade de financiamento e a manutenção da integridade artística. A arte não deve ser reduzida a mero produto de consumo, mas sim valorizada como expressão cultural, forma de conhecimento e instrumento de transformação social.

As discussões apresentadas neste artigo não esgotam a complexidade do tema, mas buscam fomentar o debate e a reflexão sobre o papel da arte e da cultura na sociedade contemporânea. Futuras pesquisas podem se aprofundar em estudos de caso específicos, analisar o impacto das novas tecnologias digitais nesse contexto e explorar modelos alternativos de financiamento e circulação da produção artística que priorizem a qualidade, a diversidade e a autonomia criativa.

REFERÊNCIAS

- ADLER, M. Stardom and Talent. *American Economic Review*, v. 75, n. 2, p. 208-212, mar. 1985.
- BENHAMOU, F. *Economia da Cultura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2015.
- LANCASTER, K. *A New Approach to Consumer Theory*. *Journal of Political Economy*, v. 74, n. 2, p. 132-157, 1966.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BRASIL. *Legislação. Carta Constitucional (1824)*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao24.htm. Acesso em: 9 ago. 2023.
- BRASIL. *Legislação. Decreto no 1.144, de 11 de Setembro de 1861*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1144-11-setembro-1861-555517-publicacaooriginal-74767-pl.html>. Acesso em: 9 ago. 2023.
- BRASIL. *Legislação. Decreto nº 181, de 24 de Janeiro de 1890*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-181-24-janeiro-1890-507282-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 9 ago. 2023.
- BRASIL. *Legislação. Decreto nº 521, de 26 de Junho de 1890*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-521-26-junho-1890-504276-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 9 ago. 2023.
- BRASIL. *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1891)*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm. Acesso em: 9 ago. 2023.

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1934). Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm?TSPD_101_R0=f164e65bd3b8aafbe0962d25f59edd87h6100000000000000009c1a15c9fff00000000000000000000000000000000000005b1e984d0090e03690](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm?TSPD_101_R0=f164e65bd3b8aafbe0962d25f59edd87h6100000000000000009c1a15c9fff000000000000000000000000000005b1e984d0090e03690). Acesso em: 9 ago. 2023.

BRASIL. Constituição Federal (1967). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm. Acesso em: 9 ago. 2023.



ARTIGO 5:

AS REDES SOCIAIS E O ATIVISMO NA MÚSICA POP: PERFORMANCE E REPRESENTATIVIDADE NAS REDES SOCIAIS DE PABLO VITTAR

Gabriel Gutierrez
Vinicius Morelli

RESUMO

O artigo investiga as estratégias de comunicação utilizadas nas redes sociais da artista drag queen Pablo Vittar, no contexto da atual música pop brasileira. A partir da compreensão dos traços constitutivos da cultura drag e do crescimento da cultura queer enquanto identidade musical no mercado brasileiro, buscamos compreender o posicionamento digital de Pablo como artista e membro da comunidade LGBTQIA+. Assim, o presente trabalho analisa como Pablo Vittar performatiza a representatividade queer no seu instagram.

PALAVRAS-CHAVE: música pop; cultura queer; pink money; redes sociais.

Introdução

Pablo Vittar é uma cantora drag queen brasileira que vem construindo uma carreira sólida dentro da música pop nacional dos anos 2020. Com números impressionantes nas redes sociais¹, Vittar já realizou turnês internacionais por EUA, Europa e América Latina, participou de importantes festivais como o Coachella² em Los Angeles e o Lollapalooza em São Paulo, e é, mesmo tempo, uma estrela musical em ascensão e uma personagem relevante da comunidade LGBTQIA+ do Brasil. Seu êxito está associado à emergência de uma série de artistas queer dentro do cenário musical brasileiro, como as drags Gloria Groove, Aretuza Lovi e Lia Clark, as mulheres transexuais Lini-ker, Raquel Virgínia, Assucena Assucena (do grupo “As Baías”), as travestis Linn da Quebrada e Jup do Bairro e a artista trans não binária Catto, e ainda outros nomes como Mel Gonçalves, Pepita e Urias³. Pablo é um dos nomes centrais na consolidação desta cena queer, através de uma proposta musical que sobrepõe letras românticas e sensuais a uma musicalidade gestada pela fusão dos estilos que compõem hoje parte do mainstream musical brasileiro.

Pablo Vittar é a drag queen criada por Phabullo Rodrigues da Silva para o lançamento do clipe de sua primeira música de trabalho, “Open Bar”. A partir de então, Pablo começaria a circular seu trabalho artístico de forma mais abrangente, atingindo o mercado de massa com dois hits solos, “K.O.” e “Corpo Sensual”. E ainda com uma participação em música de Anitta chamada “Sua Cara”. Do ponto de vista estético, Pablo Vittar propunha a mistura de gêneros musicais brasileiros como uma de suas principais identificações rumo à música pop (TEIXEIRA, 2018).

Mobilizando as musicalidades do funk carioca, do pagode baiano, do rap, do r&b, do arrocha, da música eletrônica, do forró e do tecno melody, a artista abriu espaço para que a drag queen Gloria Groove e outras cantoras cis como Luísa Sonza e Iza passassem a enxergar neste tipo de proposta estética uma possibilidade de inserção comercial no mercado musical. O sucesso alcançado por estes trabalhos fez com que Aires (2019) atestasse, já em 2017, o florescimento de um novo segmento musical formado por artistas assumidamente identificados com a comunidade LGBTQIA+.

¹ A cantora tem, aproximadamente, 37 milhões de seguidores nas redes sociais e 9,3 milhões de ouvintes mensais em uma plataforma de streaming.

² Pablo foi a primeira drag a se apresentar no festival. Além disso, nessa mesma época, se apresentou durante um evento na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York (2019).

³ Nesta cena queer, há também homens gays como Johnny Hooker e Romero Ferro, além do rapper paulista Rico Dalasam, o cantor pop Mateus Carrilho e seu antigo companheiro de banda, Davi Sabbag.

O propósito deste artigo é analisar a trajetória artística de Pablló Vittar à luz da construção da sua imagem e de seu posicionamento nas redes sociais em termos de representatividade LGBTQIA+. Em meio à constituição de uma cena cultural queer no Brasil, observaremos como Pablló Vittar negocia suas performances tendo em vista um padrão hegemônico de “diva pop”, inserindo coreografias trabalhadas, figurinos extravagantes e uma passibilidade⁴ feminina muito marcada. Debateremos como a artista, a partir de um discurso bem formulado sobre a representatividade de seu corpo, leva, a um público amplo, percepções a respeito da contradição fundamental entre a rejeição experimentada pelo corpo queer e a aceitação oferecida a um corpo que pode ser visto como de uma mulher cisgênero (FILHO & AZEVEDO, 2019). Nosso propósito é, portanto, analisar as negociações entre o comportamento heteronormativo hegemônico e as possibilidades contemporâneas de apresentação de um corpo disfórico no ambiente digital das redes sociais.

A performance drag queen

Pablló Vittar é a persona criada por um menino gay afeminado que construiu a imagem de um ícone pop (TEIXEIRA, 2019) performando como uma cantora drag queen. Segundo Jesus (2012), uma drag queen (ou king) é um(a) artista que se veste de forma caricata, de acordo com o gênero masculino ou feminino, com objetivos artísticos ou de entretenimento. A arte drag guarda relação direta com as artes cênicas e costuma exaltar fundamentalmente o feminino, ao representar mulheres, que foram historicamente proibidas de representar no palco. Com o tempo, a partir do momento em que mulheres foram finalmente integradas ao mundo da dramaturgia, os membros da comunidade LGBTQIA+, que interpretavam rainhas drags, foram empurrados para o submundo da marginalização (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020).

A partir do campo da dramaturgia, Taylor (1993) define performance como uma “teatralização social”, em que se assume e representa repertórios sociais com propósitos que transcendem os objetivos estéticos, dentro de um determinado contrato social. No universo das drag queens, a noção de performance é central, e pode ser definida como uma atividade estética, inspirada em ícones visuais para exacerbar gestos comuns (TAYLOR, 2013). Neste sentido, podemos considerar a performance como uma maneira de ser e estar presente dentro da cultura (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020).

⁴ Passabilidade, no contexto LGBTQIA+, é caracterizado como a capacidade de uma pessoa transgênero ser identificada como membro do gênero com o qual se identifica, sem ter sua figura remetida ao seu sexo biológico. Na cena drag, é quando a figura do personagem se mistura de maneira tão verossimilhante que, o artista, pode ser lido com o gênero de sua persona artística.

Uma performatividade como a de Pablo tem relação direta com o universo queer. Segundo Butler (2002), queer é um gênero baseado na performatividades, ou seja, na sequência de atos e modos de viver e se vestir que vão contra um padrão dominante que se divide hegemonicamente na bipolaridade “homem e mulher”. Assim, a performance de gênero é caracterizada por um conjunto de signos gestuais que a partir de atos repetitivos formatam a identidade e tornam-se a própria linguagem do indivíduo em questão (BUTLER, 1988). Assim, uma drag pode ser vista tanto como um “corpo político” que desafia a heteronormativa dominante com sua performance, quanto como um “produto midiático”, ou mesmo como uma “obra de arte”, dependendo do ambiente cultural em que se dá a performance (BUTLER, 1990).

Contudo, a arte drag se diferencia das performances cotidianas, por, muitas vezes, ser encarada com algo “puramente” artístico, distinguindo-se da sequência de atos, gestos e desejos que refletem seu “eu” perante os olhos do “outro” (BUTLER, 2017). Como demonstra a autora, isso fica bem evidente quando uma travesti está em cima do palco de um teatro e suscita aplausos enquanto produz divertimento, por estar inserida em um contexto artístico. Contudo, em sua performance cotidiana, aquela mesma travesti pode ser ridicularizada e estigmatizada (BUTLER, 1988). A cultura drag, portanto, pode mobilizar as leis da performance de forma paródica, deixando claro que se trata de apenas uma maneira de construir um discurso que faz a comunicação entre performer e público.

O corpo que perturba e fascina

Como demonstra Amanajás (2015), o ato de se vestir como drag queen não necessariamente guarda relação com a orientação sexual – heterossexual, homossexual ou bissexual - nem com identidade de gênero – homem, mulher ou não-binário – daquele que performa. Contudo, a noção de performance articula-se com a de gênero na medida em que compreendemos gênero como uma identidade social, construída por reflexo da visão de uma plateia de convivência cotidiana, incluindo aí os próprios atores, que criam uma performance e levam-na adiante como uma crença (BUTLER, 1988). Neste sentido, a autora define a identidade de gênero como “a realização performativa compelida por sanções sociais e tabus”, constituída através da repetitividade dos atos, gestos corporais, movimentações e encenações que constroem um significado ilusório do “eu”, e que demarcam a permanência de uma determinada generificação.

Como demonstra a autora, a distinção de gênero deve ser encarada como parte essencial do processo de “humanização” dos indivíduos na contemporaneidade. Quando essa distinção não é realizada, ocorre uma espécie de punição social. Aqui a mobilização do conceito de queer é decisiva, pois, segundo Louro (2012), queer é exatamente o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis e drags - cuja performatividade de gênero não almeja a integração ou o centro. A sexualidade queer desafia as regulações societárias, assumindo o desconforto da ambiguidade e do estar “entre”. O queer torna-se, portanto, o corpo que “incomoda, perturba, provoca e fascina” (p.8).

Arte drag e cultura pop

A ascensão de Pablló Vittar precisa ser compreendida dentro de um panorama histórico das mediações entre a cultura drag e o universo da cultura pop. Um dos primeiros marcos desta relação remonta aos shows de transformistas em boates e na televisão aberta nas décadas de 1960 e 1970 (BRAGANÇA, 2020). Assim como a espaços como os clubes Medieval e Homo Sapiens em São Paulo e o teatro Rival, da Cinelândia, bairro histórico e central do Rio de Janeiro, onde transformistas se apresentavam em espetáculos bem-produtos nos anos 1960 e 1970 (BRAGANÇA, 2020). Contudo, o principal marco contemporâneo desta relação se dá por conta de um produto midiático transnacional: o reality show estadunidense RuPaul Drag’s Race.

Este reality show retrata o momento em que a arte drag entrou para o mercado mainstream de audiovisual e revestiu de glamour um ambiente historicamente marginalizado. O programa testa as habilidades de pessoas que vivem da arte drag através da dança, moda e costura, remetendo a um arquétipo consolidado em outro reality show, o America’s Next Top Model (LANG; FILIPPO, 2015). Distribuído pela TV paga e por serviços de streaming, o programa mobiliza uma estética de culto às celebridades para converter as drags em personalidades midiáticas e, assim, transitar do underground para o mercado de massa (LANG; FILIPPO, 2015).

Segundo LOPES (2002), esse trânsito está baseado numa estética frequentemente utilizada no meio LGBTQIA+: o brega, o brilhoso, o exagero. Uma forma específica de expressão artística que transforma a imagem de drag queens em inspiração e consumo para milhares de pessoas, vinculadas ou não à sigla. Assim, celebridades deste universo tornam-se marcas (TURNER, 2004) e passam a vender uma identidade e um estilo de vida. Nos parece que o RuPaul Drag’s Race fez isso com eficiência de comunicação,

valendo-se dos recursos disponibilizados pelo formato de reality show para transformar a cultura drag num potente ícone de entretenimento, fomentando essa expressão artística através do glamour e da competição.

A identificação com o público deu-se também por conta dos momentos em que o programa exibia suas participantes desmontadas e comentando sobre as questões que envolvem seus ofícios nos bastidores de shows, humanizando, assim, os performers perante a audiência (LANG; FILIPPO, 2015). Phabullo, a futura Pablo Vittar, foi precisamente uma destas pessoas que se conectaram intensamente com reality conduzido por Ru Paul. Foi inspirada pelo programa que Phabullo criou sua personalidade drag e, a partir dela, começou a trabalhar dentro do mercado do entretenimento brasileiro.

Arte drag e pink money

A trajetória de Pablo Vittar está associada a uma emergente cultura pop brasileira, em que a comunidade LGBTQIA+ torna-se um grande mercado consumidor. Artistas identificados com a comunidade passam a utilizar suas plataformas de comunicação para promover um discurso baseado na diversidade sexual, fazendo com que esta pauta política ganhe mais força e visibilidade, em meio a expansão da multiplicidade de formas de viver (MOREIRA; SANTANA, 2018). Este tipo de agenda reverbera na cultura de maneira ampla, passando pelo universo do entretenimento, dos videogames, da moda e até do turismo.

A reverberação econômica desses valores de diversidade e representatividade faz nascer a noção de pink money. No centro dela, está a compreensão do crescente potencial de consumo da comunidade LGBTQIA+ (ALVES, 2019), e a criação uma identificação poderosa entre empresas, marcas, artistas e um público, que se vê fortemente representado por determinadas performatividades de gênero e orientação sexual. A busca pelo pink money tornou-se uma ferramenta poderosa nacionalmente muito por conta da atuação de artistas como Anitta, Ludmilla, Luisa Sonza e Lexa. Seus trabalhos têm como público-alvo pessoas da sigla LGBTQIA+, que acabam por se tornar grandes entusiastas das marcas ligadas àquela artista. Assim, a conexão criada entre cantora e público é tão íntima que esses fãs passam a defendê-la de forma fidelíssima, como se estivessem num processo de advocacia para uma determinada figura pública (KOTLER, 2017).

Como nos mostra Kotler (2017), a advocacia é o último estágio de consumo de uma marca. Depois das fases de assimilação, atração, arguição e compra, chegamos ao momento da apologia ou advocacia que, segundo o autor, é quando o indivíduo vira tão fã da marca que passa a divulgá-la gratuitamente. Nesses contextos, quando ocorre algo negativo em relação àquela marca, seu fandom, prontamente, engaja-se na busca de argumentos para defendê-la (KOTLER, 2017). Isso costuma ser muito comum quando se trata de artistas e da comunidade LGBTQIA+.

A performatividade de Pablo Vittar nas redes sociais

A gestão de carreira dos artistas da música passa hoje incontornavelmente pelo marketing digital e pelo posicionamento nas redes sociais, já que, os ouvintes de música consomem muito mais os conteúdos digitais do que o rádio ou a televisão (VAZ, 2010). Redes como tik tok e instagram tornaram-se plataformas repletas de ferramentas para a construção da imagem de um artista. Elas possuem um grande poder de formar e manter a imagem de uma marca (PINHEIRO, 2019, especialmente quando se trata do público jovem (VASCONCELOS, 2019). Nossa análise observou as postagens publicadas nas redes sociais de Vittar com um intervalo de seis meses, do ano de 2015 a 2016.

Vittar é a drag com maior número de ouvintes mensais no mundo inteiro, que somam mais de 9 milhões. Além disso, é reconhecida, também mundialmente, por representar essa expressão artística como a mais seguida do instagram com o total de 12,8 milhões de seguidores superando sua própria inspiração, RuPaul Charles (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020) apresentador do Reality citado acima que conta apenas com 5,8 milhões em sua rede social. (AIRES, 2019).

Como já mencionamos, Pablo Vittar, começou a se montar, assim como várias drags regionais e drags que ficaram conhecidas nacionalmente, como Glória Groove e Lia Clark (AIRES, 2019), por conta do Reality Show de Drag Queens americano, RuPaul Drag's Race. Em seu Instagram há várias referências e comentários sobre o programa, e ao mesmo tempo um posicionamento de celebridade, que utiliza características da arte drag, como o brilhoso, a maquiagem extravagante, os saltos bem altos, perucas, a exaltação do brega e às divas pop.

Imagem 1: Pablo Vittar e April Carrión (Drag Queen de Rupaul Drag's Race) no Instagram da Pablo Vittar



Fonte: Instagram @pablovittar

Imagem 2: Demonstração da montagem de drag da Pablo Vittar em uma foto de seu Instagram



Fonte: Instagram @pablovittar

Imagem 3: Fotografia da Pablo Vittar no palco exibida em seu Instagram



Fonte: Instagram @pablovittar

O discurso é uma característica bastante importante na construção da marca Pablo Vittar, pois através dele, ficou bem claro de onde ela veio e aonde quer ir, entrando no debate sobre sua identidade, posicionamento e imagem. A drag exalta sua origem nordestina, enquanto fala da homofobia que sofreu uma das mais conhecidas representantes da comunidade LGBTQIA+ no Brasil. Muitas vezes a artista menciona em suas entrevistas o quanto quer ser apenas um gay fazendo sua arte para as pessoas se divertirem e, não necessariamente, fazer música de cunho voltado à militância.

Porém, apenas por ser um garoto gay afeminado do Nordeste com um corpo que apresenta distorção em relação ao padrão hegemônico, ele já demarca um espaço perante sua visibilidade. Dentro de toda essa grandiosidade de ser uma celebridade, a artista deixa claro um lado humanizado que sempre evidencia sua infância, sua família, seu olhar bonito sobre o mundo, o carinho com os fãs. Podemos observar isso através das inúmeras fotos de Vittar com os conhecidos vittarlovvers, seu grupo de fãs, no Instagram, além de fotos com sua família.

Imagem 4: Post de Pablo Vittar e o contato com seus fãs



Fonte: Instagram @pablovittar

Imagem 5: Post de Pablo Vittar com sua mãe



Fonte: Instagram @pablovittar

O Instagram da artista faz também muitas referências à cultura pop, um traço bem marcante em sua carreira. Através dessa aproximação, Vittar mobilizou uma estratégia eficiente para lançar seu primeiro trabalho, utilizando o sample da música “Lean On”, do grupo Major Lazer, para fazer uma paródia repleta de ritmos brasileiros. A faixa utilizada nesse lançamento chama-se “Open Bar”, e fez muito sucesso como primeiro single de Vittar na internet. O EP traz outros samples internacionais convertidos para gêneros brasileiros sobre os quais a artista fala do seu cotidiano de maneira despojada. O videoclipe conta com 77 milhões de visualizações verificado no dia 26 de junho de 2025. A divulgação foi a partir das redes sociais da artista e da ação de djs que tocavam a música em festas.

Vittar costuma divulgar suas músicas no Instagram através de informações sobre o clipe que virá acompanhando o lançamento da faixa em questão. Mostra fotos dos figurinos, de cenas e das coreografias. Depois, divulga um vídeo ensinando a fazer coreografia, assim como fazem a maioria das cantoras do cenário pop brasileiro atualmente. Além disso, nas redes sociais, costuma divulgar as casas de show conhecidas voltadas localmente para o público LGBT. A artista aparece nos banners dos eventos e após os shows posta as fotos exclusivas tiradas por fotógrafos profissionais contratados.

Com o propósito de criar um posicionamento voltado para sentimentos de empatia e humanização, Vittar posta fotos também sem estar montada como drag. Assim como acontece nos roteiros do reality show RuPaul Drag’s Race, essa aparição cria uma narrativa de proximidade com o público, que pode ver através da marca Pabblo Vittar, onde existe uma pessoa com suas dores e opiniões. É o momento de a artista expressar sua posição política, ao lado da bandeira LGBT ou com roupas que remetam à luta contra a homofobia. Usando o discurso do empoderamento, o contato com os fãs é mantido através da imagem de uma celebridade humanizada.

Imagem 6: Post de Pabblo Vittar no Instagram desmontada de Drag



Fonte: Instagram @pablovittar

Através de seu sucesso meteórico na internet, Vittar conseguiu um lugar como cantora da banda no programa “Amor e Sexo”, da TV Globo. Assim, ganhou ainda mais notoriedade e um lugar na mídia tradicional, em articulação com seu sucesso no ambiente digital. O aumento no número de fãs consolidou a percepção de que seus seguidores fazem um trabalho de apologia à marca Pablo Vittar, o que foi criando demanda de mercado pela imagem da cantora. Como consequência disso, a drag , acabou assinando contrato com várias marcas que se posicionam ao lado da diversidade em suas estratégias de branding, como no caso da campanha para empresas como Adidas e a Avon.

A artista ganha essa capacidade de influência na medida em que as pessoas seguem fielmente o que ela representa. Se posicionar politicamente também é se comunicar com quem a segue, como em seu clipe da música “Indestrutível”, que conta a história de um garoto gay e afeminado que sofre bullying na escola, mas tem o apoio de sua mãe em casa. Dessa maneira, Pablo Vittar costuma fazer posts contra a homofobia e qualquer instituição que perpetue preconceitos seja ela de orientação sexual, etnia, identidade de gênero ou em relação a outra minoria social. Uma publicação bem marcante de seu Instagram é a bandeira LGBTQIA+ suja de sangue.

Imagem 7: Post no Instagram da Pablo Vittar com a bandeira manchada de sangue



Fonte: Instagram @pabilovittar

Considerações Finais

A análise desenvolvida ao longo deste artigo evidencia como a trajetória de Pablo Vittar se insere em um contexto mais amplo de transformação cultural e midiática no Brasil, especialmente no que diz respeito à visibilidade LGBTQIA+ nas redes sociais e na indústria da música. A artista constrói sua imagem a partir de uma performance que dialoga com o arquétipo da diva pop, ao mesmo tempo em que tensiona normas de gênero e sexualidade. Sua presença digital, estudada nesse trabalho, revela uma negociação constante entre seu posicionamento de marca e seu posicionamento político.

Dessa maneira, o propósito do nosso trabalho foi articular o debate entre arte, mercado e ativismo a partir da observação das estratégias de marketing de Vittar para suas redes sociais. A ascensão de Pablo Vittar ocorre em paralelo à consolidação do pink money como força econômica e simbólica. Sua imagem é mobilizada por marcas e empresas que buscam se conectar com o público LGBTQIA+, ao mesmo tempo em que a artista se torna uma referência de empoderamento e pertencimento para essa comunidade. Essa dinâmica, embora potente, também levanta questões sobre a mercantilização da diversidade e os riscos de esvaziamento político de pautas identitárias quando apropriadas pelo mercado.

Ao longo do texto, pudemos perceber como celebridades queer, como Vittar, transitam entre o campo do entretenimento e o ativismo. Sua presença digital é cuidadosamente gerida para equilibrar a performance artística com momentos de vulnerabilidade e humanidade, criando uma conexão afetiva com seu público. Essa dualidade — entre o brilho da celebridade e a intimidade do cotidiano — fortalece sua marca pessoal e amplia seu alcance para além da comunidade LGBTQIA+. A simples existência de um corpo dissidente em espaços de grande visibilidade já constitui um ato político. A adesão de marcas à sua imagem e a fidelidade de seus fãs evidenciam como a performance de gênero e a representatividade podem ser convertidas em capital simbólico e econômico. Nesse sentido, Pablo Vittar exemplifica como a arte drag, quando aliada às ferramentas digitais e à cultura pop, pode se tornar um instrumento potente de transformação social e de reconfiguração do mercado da música pop no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AIRES, Teixeira Jonathan. A Visibilidade de Pablllo Vittar na Mídia. Brasília, 2019.
- LANG, Patrícia; FILIPPO, Marina. A Construção de Celebidades Drags a Partir de Rupaul's Drag Race: Uma virada do Imaginário Queer. Rio de Janeiro, 2015.
- MORAES, Rafael; VECCHIA, Leonam. Aceita, eu sou gostosa: performance de gênero e ativismos no funk proibidão da drag queen Lia Clark. Rio de Janeiro, 2018.
- PEREIRA, Dantas Maria Lívia. O “roteiro do linchamento” de Pablllo Vittar: O discurso de ódio como forma de preservar identidades e valores tradicionais. Rio de Janeiro, 2018.
- VECCHIA, Dalla Casagrande Leonam; FERREIRINHO, Canecchio Gabriel. O que é necessário para ser uma Drag Queen de sucesso? Negociações performáticas e estéticas entre corpos desviantes e o público mainstream.
- AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas.
- FILHO, Cardoso Jorge; AZEVEDO, José Rafael. Pablllo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. Revista Contracampo, São Paulo, 2018.
- BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. Rio de Janeiro, 2019.
- FILHO, Luiz de Medina Antônio. Propaganda: Marketing Contemporâneo na Indústria Musical. Rio de Janeiro, 2012.
- MELO, Vaz Borges Gabriel. O Som do Spotify BR: Dimensões do consumo de Música digital no Brasil. Belo Horizonte, 2017.
- ALVES, Felipe Mateus. Olharez cruzados: o Pink Money e o Movimento LGBT. Santa Cruz do Sul, 2019.

PRADO, Áurea Liz; FROGERI, Franklin Rodrigo. Marketing de Influência: um novo caminho para o Marketing por meio dos Digital Influencers. Revista Interação. Belo Horizonte, 2017.

PINHEIRO, Córdula Leonardo. O Poder do Co-Branding no Meio Musical: Um Estudo de Caso Sobre a Estratégia de Parcerias Musicais da Cantora Anitta. Natal, 2019.

VASCONCELOS, Freitas Delmondes Arthur. A Percepção de Empresários Acerca da Importância do Instagram como Ferramenta de Fortalecimento da Marca: Um Estudo sobre as Empresas de Vestuário do Bairro 13 de Julho: Aracaju-se. São Cristóvão (SE), 2019.

KOTLER, Philip. Marketing 4.0. São Paulo, 2017.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2009.

ARTIGO 6: **O USO DA TÉCNICA NA PRIMEIRA FRASE DE REPORTAGENS**

Felipe Franceschini

RESUMO

Este artigo analisa as estratégias de redação na abertura de reportagens. Diferentemente da notícia, a reportagem pode ser iniciada de diversas maneiras. Por decisão de quem a escreve, essa matéria jornalística pode começar pela apresentação de um personagem, a descrição de um cenário ou a formulação de perguntas dirigidas ao leitor. Algumas dessas técnicas de redação vêm sendo classificadas e apresentadas por autores, como Muniz Sodré. Ao analisar exemplos retirados de veículos nacionais, o artigo indica que uma estratégia muito utilizada é a de abrir o texto com uma frase curta, incisiva, que aponte para o conteúdo da matéria e capture a atenção do leitor. Essa primeira frase pode ser composta apenas por substantivos, sem verbo ou objetos direto e indireto. A estratégia de enumerar substantivos vem aparecendo em reportagens de diferentes profissionais e veículos, constituindo-se em mais uma opção disponível para profissionais de imprensa. A proposta é contribuir para a compreensão e aplicação dessas estratégias por estudantes, professores e profissionais de jornalismo, ampliando o repertório técnico disponível na produção jornalística contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Reportagem; abertura; primeira frase; substantivo.

Como iniciar o texto de uma reportagem? Para o leitor comum de jornais e webjornais, pode parecer que as primeiras linhas do texto são fruto da criatividade ou da inspiração momentânea do autor. Até mesmo jornalistas pouco experientes ou estudantes podem compartilhar dessa impressão. No entanto, profissionais veteranos têm à disposição deles um leque de técnicas, reconhecidas, compartilhadas e que já foram enumeradas, por exemplo, por Muniz Sodré em 1986¹.

Uma dessas técnicas, chamada por Sodré de “Realçar a pessoa”², foi utilizada na abertura desse texto, já que a primeira frase é uma pergunta dirigida ao leitor, abrindo entre ele e o autor um diálogo imaginário. O objetivo dessa reflexão é atualizar o debate sobre aberturas de reportagem e auxiliar professores ou estudantes a identificar essas técnicas, com a utilização de exemplos.

Antes de mais nada, é preciso ter claro que o termo reportagem pode adquirir diferentes sentidos. É usado, fora das redações, como sinônimo de notícia. No entanto, para jornalistas, professores e autores, reportagem é um formato específico de texto, diferente da notícia. Ambos são informativos, trazem dados e declarações, usam o mesmo vocabulário e obedecem basicamente às mesmas normas de redação. Mas a notícia, por definição, é o relato objetivo de um fato novo ou que acaba de se tornar conhecido, como um assalto a uma loja. Já a reportagem é o levantamento de informações sobre fenômenos que vêm acontecendo ou aconteceram em outro momento, como um apanhado de dados, personagens e declarações sobre a incidência de roubos ao comércio em uma área da cidade.

A diferença pode ficar clara com dois exemplos. O primeiro é uma notícia, publicada pela versão web do jornal carioca O Dia:

Um idoso, de 76 anos, foi vítima de um golpe ao usar o caixa eletrônico de uma farmácia, na última sexta-feira (13), em Senador Vasconcelos, na Zona Oeste. Três criminosos fingiram oferecer ajuda para auxiliar o homem e retiraram R\$ 10 mil de sua conta.(...)³

Já na reportagem da BBC publicada pelo G1, as primeiras frases deixam claro que o assunto é um fenômeno que vem acontecendo, ultimamente, nas universidades britânicas:

¹ SODRÉ, Muniz, FERRARI, Maria Helena. Técnica de Reportagem. São Paulo: Summus, 1986, p 67-74.

² Idem, p 72

³ O Dia Online, Bandidos fingem ajudar idoso em caixa eletrônico e dão golpe de R\$ 10 mil, disponível em <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2024/12/6970772-bandidos-fingem-ajudar-idoso-em-caixa-eletronico-e-dao-golpe-de-rs-10-mil.html>, publicado e acessado em 16 de dezembro de 2024.

Yasmin (nome fictício) veio do Irã para fazer mestrado numa nova universidade do Reino Unido, mas ficou “chocada” ao descobrir que muitos dos seus colegas tinham um inglês limitado e apenas um ou dois eram britânicos.

“Como é possível continuar este curso sem entender corretamente o sotaque britânico ou o inglês?”, disse ela à BBC.

A maioria dos estudantes pagava outras pessoas para fazerem os cursos, explica, e alguns pagavam pessoas para registrar a frequência deles às aulas.

A experiência de Yasmin reflete uma preocupação crescente no Reino Unido. (...)⁴

A reportagem acima abre com uma personagem, Yasmin (nome fictício), mas a matéria não é sobre ela, sobre algo que tenha feito ou tenha acontecido com ela. Abrir a reportagem com a personagem para depois passar à questão da qual Yasmin se queixa foi uma técnica usada pelos repórteres Paul Kenyon e Fergus Hewison (ou por um anônimo redator da BBC) para humanizar a questão, dar ao tema um nome (mesmo que inverídico), uma fala, uma experiência.

A reportagem prossegue com as afirmações da entidade que reúne as universidades, do sindicato de professores, fontes independentes, uma denúncia feita sob condição de anonimato, dados numéricos etc.

A dúvida sobre o texto ser uma notícia ou uma reportagem pode ser dirimida com a resposta para uma pergunta: a matéria em questão é imediatista, isto é, teria que ser publicada naquele dia, sob pena de ficar velha? Se a resposta for sim, é uma notícia. É o caso da informação de O Dia sobre o golpe contra o idoso no caixa eletrônico. Se o veículo fosse esperar alguns dias para publicar aquela informação, ela ficaria velha, seria publicada antes pelos concorrentes.

Caso a resposta seja contrária, a de que a publicação da matéria poderia esperar uma semana sem que a história envelhecesse, o texto é uma reportagem. A BBC poderia esperar alguns dias, se quisesse, para publicar a matéria sobre a existência de alunos que não falam inglês em universidades do Reino Unido.

⁴ G1, Por que universidades do Reino Unido estão sendo acusadas de negligência por aceitar alunos que não entendem bem inglês, disponível em <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2024/12/16/por-que-universidades-do-reino-unido-estao-sendo-acusadas-de-negligencia-por-aceitar-alunos-que-nao-entendem-bem-ingles.ghtml>, publicado e acessado em 16 de dezembro de 2024.

A utilização do conceito de imediatismo para diferenciar a notícia da reportagem é apontada por Nilson Lage, uma das principais referências acadêmicas no Brasil sobre o texto jornalístico. Referindo-se à reportagem, o autor afirma:

O imediatismo é menos importante (na reportagem do que na notícia): algumas das mais famosas reportagens foram escritas – ou produzidas – muito tempo depois dos fatos a que se reportam.⁵

Ao redigir uma reportagem, o repórter percorre diferentes técnicas: narração, descrição, redação em tópicos frasais (mesmo que não tenha conhecimento formal sobre a técnica que está empregando). Mas a decisão sobre como iniciar o texto (muitas vezes extenso) pode ser a mais importante para o seu trabalho. O leitor começa o texto, é claro, pelas primeiras linhas e só prossegue se ficar convencido de que aquela matéria vale a pena. Como afirma Muniz Sodré:

A abertura destina-se, basicamente, a chamar a atenção do leitor e conquista-lo para a leitura do texto. Costuma-se usar palavras curtas, incisivas e afirmativas, estilo direto.⁶

No debate proposto por Sodré em 1986, a primeira técnica de abertura da reportagem apresentada é chamada de “Realçar a visão”. Ela consiste em descrever um cenário, ou um personagem, de modo a transportar o leitor para aquela realidade, época ou ambiente. As outras técnicas são: “Realçar a audição”, ou seja, abrir com uma declaração, uma citação; “Realçar a pessoa”, abrindo um diálogo imaginário com o leitor; “Jogar com fórmulas”, reproduzindo ou parafraseando clichês, frases feitas; e “Jogar com as palavras”, produzindo trocadilhos ou selecionando verbetes que tenham duplo sentido.⁷

Para exemplificar essa última opção, de “jogar com as palavras”, podemos usar a abertura da reportagem de Bruno Caniato, na revista *Veja*, sobre a receita com os royalties do petróleo no município de Saquarema (RJ):

Paraíso hippie nos anos 70, quando sediou festivais com artistas como Raul Seixas, e que depois se consolidou como um dos principais pontos de surfe da costa brasileira, Saquarema, no litoral do Rio de Janeiro, agora aproveita uma nova onda: a do dinheiro do petróleo.⁸

⁵ LAGE, Nilson. Teoria e técnica do texto jornalístico. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p 134.

⁶ SODRÉ, Muniz, FERRARI, Maria Helena. Técnica de Reportagem. São Paulo: Summus, 1986, p 67.

⁷ Idem, p 68 a 74.

⁸ *Veja* edição 2836, 12 de abril de 2023, Na onda do Petróleo, Bruno Caniato, p 42- 43.

A palavra “onda”, que aparece no final da frase, também carrega implicitamente o sentido contido nas informações sobre o surfe (mais diretamente) e ao mesmo tempo sugere o efeito do uso de drogas nos shows de astros do rock.

A opção tomada por Caniato e a Veja reflete uma aposta radical na capacidade da primeira frase estimular fortemente o leitor a prosseguir no texto. No caso acima, a frase é completa em sentido – não depende das posteriores para apresentar, por ela mesma, o conteúdo da matéria, que prossegue com as cifras dessa receita e os investimentos sociais que ela proporciona na educação no esporte.

Seja empregando uma das seis técnicas destacadas por Sodré, seja valendo-se de outras técnicas, repórteres e redatores, frequentemente, procuram por uma primeira frase instigante o suficiente para estimular a leitura. Duda Monteiro de Barros, também na Veja, investiu em uma frase de abertura capaz de chamar a atenção para a reportagem sobre a decadência do hábito de fumar e a ascensão do cigarro a vapor:

Custou, mas o cigarro saiu de moda. Soterrado por uma avalanche de evidências científicas sobre seus malefícios à saúde...⁹

A mesma procura, por uma primeira frase curta e capaz de resumir o conteúdo do texto, aparece na reportagem de João Vitor Costa no jornal carioca Extra. A matéria é sobre a substituição do Riocard como cartão para bilhetagem eletrônica dos ônibus e outros transportes públicos da cidade do Rio de Janeiro:

O Riocard está com os dias contados nos transportes municipais. A partir de 1º de fevereiro do ano que vem, o Jaé será o único cartão aceito nos ônibus municipais, BRTs, VLTs, vans e cabritinhos...¹⁰

Apresentar o conteúdo da reportagem em uma primeira frase, incisiva e curta, capaz de capturar a atenção do leitor, é uma opção. Para aplicar essa técnica, o repórter ou redator precisa ter repertório, imergir no assunto e ter intimidade com o registro escrito da língua. Na revista Época, foi a escolha na abertura de uma reportagem sobre as previsões de grandes empresários do Brasil para a economia em 2018:

⁹ Veja edição 2746, 14 de julho de 2021, A todo Vapor, Duda Monteiro de Barros, p 64-67.

¹⁰ Extra nº 10.307 em 11 de novembro de 2024, Obstáculos na corrida pelo novo cartão, João Vitor Costa, p 4.

A elite empresarial brasileira está cautelosamente otimista. Informa que pretende manter investimentos e contratar mais funcionários. Acredita na estabilidade da taxa de juros e da inflação. Aposta que a geração de riqueza aumentará.(...)¹¹

Ao investir na primeira frase, quem redige a matéria pode se valer de um clichê, um ditado, que de alguma forma se aplique ao tema da reportagem. É o que Muniz Sodré chamou de “jogar com fórmulas”¹², que podem se parafraseadas ou simplesmente reproduzidas, como fez Ary Filgueiras na revista IstoÉ. A reportagem é sobre o uso de aviões da FAB pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Rodrigo Maia. A frase feita – atribuída a Paulo Mendes Campos¹³ – é frequentemente usada na crônica esportiva, mas desta vez foi empregada na abertura de uma matéria da cobertura política:

Há coisas que só acontecem com o Botafogo. O ditado de cunho futebolístico também se aplica à política. No caso, há coisas e situações que só poderiam envolver Rodrigo Maia. Desde que seu codinome Botafogo apareceu nas planilhas da Odebrecht, o presidente da Câmara tem evitado passar pelo mesmo constrangimento de outros parlamentares, hostilizados durante voos comerciais. (...)¹⁴

Já Lucianne Carneiro, em página assinada no jornal econômico Valor, optou por uma primeira frase forte, ao menos para o leitor especializado. Ela redigiu a abertura da matéria com apenas quatro siglas – sem verbo nem objetos direto ou indireto. Para o público do Valor, as siglas traduzem com muita clareza o conteúdo da reportagem sobre os indicadores financeiros produzidos pela Fundação Getúlio Vargas:

IGP, IPA, IPC e INPC. As siglas são velhas conhecidas de quem acompanha economia, mas também índices que afetam pessoas comuns, usados para o reajuste de tarifas e preços...¹⁵

¹¹ Época 12 de março de 2018, disponível em <https://epoca.globo.com/economia/noticia/2018/03/0-brasil-visto-pelas-30-maiores-empresas.html>, capturado em 1 de janeiro de 2025, O Brasil visto pelas 30 maiores empresas, Liana Melo, Kelly Lima e Lívia Ferrari.

¹² SODRÉ, Muniz, FERRARI, Maria Helena. Técnica de Reportagem. São Paulo: Summus, 1986, p 67-74.

¹³ Lance online, 5 de dezembro de 2023, disponível em <https://www.lance.com.br/botafogo/como-surgiu-a-expressao-tem-coisas-que-so-acontecem-com-o-botafogo.html>, capturado em 21 de maio de 2025, De onde saiu a expressão ‘Tem coisas que só acontecem com o Botafogo’.

¹⁴ IstoÉ 7 março 2018, O deputado voador, Ary Filgueiras, p 34.

¹⁵ Valor Econômico nº 6156, 20 de dezembro de 2024, FGV Ibre reúne indicadores e ‘criou’ cálculo do PIB, Lucianne Carneiro.

A opção, portanto, foi de produzir uma primeira frase com as siglas de quatro substantivos próprios. Foi uma escolha radical, dentro da proposta de conquistar o leitor com poucas palavras, mesmo que essa primeira frase dependa das linhas a seguir para formar uma ideia completa. Independente da criatividade da jornalista, essa possibilidade não é exclusiva da profissional ou do veículo. Ela aparece em outras reportagens, como a matéria de Lucas Cardoso em O Dia, sobre a ambientação natalina no Campo de São Bento, em Niterói:

Papai Noel, presépio, boneco de neve, trenó, soldado de chumbo e quebra-nozes. Os símbolos do Natal estão espalhados pelo Campo de São Bento, em Icaraí, na cidade de Niterói, e fazem os olhos de pais e filhos brilharem...¹⁶

A frase inicial só tem substantivos, sem verbo nem complementos. Como na matéria do Valor, a primeira frase também depende das linhas seguintes para formar uma ideia mais completa.

A decisão de enumerar substantivos na primeira frase aparece em outras reportagens de O Dia. A repórter Tábata Uchoa fez essa opção ao publicar uma matéria sobre o lixo retirado das galerias subterrâneas de água e luz na cidade do Rio de Janeiro:

Celulares, componentes de computadores e TVs, relógios, pneus, preservativos, roupas, produtos de beleza, móveis e até dinheiro vivo. Não se trata de nenhuma loja em promoção. Os materiais descritos são apenas alguns itens encontrados nas 160 toneladas de lixo, recolhidas mensalmente sob o solo do Rio de Janeiro, nos mais de 50 mil quilômetros de galerias das concessionárias do município. Os detritos, jogados por moradores...¹⁷

Enumerar apenas substantivos na primeira frase é, portanto, uma escolha recorrente na redação de reportagens. Ao perceber essa técnica quando lê as matérias dos concorrentes, o repórter ou redator passa a contar com mais essa opção ao escrever seu próximo texto.

¹⁶ O Dia Online, disponível em <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2024/12/6973303-simbolo-de-niteroi-campo-de-sao-bento-encanta-moradores-e-visitantes-com-decoracao-iluminada-de-natal.html>, capturado em 21 de dezembro de 2024, Símbolo de Niterói, Campo de São Bento encanta moradores e visitantes com decoração iluminada de Natal, Lucas Cardoso.

¹⁷ O Dia On Line, disponível em <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-05-14/redes-de-agua-e-esgoto-tem-lixo-objetos-inusitados-e-ate-moradores.html>, capturado em 27 de dezembro de 2024. Redes de água e esgoto têm lixo, objetos inusitados e até 'moradores', Tábata Uchoa, em 13 de maio de 2027.

Os exemplos acima apresentados indicam que a busca por uma frase de abertura capaz de cativar o leitor é uma das estratégias usadas por jornalistas na redação de reportagens. “Tiririca faz escola”¹⁸, escreveu Alan Rodrigues ao iniciar a matéria na IstoÉ sobre um perfil de candidatos surgido após a eleição do palhaço. “Foi uma vergonha”¹⁹, publicou a Veja na frase de abertura de uma reportagem sobre o possível veto presidencial ao código florestal aprovado pela Câmara. “Qualquer chuva, como a da tarde desta segunda-feira (16/12), e todo mundo entra em pânico”, sentenciou Lu Lacerda na Veja Rio²⁰.

Portanto, seja utilizando as técnicas apresentadas por Muniz Sodré²¹, seja seguindo outras estratégias, os profissionais do jornalismo por muitas vezes investem na redação de uma primeira frase, curta e incisiva, capaz de despertar o leitor. Conhecendo essas estratégias, por intermédio de exemplos, é possível ampliar o leque de opções para abrir o texto de uma reportagem.

¹⁸ IstoÉ, nº 2189, em 21 de outubro de 2011. Palhaços na política, Alan Rodrigues.

¹⁹ IstoÉ, 2 de maio de 2012. Veta Dilma, p 26.

²⁰ Veja Rio, disponível em <https://vejario.abril.com.br/coluna/lu-lacerda/chuvas-de-verao-e-o-problema-de-sempre-lixo-entupindo-os-bueiros>, capturado em 1 de janeiro de 2025. Chuvas de verão e o problema de sempre: lixo entupindo os bueiros. Lu Lacerda, em 16 de dezembro de 2024,

²¹ SODRÉ, Muniz, FERRARI, Maria Helena. Técnica de Reportagem. São Paulo: Summus, 1986, p 67-74.



ARTIGO 7: **PASSADO E PRESENTE DO PODER MODERADOR NA ORDEM CONSTITUCIONAL BRASILEIRA**

*William Araujo da Silva
Mauricio Magalhães Lessa
Daniel Machado Gomes*

RESUMO

O presente estudo investiga a possibilidade da existência de um quarto poder na Constituição de 1988, considerando a herança política do Poder Moderador no contexto brasileiro. A pesquisa retoma a influência do pensamento de Benjamin Constant na formação do Estado Imperial no início do século XIX, buscando compreender a origem, significado e características do Poder Moderador. O texto utiliza uma abordagem histórica e qualitativa através de documentos teóricos de Benjamin Constant, da Constituição de 1824, de artigos de imprensa de 1822-1823, de registros parlamentares e da Assembleia Geral de 1823 e de artigos de doutrina sobre a Constituição de 1988. A pesquisa utiliza metodologia comparativa entre a Constituição de 1824 e a atual, examinando também os papéis das Forças Armadas e do Supremo Tribunal Federal (STF). Os resultados indicam que, apesar da intenção de Benjamin Constant de separar o monarca do Poder Executivo, atribuindo-lhe um papel de árbitro, o conceito de Poder Moderador foi mobilizado no passado para proteger a supremacia do príncipe sobre o parlamento, o que conferiu novos significados ao conceito, como neutralidade ativa, discricionariedade e centralização. A pesquisa aponta que, na atualidade, tanto o ativismo judicial do STF, como certas atribuições das Forças Armadas se aproximam das prerrogativas do quarto poder da Constituição Imperial. Todavia, conclui-se que não há na Constituição de 1988 qualquer instituição com função moderadora, pois o Poder Moderador diverge totalmente dos princípios constitucionais em vigor, já que em situações de desequilíbrio entre os poderes deve ser utilizado o sistema de freios e contrapesos.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin Constant; Estado Democrático de Direito; Supremo Tribunal Federal; Forças Armadas

1. Introdução

O Brasil, influenciado por diversas correntes e forças estrangeiras, desenvolveu uma identidade jurídico-política complexa. A análise das bases do constitucionalismo brasileiro é crucial para entender as controvérsias contemporâneas no país. Recentemente, o debate sobre a possível inclusão de um novo poder moderador na Constituição de 1988 ganhou destaque, com estudos explorando a hipótese de intervenção das Forças Armadas para restaurar a ordem entre os Poderes durante crises. Essa ideia foi respaldada por declarações do ex-presidente Jair Bolsonaro e pelo jurista Ives Gandra, que defenderam a atuação das Forças Armadas como moderadoras em casos de conflitos de competência entre os Poderes.

Paralelamente, algumas pesquisas consideram o Supremo Tribunal Federal (STF) como um potencial Quarto Poder devido à sua autonomia e competências ampliadas pela Constituição de 1988. Juristas como Marcello Cerqueira e Marcus Vinicius Coelho defendem que o STF desempenha um papel moderador na atualidade. Vieira (2018) argumenta que a jurisdição constitucional do STF o leva a moderar sobre muitos atos do Legislativo, seja validando ou invalidando decisões.

Ao longo de 65 anos de funcionamento, o conceito de Poder Moderador no Brasil Império evoluiu de formas distintas das idealizadas inicialmente. Embora tenha proporcionado estabilidade interna e liberdade de expressão, também promoveu a conciliação em detrimento da verdadeira representatividade política. As discussões políticas contemporâneas refletem as heranças desse período.

Este estudo investiga a possibilidade da existência de um quarto poder na Constituição de 1988, considerando a herança política do Poder Moderador no contexto brasileiro. A pesquisa se baseará na teoria do Poder Moderador de Benjamin Constant, analisará a aplicação desse poder nas Constituições brasileiras e examinará os papéis históricos das Forças Armadas e do STF. O propósito é contribuir para um entendimento mais claro das dinâmicas de poder e das tensões institucionais na democracia brasileira contemporânea.

2. Metodologia

Este artigo adotará uma metodologia comparativa, descritiva e avaliativa, valendo-se, prioritariamente, de revisão bibliográfica e investigação legislativa para desenvolver uma pesquisa verticalizada sobre a temática proposta. A

abordagem sugerida será essencial para o estabelecimento de pressupostos teóricos essenciais, a interpretação dos dados e dos posicionamentos doutrinários analisados e a sintetização lógica das conclusões oferecidas. Versar-se-á, principalmente, sobre os postulados teóricos desenvolvidos por Benjamin Constant e Antonio Pimenta Bueno em seus livros *Escritos de Política e Direito Público Brasileiro* (2005) e *Análise da Constituição do Império* (1958), respectivamente. Contudo, também, investigar-se-á, ainda que de forma periférica, obras fundamentais para o estudo sobre Direito Constitucional, Teoria Política e jurisdição constitucional. Ainda é imprescindível ressaltar que as principais bases de dados digitais utilizadas para o desenvolvimento deste trabalho foram três: Google Acadêmico, Scielo e CAPES. Nelas, foram inseridas quatro chaves de pesquisa: “Poder Moderador”, “Benjamin Constant”, “Supremo Tribunal Federal” e “Forças Armadas”.

3. Benjamin Constant e o Quarto Poder

Frente à intrincada teia cultural, étnica e institucional que caracteriza a sociedade brasileira, surge a tentação de enxergar o constitucionalismo nacional como uma mera reprodução de instituições, leis e teorias estrangeiras, desprovido de uma identidade própria. Contudo, essa visão simplista não captura a complexidade do pensamento constitucional no Brasil. Conforme observado por Lima e Gonçalves (2020), a resolução das controvérsias econômicas, jurídicas, políticas e sociais no país exige abordagens que considerem suas particularidades regionais, moldadas por um processo histórico influenciado por fatores internos e externos.

Ao examinar os pontos centrais da teoria constitucional de limitação de poder proposta por Benjamin Constant, em resposta ao cenário socio-político pós-Revolução de 1789 na França, observamos que sua influência não se restringiu ao território francês, estendendo-se por diversas partes do mundo, onde os modelos políticos foram ajustados conforme os ideais liberais dos séculos XVIII e XIX (Alves, 2008).

Constant rejeitou as teorias políticas de Hobbes (1997) e Rousseau (2002), argumentando que a soberania não deveria ser um poder ilimitado, mas sim circunscrito por limites constitucionais definidos pela justiça e pelos direitos fundamentais (Constant, 2005). O autor franco-suíço enfatizava que o problema central nas teorias hobbesianas e rousseauianas residia não na concentração do poder soberano, mas na ausência de limites para esse poder.

Assim como Montesquieu, Constant reconhecia as funções essenciais do poder no Estado moderno: executiva, legislativa e judiciária, organizadas como uma estrutura de poderes políticos ativos. No entanto, ao considerar a experiência política, ele apontava que a separação dos poderes ou os freios e contrapesos de Montesquieu não eram suficientes para garantir a estabilidade governamental e a harmonia com o indivíduo (Gomes; Cicilio, 2022).

O vício de quase todas as constituições (até hoje) foi não haver criado um poder neutro. Em vez disso, investiu a plenitude da autoridade a um dos poderes ativos. Quando essa soma de autoridade se reuniu no poder legislativo, a lei, que não deve descer a certas esferas, estendeu seu domínio a tudo. Existiu uma arbitrariedade e tirania sem limites. Daí os excessos do “Parlamento Longo”, os das assembleias populares nas repúblicas da Itália, os da Convenção durante algumas de suas etapas. Quando essa mesma soma de autoridade se reuniu no poder executivo, houve despotismo. Daí a usurpação a que deu lugar a ditadura em Roma (Constant, 2014, p. 75).

Constant propunha duas formas de impor restrições ao poder soberano: a aceitação popular da ideia de soberania limitada (proposta ideológica) e a designação de um agente neutro para coordenar os interesses políticos (proposta institucional) (Constant, 2005). Desta forma, a limitação da soberania e a manutenção do equilíbrio político eram possíveis (Lima; Gonçalves, 2020).

Diante das falhas das constituições que atribuíam poderes especiais a um dos poderes políticos ativos, Constant identificou a necessidade de um poder moderador para enfrentar os abusos dos demais poderes, com prerrogativas definidas pela constituição. Esse poder deveria atuar para restabelecer o equilíbrio ou estabilizar a organização estatal comprometida (Lima e Gonçalves, 2020). O governo moderado, uma interpretação do governo misto da teoria clássica, buscou equilibrar o tabuleiro político para garantir as liberdades individuais (Bobbio, 1997).

Inicialmente vinculado à forma republicana, o quarto poder defendido por Constant deveria ser exercido por um colegiado. No entanto, os desdobramentos da Revolução Francesa alteraram essa compreensão, levando Constant a considerar o rei ou imperador como detentores ideais desse poder neutro, mas sob a forma de uma monarquia constitucional (Gomes; Cicilio, 2022).

Constant via a monarquia constitucional como o ambiente natural para seu sistema de poderes ativos e neutro. O monarca, sendo inviolável e herdeiro de uma natureza singular, era visto como o executor ideal do quarto poder. Nesse contexto, o monarca, comprometido com a manutenção da ordem e liberdade, estava acima das divergências de opiniões, não sendo influenciado pelas paixões comuns (Constant, 2014).

Constant argumentava que esse benefício na monarquia constitucional não encontrava equivalência em um sistema republicano, especialmente devido à natureza periódica do cargo, que tornava difícil a defesa da autoridade perante os outros poderes (Constant, 2014).

A configuração funcional do governo com quatro poderes proposta por Constant estabelecia que nenhuma lei poderia ser feita sem o consentimento das duas câmaras legislativas; nenhum ato poderia ser executado sem a assinatura dos ministros executivos; e nenhum caso particular seria julgado fora dos tribunais judiciários. Quando os ministros ou câmaras se tornassem problemáticos, ou se o judiciário agisse de maneira prejudicial, o poder real interviria, utilizando suas prerrogativas para restabelecer a harmonia (Gomes; Cicilio, 2022).

Apesar da intenção de Benjamin Constant em afastar diretamente o monarca do exercício do Poder Executivo, designando-lhe apenas o papel de árbitro do sistema político, as condições por ele estabelecidas para o exercício do Poder Moderador continham argumentos significativos que geraram amplo debate, tanto na França quanto no Brasil.

No cenário brasileiro, esses argumentos foram utilizados pelos governistas, porém, com uma finalidade contrária, visando preservar as prerrogativas da Coroa diante das crescentes tentativas da Assembleia de monopolizar a representação da soberania (Lynch, 2005).

4. Origem do Poder Moderador na Constituição de 1824

Quando Benjamin Constant publicou sua obra principal, “Princípios Políticos”, coincidiu com o período em que os países da América Ibérica estavam conquistando sua independência do domínio colonial. Enquanto a maioria desses novos países buscava formalmente adotar os ideais liberais da Revolução Francesa, o Brasil, ao se separar de Portugal sob a liderança do próprio herdeiro da Coroa do Reino Unido, optou por uma monarquia constitucional como forma de governo (Fausto, 2006; Oliveira, 1995).

Embora o Imperador tenha demonstrado apoio às ideias contemporâneas desde o início, evidenciado tanto por suas declarações quanto por sua leitura de obras como as de Constant e Filangieri, o contexto absolutista em que foi criado, combinado com seu temperamento impulsivo, complicaram sua relação com a opinião pública na construção política do Brasil Império. Apesar de ter convocado a Assembleia Constituinte para estabelecer uma Constituição para o Brasil independente, seus desentendimentos com os irmãos Andrada - José Bonifácio (1763-1838), Martim Francisco Ribeiro (1775-1844) e Antônio Carlos Ribeiro (1773-1845) -, José Joaquim da Rocha (1777-1848), padre Belchior Pinheiro de Oliveira (1755-1856) e Francisco Gomes Brandão - futuro visconde de Jequitinhonha (1794-1870) - e sua insatisfação com o rumo dos trabalhos constituintes resultaram na dissolução forçada da Assembleia em novembro de 1823 (Lynch, 2010).

Desde o início dos trabalhos da Assembleia, a questão dos limites do Executivo emergiu como um dos pontos centrais de debate entre a Coroa e os Constituintes. Embora Benjamin Constant tenha sido uma figura proeminente nessas discussões, o conceito de Poder Moderador não estava originalmente contemplado no projeto constitucional. No entanto, ao longo das sessões, alguns deputados, como José Joaquim Carneiro de Campos, futuro Marquês de Caravelas e redator da Constituição de 1824, defenderam ou sugeriram a inclusão do Poder Moderador. Isso ocorreu em contraponto aos grupos políticos liberais, liderados pelos irmãos Andrada, que propunham limitar o poder do rei e do Executivo (Oliveira, 2022).

Caravelas sustentava que a sanção real era uma característica intrínseca ao regime monárquico, pois esse sistema pressupunha que o monarca equilibrasse as decisões do Legislativo, enquanto este, por sua vez, moderasse o poder do monarca. Ele acreditava que o Poder Moderador seria essencial para promover o equilíbrio e a harmonia entre os poderes do Estado (Gomes; Cicilio, 2022).

Essa mesma visão era compartilhada por D. Pedro I. Na Fala do Trono de 1823, com a qual abriu a 4 de maio os trabalhos da Constituinte, o monarca expressou seu desejo de que a Constituição resultante fosse “sábua, justa, adequada e executável, guiada pela razão e não pelo capricho” (Brasil, 1823). Ele enfatizou a importância de incluir um árbitro na Carta Magna para garantir o equilíbrio entre os poderes. Caso essa disposição não fosse explicitamente estabelecida, o Poder Moderador seria exercido de forma extraconstitucional. Enquanto nas repúblicas hispano-americanas esse papel era desempenhado pelas Forças Armadas, nos Estados Unidos era a Suprema Corte que assumia essa responsabilidade (Macaulay, 1993).

Nas entrelinhas do referido discurso, D. Pedro I sugeriu que o Poder Legislativo deveria ser subordinado à Coroa. Além disso, ele afirmou que possuía um veto absoluto sobre o Projeto de Constituição, visto que era o Defensor Perpétuo dos interesses nacionais. Segundo suas declarações, o Imperador tinha a obrigação de intervir caso os interesses expressos na Constituição fossem prejudiciais à Nação. Dessa forma, o discurso defendia que a constituição poderia não ser aprovada se não estivesse de acordo com os interesses do Monarca (Lynch, 2005).

Sob o discurso de que as ações dos representantes contrários ao veto absoluto estariam perjurando ao solene juramento de defender a integridade e independência do Império, em 12 de novembro de 1823, um decreto imperial dissolveu a Assembleia Geral Constituinte e Legislativa, substituindo-a por uma nova assembleia que deveria elaborar um projeto constitucional mais liberal. Esse ato, embora tenha sido criticado por alguns como uma ação autoritária, refletiu o modelo de constitucionalismo liberal adotado no Brasil (Gomes; Cicilio, 2022).

Após a dissolução da Assembleia Constituinte, o Imperador instituiu o Conselho de Estado, composto principalmente por membros que haviam atuado como deputados na Assembleia dissolvida. Esse Conselho foi encarregado de redigir um anteprojeto constitucional, que posteriormente foi submetido às Câmaras Municipais. Sem objeções, o Monarca dispensou a convocação de uma nova Assembleia Constituinte e promulgou a Carta Magna de 1824 sem grandes objeções (Lynch, 2005).

Nesse contexto, a promulgação da Constituição Imperial de 1824 tinha como objetivos primordiais fortalecer e consolidar os fundamentos que sustentariam a monarquia constitucional brasileira, ao mesmo tempo em que estabelecia um projeto centralizado destinado a preservar o equilíbrio político e a unidade nacional do Brasil independente (Bueno, 1958).

A introdução do Poder Moderador na Constituição de 25 de março de 1824, apresentada por D. Pedro I, representou um marco significativo. Este novo elemento, considerado o Quarto Poder, marcou uma transição notável da teoria política de Benjamin Constant sobre o Poder Neutro para a legislação fundamental do Império (Leal, 2014; Lynch, 2014).

Conforme a visão do autor franco-suíço, hipoteticamente, o Poder Moderador - dentro do esquema de poder quadripartido - tenderia a ter uma influência menos proeminente, uma vez que o Monarca agiria principalmente como mediador entre os outros poderes constitucionais.

Entretanto, D. Pedro I introduziu modificações significativas e passou a exercer tanto o Poder Moderador quanto o Poder Executivo simultaneamente. O artigo 102 da Constituição Imperial permitia uma interpretação que colocava o Monarca como o Chefe do Poder Executivo, exercendo-o por meio de seus Ministros. Por outro lado, o parágrafo VI do artigo 101 conferia ao detentor do Poder Moderador prerrogativas como nomear e demitir ministros sem interferência do Poder Legislativo, dissolver a Câmara dos Deputados antes do término de seu mandato, nomear senadores vitalícios e os presidentes das províncias, além de conceder “graças” e indultos ao revogar decisões judiciais (Carvalho; Gileno, 2018).

Outra atribuição conferida ao Imperador, conforme expresso no Capítulo IV da Constituição, foi o direito de veto às leis aprovadas pelo parlamento. Embora o veto tivesse um efeito suspensivo, na prática era praticamente absoluto, uma vez que só poderia ser anulado pela votação de três legislaturas consecutivas. Embora o Imperador não elaborasse as leis, suas atribuições “moderadas” lhe permitiam exercer pressão sobre a Casa Legislativa para que esta se orientasse na direção do que o Monarca considerasse fundamental para os interesses da Nação. Isso resultou em uma sobreposição do Poder Executivo e do Poder Real sobre os demais poderes, já que o Poder Moderador abarcava funções do Executivo, ambos concentrados nas mãos de D. Pedro I (Lynch, 2005).

A falta de distinção entre o Poder Executivo e o Poder Moderador no Primeiro Império talvez seja o exemplo mais evidente do afastamento da Carta Magna brasileira da teoria política de Benjamin Constant. A Constituição outorgada em 1824 combinou os dois poderes na figura do Imperador, que era o detentor exclusivo do Poder Moderador e, embora o exercesse por meio de seus Ministros, também era o Chefe do Poder Executivo (artigos 98 e 102, respectivamente) (Carvalho; Gileno, 2018).

Enquanto Benjamin Constant enfatizava a importância da separação entre o Poder Moderador e o Poder Executivo para a estrutura política, D. Pedro I viu o Quarto Poder como o elemento central desse arranjo (Ambrosini, 2004). A Constituição de 1824 foi promulgada com o objetivo de centralizar o poder na figura do Imperador, que transformou o Poder Moderador em uma entidade quase onipotente, utilizando-o para fortalecer seu próprio poder (Mercadante, 1972; Gileno, 2016). A existência do Poder Moderador permitia ao Monarca, por exemplo, formar Ministérios de acordo com sua conveniência, independentemente da vontade da maioria parlamentar. Ao rejeitar o sistema parlamentarista, o Monarca demonstrava

que considerava seu arbítrio exclusivista como o único padrão aceitável, resultando na falta de atos de tolerância e tornando o sistema parlamentar impraticável (Nogueira, 2012).

Conforme estabelecido pela carta magna de 1824, o Imperador, na qualidade de Chefe de Estado, exerceria o Poder Moderador após consultar o Conselho de Estado, enquanto também ocupava o cargo de Chefe do Poder Executivo, governando por meio de seus Ministros e com suas aprovações. No entanto, essas distinções não foram respeitadas por D. Pedro I em sua tentativa de exercer um poder mais pessoal. Isso ficou evidente nos momentos em que a Constituição foi temporariamente suspensa: durante a repressão das revoltas, seguida pelo julgamento e execução dos insurgentes por tribunais militares, sem uma explícita base legal na Carta Magna, e no atraso significativo no início dos trabalhos da Assembleia Geral Legislativa, que só teve início trinta meses após a dissolução da Assembleia Geral Constituinte (Carvalho; Gileno, 2018).

Devido ao exercício autoritário do poder, o Imperador, Defensor Perpétuo do Brasil, acabou por perder a autoridade que lhe foi conferida pela Carta Constitucional de 1824. Apesar do fechamento inicial da Assembleia, do exílio dos Andradas e da supressão violenta das revoltas provinciais, D. Pedro I gradualmente se distanciou dos aliados que havia conquistado até sua abdicação em 07 de abril de 1831.

A conclusão do reinado de D. Pedro I foi resultado de uma série de fragilidades acumuladas ao longo dos sete anos de governo constitucional I. O Brasil ainda era politicamente inexperiente, carecia de tradições nacionais consolidadas, e o Poder Moderador, concebido para equilibrar os poderes, não conseguiu efetivamente cumprir seu propósito na prática, apesar de sua contribuição para manter a unidade política do Estado, conforme apontado por Lynch (2010).

A alusão à teoria de Benjamin Constant no contexto político e jurídico do Brasil Imperial pode evocar uma reflexão desfavorável, como destacado por Bester (2005), evidenciando que a adoção do Poder Moderador não se revelou adequada à dinâmica política e jurídica nacional. Diferentemente dos princípios doutrinários de Constant, como neutralidade e responsabilidade ministerial, o êxito ou fracasso desse poder foram substancialmente influenciados pela interpretação e aplicação que o governante lhe conferiu, destacando a predominância da personalidade do líder na condução do Estado (Lynch, 2010).

Na prática, durante o Primeiro Império, o titular do Poder Moderador exercia um controle arbitrário sobre os demais Poderes, violando a separação proposta por Montesquieu e desestabilizando o sistema de freios e contrapesos (Pazzinato; Senise, 2002). Apesar das tentativas de extinguir o Poder Moderador no período Regencial, ele retornaria com plenas atribuições durante o reinado de Dom Pedro II, a partir de 1840. No Segundo Império, algumas mudanças políticas foram implementadas para harmonizar o exercício do Poder Moderador ao longo de quase quatro décadas (Lynch, 2010).

Uma dessas mudanças foi a recriação do Conselho de Estado, estabelecido pela Lei n. 234 de 23 de novembro de 1841, com funções de órgão máximo de contencioso administrativo. Além disso, foi criada a figura do Presidente do Conselho de Ministros, por meio do Decreto de 20 de julho de 1847, que passaria a escolher os demais membros do ministério. Essas medidas contribuíram para uma melhor distinção entre os Poderes Executivo e Moderador durante o Segundo Reinado (Lynch, 2010).

De acordo com Lynch (2010), Dom Pedro II personificou de forma mais completa o Poder Moderador, considerado uma obra-prima da organização política, fundamental para a preservação da liberdade e dotado da esfera de segurança, majestade e imparcialidade descrita por Benjamin Constant. A eficácia desse poder só se tornou evidente durante o Segundo Reinado, quando as atribuições do Imperador, como dissolver a Câmara dos Deputados, nomear senadores e ministérios, desempenharam um papel crucial no adiamento da total oligarquização do sistema político brasileiro, que só se concretizaria durante a República Velha.

Segundo o autor, a centralização administrativa resultante dessas atribuições impediu que as oligarquias regionais assumissem completamente o poder nas províncias e contribuiu para o fim da escravidão no Brasil. O papel da Coroa na abolição da escravatura fica evidente ao analisar a influência do Conselho de Estado, órgão consultivo do Poder Moderador, durante a promulgação da Lei do Ventre Livre e, posteriormente, da Lei Áurea. Essa influência foi possível devido à independência do trono em relação às elites parlamentares. Esse fator acabou minando o apoio restante das oligarquias ao regime monárquico, deixando-o sem sustentação e facilitando a ascensão dos republicanos, que culminou na Proclamação da República em 1889.

Apesar de ter sido explicitamente extinto no constitucionalismo brasileiro após a Proclamação da República, alguns autores argumentam que a base ideológica do Poder Moderador, assim como a Constituição de 1824, continuou a influenciar a política nacional até os dias atuais. Uma dessas influências notáveis é a ideia da necessidade de uma instituição que mantenha o equilíbrio entre os diferentes setores políticos e evite a fragmentação da unidade nacional (Lima; Gonçalves, 2020).

Autores como Borges de Medeiros, em sua obra “O Poder Moderador na República Presidencial de 1933” (Medeiros, 2002), defendem o poder moderador como um componente corretivo da sua concepção original, observando o aprimoramento do sistema presidencialista. Para Medeiros (2002), o presidente eleito pelo povo recebe o poder moderador por meio do voto popular para representar a nação e resolver impasses entre facções e partidos, propondo assim o modelo de presidencialismo parlamentarizado ou de gabinete.

O Poder Moderador é delegado privativamente ao presidente da República. O presidente é o supremo magistrado da Nação, e o seu primeiro representante, a quem incumbe incessantemente velar sobre os destinos da República e sobre a conservação, equilíbrio e independência dos demais poderes políticos, assim como a inviolabilidade dos direitos fundamentais (Medeiros, 2002, p. 140-41).

Apesar disso, durante as discussões que precederam a Constituição de 1934, houve uma tentativa de atribuir ao STF a função de Poder Moderador, que acabou fracassando. No entanto, após o golpe de 1937, o retorno do Poder Moderador foi solicitado pelo Chefe do Poder Executivo, mantendo esse poder ligado à função presidencial (Carvalho; Gileno, 2018). Durante o golpe de 1964, ficou implícito que as Forças Armadas poderiam assumir o papel de Poder Moderador (Pereira, 2016); e atualmente, essa função é reivindicada pelo STF. Portanto, ao longo de todo o período republicano, em diferentes proporções, o tema do Poder Moderador foi adquirindo nuances variadas (Bastos, 2015).

Diante desse contexto, nas próximas seções, serão abordadas as instituições que, de acordo com recentes debates jurídicos, são consideradas possíveis detentoras desse poder nos termos da Constituição de 1988.

5. Supremo Tribunal Federal e Poder Moderador

A consolidação da ruptura com o período ditatorial no Brasil se efetivou com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que incorporou os princípios da nova democracia brasileira em suas disposições, especialmente aquelas relacionadas aos direitos fundamentais (Lima; Gonçalves, 2020). A Carta Magna estabeleceu a separação dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário com o propósito de evitar que um deles usurpasse as funções do outro, garantindo assim a independência e a harmonia entre eles (Carvalho; Gileno, 2018).

Nesse contexto, a Constituição criou mecanismos de controle recíproco, onde cada poder exerce controle sobre os demais, em consonância com a assertiva de Montesquieu de que o poder deve ser controlado pelo poder (Carvalho; Gileno, 2018). A divisão e a harmonia entre os poderes são consideradas essenciais para assegurar a organização do Estado Democrático de Direito (Montesquieu, 1996 [1748]).

No entanto, nos primeiros anos após a redemocratização, o cenário político brasileiro enfrentou desafios para implementar efetivamente a Constituição e alcançar o tão almejado estado de bem-estar social (Lima; Gonçalves, 2020). A desconfiança em relação ao Poder Executivo, decorrente dos anos autoritários anteriores a 1988, persistiu após a promulgação da Carta Magna, enquanto a falta de coesão no Poder Legislativo refletia as divergências entre os diferentes grupos em busca de seus interesses na nova ordem social. Diante desse cenário desafiador, o Poder Judiciário, representado pelo Supremo Tribunal Federal, assumiu um papel cada vez mais proeminente na resolução de questões morais e políticas que moldaram os rumos da democracia no país (Vianna, 1997).

Essa crescente influência institucional do Judiciário resultou em um desequilíbrio entre os três poderes e deu origem a dois fenômenos marcantes que moldam o cenário político brasileiro: o ativismo judicial e a judicialização da política (Lima, 2003).

A definição de ativismo judicial é um tema complexo e controverso na academia e na jurisprudência, não apenas no Brasil, mas também em outros países do mundo ocidental. Barroso (2012) conceitua o ativismo judicial como a interferência ampla e intensa do Poder Judiciário em questões que não são claramente abordadas pelo texto constitucional. Por outro lado, Antoine Garapon (1998) o define como a intervenção do Judiciário em dilemas políticos baseada

na vontade do juiz de conservar ou transformar determinadas posições sociais. Apesar das diferentes definições, há um consenso parcial na doutrina de que o ativismo judicial está associado à vontade dos juizes e à interpretação que ultrapassa os limites do texto normativo (Lepper; Streck; Tassinari, 2015). Lima e Gonçalves (2020) propõem o conceito de ativismo judicial como a atuação do Judiciário, fundamentada na vontade dos juizes e tribunais, que ultrapassa as barreiras semânticas estabelecidas pelo texto normativo.

Um exemplo emblemático desse fenômeno é a decisão do Supremo Tribunal Federal na Ação Direta de Inconstitucionalidade 4.277/2011, na qual reconheceu a constitucionalidade da união estável entre casais homoafetivos (Brasil, 2011). O STF adotou uma interpretação extensiva do artigo 226 da Constituição de 1988 e uma interpretação conforme a Constituição do artigo 1.723 do Código Civil (Brasil, 2002), ampliando os significados dos termos “família”, “homem” e “mulher” para corrigir uma injustiça histórica contra a comunidade LGBTQ+ no Brasil. Nessa decisão, o Supremo Tribunal Federal, por unanimidade, baseou-se unicamente na vontade de seus ministros para promover uma mudança social por meio da via judicial, ultrapassando os limites semânticos impostos pelas normas constitucionais e infraconstitucionais, em benefício desse grupo social historicamente marginalizado.

Assim como no caso do ativismo judicial, a definição da judicialização da política não é consensual na doutrina nacional ou internacional. Barroso (2012) define a judicialização da política como a resolução de controvérsias políticas pelo Poder Judiciário, em vez das instâncias tradicionais como os Poderes Executivo e Legislativo. No entanto, ao contrário do ativismo judicial, a judicialização da política não depende da vontade de juizes ou tribunais. Este fenômeno é uma consequência natural do modelo constitucional brasileiro adotado, não uma escolha deliberada do Poder Judiciário.

Um exemplo ilustrativo dessa dinâmica é o caso da decisão proferida pelo Supremo Tribunal Federal no Habeas Corpus 152.752, que reconheceu a constitucionalidade da prisão do réu antes do trânsito em julgado do processo penal (Brasil, 2018). Nesse julgamento, o STF analisou os limites do princípio da presunção de inocência e defendeu uma interpretação abrangente do inciso LVII do artigo 5º da Constituição de 1988 como forma de combater a impunidade. Embora o debate tenha sido de natureza jurídica, o objetivo primordial da Corte foi de ordem política. Assim, ao interpretar a norma constitucional, o STF direcionou sua decisão com base em argumentos jurídicos que justificassem sua posição, demonstrando uma intervenção que transcende o âmbito meramente judicial.

Lima e Gonçalves (2020) destacam que o Supremo Tribunal Federal frequentemente extrapola os limites jurídicos delineados pela Constituição de 1988 e adentra na esfera política da sociedade brasileira. Tal intervenção compromete o pacto democrático essencial para a manutenção da estrutura política do país, afastando cada vez mais a realização das promessas constitucionais (Belo; Bercovici; Lima, 2018).

O Poder Judiciário, em especial o Supremo Tribunal Federal, muitas vezes é retratado como um agente neutro e reativo, porém, ao longo do tempo, acumulou um poder considerável e assumiu uma posição política superior aos Poderes Executivo e Legislativo. Isso se deve, em grande parte, ao exercício do controle de constitucionalidade, no qual o STF impõe suas próprias interpretações sobre a vontade popular, ultrapassando os limites estabelecidos pela Constituição e usurpando a soberania do povo na definição política (Maus, 2000).

Vieira (2008) argumenta que essa situação decorre da atribuição ao Supremo Tribunal Federal de funções que, em muitas democracias contemporâneas, são distribuídas entre diferentes tipos de instituições judiciais. É por meio de sua função primordial de salvaguardar os dispositivos constitucionais que o STF se posiciona acima dos demais agentes políticos, supostamente garantindo uma neutralidade, ainda que ilusória. Desse modo, o STF assume um papel moderador na realidade política nacional, assemelhando-se à função desempenhada pelo Poder Moderador na Constituição Imperial de 1824 (Lima; Gonçalves, 2020).

Juristas contemporâneos, como o Ministro do STF, José Antonio Dias Toffoli, que interpretam que o Supremo Tribunal Federal desempenha o papel de Poder Moderador na República Federativa do Brasil. Em uma palestra intitulada “O Poder Moderador no Brasil: os Militares e o Poder Judiciário” proferida no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista em 04 de abril de 2014, Toffoli referiu-se ao STF como o atual Poder Moderador.

Igualmente, Marcello Cerqueira, advogado constitucionalista, expressou essa visão ao afirmar que o Poder Moderador é incumbido ao STF (Cerqueira, 2016). Marcus Vinicius Coelho, ex-presidente da Ordem dos Advogados do Brasil, também concorda que o STF deve desempenhar um papel moderador no desenho institucional delineado pela Constituição de 1988 (Pereira, 2016). O Ministro Maurício Corrêa, em seu discurso durante uma solenidade do Supremo Tribunal de Justiça em 2003, destacou a competência moderadora do STF, referindo-se ao órgão como aquele que dá a última palavra

sobre a interpretação da Constituição brasileira (Corrêa, 2003). Teori Albino Zavascki, então Ministro do Superior Tribunal de Justiça e posteriormente do STF, também enfatizou em discurso que a Suprema Corte representa o poder moderador do Estado (Zavascki, 2003).

No entanto, alguns episódios envolvendo o STF têm gerado controvérsias sobre seu papel e seus limites constitucionais. Em 5 de maio de 2016, o STF suspendeu o mandato do deputado Eduardo Cosentino da Cunha, então presidente da Câmara dos Deputados, o que foi interpretado por alguns como uma violação das atribuições constitucionais do Congresso Nacional. Essa decisão colocou o STF em uma posição superior às fronteiras legais e à regra da separação de poderes (Magnoli, 2016). Outro episódio ocorreu em 5 de dezembro de 2016, quando o Ministro Marco Aurélio Mello tentou afastar o senador José Renan Vasconcelos Calheiros da Presidência do Senado. Embora essa tentativa tenha sido posteriormente derrubada pelo plenário do STF, gerou debates sobre os limites da atuação do Tribunal (Pereira, 2016).

Segundo Carvalho e Gileno (2018), o STF, de acordo com os artigos da Constituição Federal, deve se limitar a ponderar sobre as prerrogativas relacionadas ao controle de constitucionalidade das leis. Constitucionalmente, o STF não possui a função de interferir em outros temas da Administração Pública, como nos casos de julgamentos de improbidade administrativa envolvendo membros do Executivo. Ao questionar as ações administrativas do Poder Executivo, o STF poderia atuar como um tipo de Poder Moderador, colocando-se acima dos demais poderes para arbitrar conflitos.

Ao empreender ações destinadas a corrigir supostas falhas nos poderes Executivo e Legislativo, o Supremo Tribunal Federal (STF) estaria, de acordo com alguns argumentos, assumindo uma posição análoga à de um suposto Poder Moderador. No entanto, tal concepção se mostra meramente discursiva, uma vez que o STF, assim como qualquer outro órgão republicano, não está imune às disputas ideológicas e partidárias e, portanto, não pode ser considerado neutro nesse contexto. Transformar o STF, que é essencialmente um corpo técnico-jurídico, em um suposto Poder Moderador vai além do que estabelece a Constituição brasileira atual e viola o princípio da separação dos poderes. Conforme argumentado por Belo, Bercovici e Lima (2018), o STF é um órgão do Poder Judiciário incumbido de zelar pela Carta Magna, atuando como seu guardião, defensor e intérprete, e não como seu detentor exclusivo.

Apesar das especulações teóricas em torno do Poder Moderador ao longo do século XX e início do século XXI, sua aplicação prática se mostra

incompatível com o disposto no art. 2º da Constituição de 1988. No entanto, nos dias atuais, a jurisdição constitucional tem levado o STF a arbitrar sobre diversos atos do Legislativo, seja validando e legitimando decisões dos órgãos representativos, seja invalidando as ações da Casa Legislativa (Vieira, 2008).

Essa conduta do STF se assemelha às prerrogativas atribuídas ao Poder Moderador na Constituição Imperial de 1824. Naquele contexto, o objetivo do Poder Moderador era controlar e limitar a soberania por meio da atuação do imperador, que exercia simultaneamente os Poderes Executivo e Moderador. No entanto, na atual democracia brasileira, na qual a soberania deve ser exercida pelo povo e seus representantes, a atuação predominante do Poder Judiciário, especialmente do STF, na resolução das principais controvérsias políticas tem limitado a efetiva participação popular na condução dos destinos do país (Lima e Gonçalves, 2020).

O STF tem sido visto como uma espécie de “superego” em uma sociedade percebida como infantilizada, incapaz de autogerenciamento (Maus, 2000, p. 183-202). Contudo, na realidade, o Poder Judiciário utiliza a justificativa de uma atuação ativa para preservar o equilíbrio político e a unidade nacional, consolidando seu próprio poder. Essa dinâmica reflete um processo histórico no qual a limitação da soberania, proposta por Benjamin Constant, foi distorcida desde a independência do país. A transferência velada da soberania de um ente legítimo para outro usurpador contraria os princípios democráticos e soberanos da sociedade, exigindo a implementação de mecanismos políticos que limitem o poder do Judiciário, seja por meio dos representantes da soberania popular ou pela própria população soberana (Lima; Gonçalves, 2020).

6. Forças Armadas e o Poder Moderador

Em maio de 2020, um vídeo de uma reunião ministerial do Governo Federal foi divulgado por determinação do Supremo Tribunal Federal (STF). Durante essa reunião, o Presidente da República, Jair Bolsonaro, afirmou que as Forças Armadas poderiam intervir nos Poderes em caso de necessidade, mencionando o artigo 142 da Constituição como base para sua declaração, mas sem esclarecer detalhes sobre a natureza ou a necessidade dessa intervenção (Marques, 2022).

Pouco depois, o jurista Ives Gandra Martins escreveu um artigo no site Consultor Jurídico (Conjur), defendendo a ideia apresentada pelo presidente. Gandra argumentou que, se um dos Poderes da República sentir que suas

competências foram usurpadas ou “atropeladas” por outro Poder, poderia solicitar às Forças Armadas que atuassem como Moderador para restabelecer a lei e a ordem (Martins, 2021).

Alguns parlamentares governistas apoiaram essa interpretação. A Deputada Federal Carla Zambelli (PSL/SP), por exemplo, declarou em entrevista à revista *Época* que, em caso de invasão de poder, as Forças Armadas poderiam “garantir” a Constituição e o Poder invadido poderia “pedir o artigo 142” (Marques, 2022).

Dado que nenhum dispositivo da Constituição trata explicitamente do instituto do poder moderador (Gagliardi, 2021), a questão inicial a ser investigada é se o poder moderador poderia existir implicitamente na atual conjuntura brasileira e se poderia ser exercido pelas Forças Armadas. O art. 142 da Constituição encontra-se previsto no capítulo que trata das forças armadas e estabelece, *in verbis*:

Art. 142. As Forças Armadas, constituídas pela Marinha, pelo Exército e pela Aeronáutica, são instituições nacionais permanentes e regulares, organizadas com base na hierarquia e na disciplina, sob a autoridade suprema do Presidente da República, e destinam-se à defesa da Pátria, à garantia dos poderes constitucionais e, por iniciativa de qualquer destes, da lei e da ordem (Brasil, 1989).

Para avaliar a validade da interpretação que sugere que as Forças Armadas poderiam intervir em caso de crise institucional e atuar como um Poder Moderador ou Interventor, é fundamental realizar uma breve análise histórica e jurídica do dispositivo constitucional em questão. Esse exame é necessário para verificar se tal interpretação está em sintonia com o Estado Democrático de Direito (Marques, 2022).

Em primeiro lugar, a interpretação constitucional que coloca as Forças Armadas no papel de Poder Moderador é anacrônica, pois trabalha a atual Carta Magna à luz da Constituição do Império (Marques, 2022). Na América Latina, especialmente no Brasil, os militares construíram ao longo dos anos um papel importante no cenário político. As oito constituições nacionais, de 1824 a 1988, mostram como a formação do Estado nacional evoluiu paralelamente à ascensão da autonomia militar. Vários movimentos políticos surgiram das Forças Armadas, refletindo sua função nos textos constitucionais (Oliveira, 2022).

Desde a independência, os militares, ao afastar as revoltas separatistas, estabeleceram-se como uma força necessária para assegurar a unidade nacional, refletindo seu status constitucional e a conquista de algumas prerrogativas ainda no Império, na Constituição de 1824 (Oliveira, 2022). Na Carta de 1824, o artigo 98 afirmava que a pessoa sagrada do Imperador exerceria o Poder Moderador, um poder mediador, neutro, voltado para as motivações da ordem geral e capaz de uma arbitragem serena toda vez que as competições políticas pusessem em perigo o fundamento das instituições.

Embora a experiência de 1824, sob a pessoa do Imperador, não tenha prosperado, atribuiu-se às Forças Armadas, com o advento da república, o papel de quarto poder na democracia brasileira. Bonavides (1995, p. 146) aduz que “o papel do Exército brasileiro no largo período de nossa história republicana, salvo a época do Estado Novo, fora de um quarto poder, restaurador das normas do jogo democrático, mediante várias e passageiras intervenções na vida política do país”.

As Forças Armadas tornaram-se uma instituição autônoma já na Constituição de 1891, que estabelecia, em seu artigo 14, que as forças de terra e mar são instituições nacionais, permanentes, destinadas à defesa da Pátria no exterior e à manutenção das leis no interior, sendo essencialmente obedientes, dentro dos limites da lei, aos seus superiores hierárquicos e obrigadas a sustentar as instituições constitucionais. Ao caracterizar as Forças Armadas como instituição permanente, o constituinte colaborou para sua autonomia em relação ao poder civil, pois governos, regimes políticos e burocracia civil mudam; só o Estado e as Forças Armadas permanecem. Também contribuiu para essa autonomia o caráter nacional dado às Forças Armadas, uma vez que elas passaram a representar o traço unitário e unificador da nova República, conforme anotam Mathias e Guzzi (2010), tornando-se mediadoras dos diversos grupos interessados em representar a nação.

Com a Guerra contra o Paraguai (1864-1870) e a influência das ideias positivistas, o exército passou a ter maior peso na política nacional. Após a Constituição de 1891, as Forças Armadas começaram a influenciar significativamente a política do país, tanto de maneira direta quanto indireta, com diversos movimentos sociais surgindo dentro dos quartéis e ecoando na sociedade – como a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, a Revolução de 1924, a Comuna de Manaus e a Coluna Prestes. Esses eventos prepararam o terreno para a Revolução de 1930 (Oliveira, 2022).

A Constituição de 1934, fruto da Revolução de 1930, introduziu o conceito de “segurança nacional” e criou a Justiça Militar, ampliando a função das Forças Armadas com a separação entre lei e ordem. Essa distinção permitiu a interpretação de que a ordem poderia estar acima da lei, podendo inclusive superar a Constituição (Oliveira, 2022). Segundo Mathias e Guzzi (2010), ao contrapor lei e ordem e atribuir às Forças Armadas a responsabilidade de garantir a ordem sem defini-la claramente, abriu-se espaço para a preterição da lei em favor da ordem militar. Essa interpretação foi frequentemente utilizada nas intervenções militares ao longo da história do Brasil, rompendo a legalidade para restabelecer a ordem (Oliveira, 2022).

A Constituição de 1946 conferiu ao Presidente da República a capacidade de instaurar o estado de exceção, subordinando as Forças Armadas a essa autoridade. Contudo, com o tempo, as Forças Armadas consolidaram uma visão de autonomia, posicionando-se como uma instituição essencial para garantir a ordem interna do Estado (Oliveira, 2022).

Após 1945, os valores defendidos pelos militares, que foram utilizados como justificativa para o golpe civil-militar de 1964, estavam profundamente enraizados na ideologia liberal capitalista, com o objetivo de conter o “avanço do comunismo” no Brasil (Oliveira, 2022). Dessa forma, as Forças Armadas se autoproclamaram moderadoras, intervindo em crises internas para manter a ordem conforme sua visão. Ao longo dos anos, essa autonomia permitiu que as Forças Armadas assumissem um papel de tutela da democracia, intervindo sempre que considerassem necessário para garantir que o país seguisse seu “caminho normal”.

No entanto, os debates durante a elaboração da Constituição de 1988 revelaram uma forte preocupação dos legisladores em proteger o Estado Democrático de Direito e a separação dos Poderes. Em particular, o General Euler Bentes e outros membros da Subcomissão da Constituinte argumentaram contra a ideia de atribuir às Forças Armadas o papel de Moderador. As discussões registradas no Diário da Assembleia Nacional Constituinte de 23 de julho de 1987 enfatizavam a necessidade de evitar qualquer possibilidade de intervenção militar no processo político, temendo que isso pudesse resultar em um Estado totalitário:

A questão fundamental, conceitual: a Constituição deve definir, para as Forças Armadas, atribuições condizentes ao modelo democrático? Acho claro que sim. Há, assim, que desfigurar o papel histórico do chamado poder moderador. A intervenção das Forças Armadas no processo político, se admitindo como destinação constitucional, irá colocá-la acima dos poderes políticos do Estado e acima do próprio Estado. (...) escrever uma Constituição admitindo uma escala de intervenção, que não sejam as escalas de estado de emergência ou de alarme ou estado de sítio, etc., mas um estágio superior a tudo, em que se dê a completa liberdade de ação às Forças Armadas (...) eu não julgo que isso seja um estado democrático. Admito, sim, como um estado totalitário, um estado militarista. Nós acabamos de viver essa experiência (Diário da Assembleia Nacional Constituinte (suplemento), 23 de julho de 1987, pp. 49-62).

Sobre a expressão “garantia da lei e da ordem”, a discussão girava em torno de se as Forças Armadas deveriam atuar exclusivamente na defesa externa ou também na segurança interna. Isso é evidente nas palavras do relator da Subcomissão, o constituinte Ricardo Fiuza:

Se alguns, inicialmente ou ainda continuam imaginando que o papel das Forças Armadas é sempre exclusivamente da defesa externa, parece-me que este não é o ponto de vista majoritário. O ponto de vista majoritário é que as Forças Armadas têm um papel relevante na defesa interna, desde que não seja dado a elas a iniciativa nem o arbítrio, nem julgar quando como e onde deve ser essa intervenção. Isto deve ficar absolutamente submetido ao poder civil, principalmente através do Congresso Nacional (Diário da Assembleia Nacional Constituinte, 23 de julho de 1987, p. 63.)

Mais adiante, durante a votação do parecer do Relator na Subcomissão, observou-se que o papel das Forças Armadas deveria ser o de apenas obedecer aos poderes constituídos (civis):

Ao retirarmos a expressão “dentro dos limites da lei”, acolhemos a emenda dos Constituintes José Genoíno, Haroldo Lima e outros, eliminando uma cláusula discutida desde 1891. As Forças Armadas, submetidas à autoridade do Presidente da República, são essencialmente obedientes aos Poderes constitucionais, não lhes sendo facultada a análise do mérito das ordens emanadas por estes Poderes, legitimamente constituídos pela vontade popular. A expressão, em boa hora retirada, reafirma a condição de que as Forças Armadas são essencialmente obedientes e não deliberantes. O fato de que as Forças Armadas têm

na Constituição as fontes de sua legitimidade, e o dever especial de garantias aos Poderes constitucionais e à lei, elimina a possibilidade de agirem, sob quaisquer alegações, contra a ordem jurídica estabelecida (Diário da Assembleia Nacional Constituinte, 5 de agosto de 1987, p. 24.)

Alguns constituintes apontaram a possibilidade de se distorcer o conceito de “garantia da lei e da ordem” para que as Forças Armadas pudessem atuar como “moderadoras” dos Poderes. O relator Ricardo Fiuza, de forma premonitória, se precaveu contra essa possibilidade:

Qualquer pessoa, qualquer estudioso da matéria que desejar ver o espírito do legislador, haverá de extrair dos nossos debates e da exposição do Relator as razões que levaram e verificará que a primeira razão é a submissão ao poder civil. Na questão dessa expressão ‘da lei e da ordem’, entendo de forma absolutamente diversa de alguns companheiros. Eles entendem que seria a supremacia sobre os demais poderes. Volto à minha tese anterior, seria imaginar natimorto esse poder submisso, se há um superpoder é porque existe subpoder, quando, na realidade, os poderes têm que ter equipotência, valores e pesos iguais, e entendo que essa expressão “da lei e da ordem” é, pelo contrário, restritiva. Se partirmos do pressuposto que expressão tal ou qual pode ser interpretada de forma distorcida, prometo distorcer qualquer expressão que seja dada, por exemplo, neste texto (Diário da Assembleia Nacional Constituinte, 5 de agosto de 1987, p. 32.)

Percebe-se, portanto, que a discussão na Assembleia Nacional Constituinte sobre a redação do que viria a se tornar o atual art. 142 da Constituição Federal girava em torno de definir se as Forças Armadas teriam um papel de defesa externa exclusivamente ou se poderiam também atuar, ainda que excepcionalmente, na segurança interna, sendo esta última tese a que prevaleceu. Havia, contudo, consenso de que tais Forças: a) são subordinadas ao poder civil; b) não podem agir de ofício, com “papel deliberante”; e c) não têm nem devem ter qualquer papel de fiscalizar os poderes constituídos (Marques, 2022).

É indispensável rememorar que os fins e os valores considerados pelos legisladores no momento da produção do texto constitucional não deixam as portas abertas para quaisquer aventuras imperialistas. Principalmente tendo em vista o amplo sistema de freios e contrapesos, a sólida estrutura de direitos fundamentais e a robusta base de princípios. A própria história da discussão, da elaboração e da promulgação da Constituição já seria suficiente para afastar essa tese.

Sob o aspecto jurídico, o grande problema enfrentado pelos teóricos constitucionais no tocante às formas de interpretação está relacionado à imensa variedade de meios hermenêuticos disponíveis. Isso porque ao mesmo tempo em que existe uma riqueza de possibilidades nessa seara, os critérios construídos, publicados e aplicados são, em muitas oportunidades, instáveis (Coelho, 2003).

Nesse sentido, não existe, no âmbito do Direito brasileiro, uma teoria dos métodos interpretativos que nos indique sobre a possibilidade e a necessidade de se adotar um caminho previamente estabelecido ou uma ordem metodológica concreta. Por essa razão, alguns intérpretes e aplicadores terminam escolhendo seus instrumentos com base em sentimentos, intuições e experiências, porém sem qualquer tipo de racionalidade (Coelho, 2003).

Diante da expansão do horizonte de compreensão, da aplicação do direito e das múltiplas formas de interpretação, faz-se necessário perguntar se todas as construções hermenêuticas são válidas. Para Eco (1995) nem todas as interpretações têm validade, na medida em que algumas se mostram inquestionavelmente erradas ou clamorosamente inaceitáveis. Com efeito, esse autor acredita que além da sensatez, é possível adotar um critério de leitura que possa identificar se a interpretação é compatível ou absolutamente incompatível com o texto de uma constituição.

Sob esta perspectiva, pode-se concluir que o critério mais razoável para se aferir a validade de uma interpretação é a avaliação da capacidade de diálogo e de sintonia dela com o Estado Democrático de Direito. Isso significa que não será válida ou estará manifestamente equivocada qualquer interpretação constitucional que suprima, destrua, ou esvazie o respeito ao devido processo legal e aos valores caros à democracia, como, por exemplo, a proteção aos direitos fundamentais e às garantias individuais, à separação dos Poderes, ao sufrágio universal e à forma federativa do Estado (Marques, 2022).

Frise-se que a interpretação final da Constituição Brasileira, de acordo com o artigo 102, é de responsabilidade do Supremo Tribunal Federal (STF), o qual tem a incumbência de garantir a Constituição. Apesar de o STF ter a autoridade para decidir sobre a interpretação constitucional, o Poder Legislativo pode alterar essas interpretações por meio de emendas à Constituição, desde que respeitadas as cláusulas pétreas.

Recentemente, o STF abordou o tema da interpretação do artigo 142 da Constituição Federal em duas decisões importantes. A primeira, o Mandado de Injunção nº 7.311/DF, foi decidido em junho de 2020 e relatado pelo Ministro Luís Roberto Barroso. A segunda decisão foi na Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 6.457/DF, também em junho de 2020, relatada pelo Ministro Luiz Fux.

No Mandado de Injunção, o Ministro Barroso considerou que o artigo 142 não deixa dúvidas sobre o seu alcance e não apresenta omissões quanto ao papel das Forças Armadas. Ele destacou que (i) o conceito de Poder Moderador, oriundo do período absolutista, foi superado com a Constituição de 1891; (ii) o sistema de freios e contrapesos, que fundamenta a separação e a harmonia entre os Poderes, não permite uma atuação interventora das Forças Armadas; e (iii) não há bases interpretativas — seja literais, históricas, sistemáticas ou teleológicas — que apoiem a ideia de uma função moderadora das Forças Armadas.

De forma semelhante, na Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 6.457/DF, o STF decidiu, por unanimidade, que as Forças Armadas não exercem o papel de Poder Moderador entre os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. O Tribunal concluiu que (a) não há espaço para um Poder Moderador nas funções de defesa da Pátria, manutenção da lei e ordem, e garantia dos Poderes constitucionais; (b) a prerrogativa do Presidente da República de empregar as Forças Armadas não pode ser utilizada contra os Poderes da República, que também podem solicitar seu uso; (c) a chefia das Forças Armadas é uma autoridade com limites; e (d) a atuação das Forças Armadas na manutenção da lei e da ordem deve estar restrita a situações graves e concretas de violação da segurança pública interna, em caráter subsidiário, e após o esgotamento dos mecanismos ordinários de preservação da ordem pública, estando sujeita ao controle dos demais Poderes conforme a Constituição e a legislação.

Ambas as decisões do STF incorporam, de maneira implícita, o princípio da proibição do retrocesso, que é suportado pelo Estado Democrático de Direito e pela dignidade da pessoa humana. Esse princípio, também conhecido como “efeito cliquet”, busca evitar a eliminação dos avanços na proteção dos direitos fundamentais já alcançados, admitindo apenas aprimoramentos e acréscimos (Ramos, 2021).

Na perspectiva dessas decisões, retornar a práticas constitucionais anteriores, como as do período do Império ou dos Atos Institucionais do regime militar, para permitir a intervenção das Forças Armadas em crises políticas representaria um retrocesso constitucional inaceitável e injustificável. Assim, o Supremo Tribunal Federal demonstra um claro posicionamento contra qualquer interpretação do artigo 142 da Constituição Federal que considere as Forças Armadas aptas a atuar como Poder Interventor, desconsiderando os outros Poderes e subvertendo os mecanismos previstos no ordenamento jurídico brasileiro para o controle de crises políticas e institucionais.

7. Considerações Finais

O constitucionalismo desempenhou um papel crucial na independência do Brasil, moldando a estrutura político-jurídica do recém-estabelecido Império brasileiro. A adoção de um governo misto com quatro poderes foi resultado de intensos debates políticos que ocorreram em periódicos e na Assembleia Constituinte de 1823. A Constituição de 1824, elaborada pelo Conselho de Estado, consolidou a tendência de reconhecer o imperador como garantidor da ordem e das liberdades, culminando na instituição do Poder Moderador.

No entanto, a implementação do Poder Moderador na Constituição de 1824 divergiu significativamente da teoria original de Benjamin Constant, que preconizava um poder real independente dos demais poderes e das disputas políticas. Em vez disso, o Poder Moderador foi concentrado na figura do imperador, chefe do Poder Executivo, permitindo que ele sobrepujasse suas vontades sobre os outros poderes, o que contrariava o princípio de limitação do poder soberano defendido por Constant.

Essa distorção do conceito de Poder Moderador resultou em um aparato estatal que consolidou o poder do imperador e limitou a participação política popular. A crítica contemporânea a esse modelo encontra paralelo na atuação do Supremo Tribunal Federal (STF), que, através do ativismo judicial, expande suas competências e se imiscui nos domínios do Executivo e do Legislativo, ultrapassando os limites constitucionais.

A ideia de um Poder Moderador, exercido por uma instituição neutra e equilibrada, ainda é relevante para o debate sobre a governança e o equilíbrio de poderes. No entanto, a tentativa de institucionalizar esse poder na atual Constituição de 1988 seria incompatível com os princípios democráticos e

tripartites estabelecidos. As Forças Armadas, embora importantes para a segurança nacional, não possuem competência política ou jurisdicional para atuar como moderadoras dos poderes da República.

Portanto, a solução para os desequilíbrios entre os poderes constitucionais não reside na criação de um novo poder mediador, mas na efetivação do sistema de freios e contrapesos e na promoção da participação política representativa e popular. Qualquer teoria que proponha a elevação das Forças Armadas ou de qualquer outra instituição acima dos poderes democraticamente constituídos deve ser vista como autoritária e contrária à ordem democrática.

Em conclusão, a introdução de um Poder Moderador na atual conjuntura política brasileira representaria uma ruptura com os fundamentos constitucionais vigentes, afastando-se dos princípios democráticos e do equilíbrio de poderes que sustentam a Carta Magna. O respeito à Constituição e a promoção de um sistema político equilibrado e representativo são essenciais para a preservação da democracia e dos direitos fundamentais no Brasil.

- BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Mandado de Injunção nº 7.311/DF. Impetrante: Jean Carlos Nunes Oliveira. Relator: Ministro Luís Roberto Barroso. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/dl/artigo-142-forcas-armadas-barroso.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2023. Disponível em: < <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-521-26-junho-1890-504276-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 9 ago. 2023.
- BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Medida Cautelar na Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 6.457/DF. Requerente: Partido Democrata Trabalhista. Relator: Ministro Luiz Fux. Disponível em: < <https://portal.stf.jus.br/processos/downloadPeca.asp?id=15367435185&ext=.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2023
- BRASIL. Atas do Conselho de Estado. Segundo Conselho de Estado, 1823-1834. (Direção: José Honório Rodrigues). Brasília: Senado Federal, 1973.
- BRASIL. Diário da Assembleia Geral, Legislativa e Constituinte do Império do Brasil (1823). Tomo III (edição fac-símile). Brasília: Senado Federal, 2003.
- BRASIL. Annaes do Senado do Império do Brazil: Primeira Sessão em 1867. v. 4. Rio de Janeiro: Typographia do Correio Mercantil, 1867.
- BRASIL. Assembleia Geral Legislativa Annaes do Parlamento Brasileiro: Camara dos Deputados (Sessão de 1860). t. 1. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1860.
- BRASIL. Assembleia Geral Legislativa. Annaes do Parlamento Brasileiro: Camara dos Srs. Deputados (Sessão de 1858). t. III. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e C., 1858.
- BRASIL. Assembleia Geral Legislativa. Annaes do Parlamento Brasileiro: Camara dos Srs. Deputados (Sessão de 1827). t. II. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1875.
- BRASIL. Assembleia Geral Legislativa. Annaes do Parlamento Brasileiro: Camara dos Srs. Deputados (Sessão de 1827). t. V. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876.

BRASIL. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. ADI 6457 MC / DF - Distrito Federal. Medida cautelar na ação direta de inconstitucionalidade, Relator(a): Min. Luiz Fux, Julgamento: 12/06/2020. Decisão unânime: 08/04/2024.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Mandado de Injunção nº 7.311/DF. Impetrante: Jean Carlos Nunes Oliveira. Relator: Ministro Luís Roberto Barroso. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/dl/artigo-142-forcas-armadas-barroso.pdf>

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ALVES, Cleber Francisco. A influência do pensamento liberal de Benjamin Constant na formação do Estado Imperial Brasileiro. Revista de Informação Legislativa, n. 180, p. 65-75, 2008.

BARROSO, Luís Roberto. Judicialização, ativismo judicial e legitimidade democrática. [Syn]Thesis, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 23-32, 2012.

BASTOS, Aurélio Wander. Notas sobre a Evolução Política e Institucional da Revolução Francesa/Introdução. In: CONSTANT, Benjamin. Princípios políticos constitucionais: princípios políticos aplicáveis a todos os governos representativos e particularmente à Constituição atual da França (1814). Rio de Janeiro: Freitas Bastos Editora, 2014.

BÁRBARA, M. J. S.; FILHO, O. M. O papel trinitário do Exército Brasileiro: bases de uma força “multitarefa”. Coleção Meira Mattos: revista das ciências militares, v. 15, n. 53, p. 147-165, 4 maio 2021.

BUENO, José Antonio Pimenta Bueno. Direito Público Brasileiro e Análise da Constituição do Império. São Paulo: Livraria dos Advogados, 1958.

CARVALHO, Eder Aparecido; GILENO, Carlos Henrique. Reflexões sobre o Poder Moderador nas instituições políticas brasileiras: o pretérito e o presente. Em Tese, v. 15, n. 1, p. 10-32, 2018.

COELHO, Inocencio M. Interpretação Constitucional. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabri, 2003.

CONSTANT, Benjamin. Escritos políticos. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- CONSTANT, Benjamin. Princípios políticos Constitucionais. 2. ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos Editora, 2014.
- CUNHA, Ivan Luduvic; PÉREZ, Ricardo Pereira. Hipertrofia do Supremo Tribunal Federal à luz do poder moderador. Revista de Movimentos Sociais e Conflitos, v. 7, n. 2, p. 1, 2022.
- ECO, Umberto. Os limites da interpretação. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FAUSTO, Bóris. História Concisa do Brasil. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- GAGLIARDI, Ricardo. Poder Moderador e a Constituição da República Federativa do Brasil. Revista de Ciências do Estado, v. 6, n. 2, p. 1-35, 2021
- GOMES, Daniel Machado; SILVA CÍCILIO da, Tiago. El cuarto poder en el constitucionalismo brasileño del período independentista. Revista de Estudios Brasileños, v. 9, n. 20, p. 155-170, 2022.
- HOBBS, Thomas. Leviatã: ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- LEAL, Aurelino. História Constitucional do Brasil. Brasília: Edições do Senado Federal, 2014.
- LYNCH, Christian Edward Cyril. O Discurso Político Monárquico e a Recepção do Conceito de Poder Moderador no Brasil (1822-1824). DADOS, Rio de Janeiro, v. 48, n.3, p. 611-654, 2005.
- LYNCH, Christian Edward Cyril. O Poder Moderador na Constituição de 1824 e no anteprojeto Borges de Medeiros de 1933. Revista de Informação Legislativa. Brasília, v. 47, p. 93-111, 2010.
- LIMA, Martonio Mont'Alverne Barreto; GONÇALVES, Ítalo Reis. A ideia de equilíbrio político de Benjamin Constant no constitucionalismo brasileiro: poder judiciário como novo poder moderador? Revista Opinião Jurídica (Fortaleza), v. 18, n. 29, p. 171-197, 2020.
- MACAULAY, Neill. Dom Pedro I: a luta pela liberdade no Brasil e em Portugal: 1798-1834. Tradução de André Villalobos. Rio de Janeiro: Record, 1993.

- MARQUES, Luís Henrique Neves Gonzaga. As forças armadas, o artigo 142 e a atuação como poder moderador: esta interpretação constitucional é válida? *Caderno Virtual*, v. 1, n. 54, 2022.
- MARTINS, Ives Gandra da Silva. Cabe às Forças Armadas moderar os conflitos entre os Poderes. *Consultor Jurídico - CONJUR*, 28 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-mai-28/ives-gandra-artigo-142-constituicao-brasileira>. Acesso em 5 maio 2021.
- NETO, Jacintho Maia. O processo de transformação do Exército Brasileiro: um estudo sobre os reflexos da era do conhecimento. *Coleção Meira Mattos-Revista das Ciências Militares*, n. 24, 2011.
- OLIVEIRA, C. H. de S. (2022). *Ideias em confronto: embates pelo poder na Independência do Brasil (1808-1825)*. São Paulo: Todavia.
- OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. *A Independência e a construção do Império (1750-1824)*. São Paulo: Atual, 1995.
- OLIVEIRA, David Barbosa. Forças armadas e os poderes civis constituídos: a democracia brasileira entre o “poder moderador” e o controle civil sobre os (as) militares. *Revista de Direito Brasileira*, v. 32, n. 12, p. 54-68, 2023.
- PAZZINATO, Alceu L.; SENISE, Maria Helena V. *História moderna e contemporânea*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- PROENÇA JUNIOR, D. Forças armadas para quê? Para isso. *Contexto Internacional*, v. 33, p. 333-373, 2011.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Do Contrato Social: ou Princípios de Direito Político*. São Paulo: RT, 2002.
- RAMOS, André Carvalho. *Curso de Direitos Humanos*. 8. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2021.
- SILVA, Diogo Bacha e LOURENÇO, Álvaro Ricardo. Poder moderador, forças armadas e a constituição federal. *Revista da Faculdade Mineira de Direito*, v. 23, n. 46, p. 271-298, 2020.



Título: Seu futuro não está na tela

Autores: Eduarda Jung, Eduardo Santos, Juliana Vianna e Milena Lopes.

Projeto desenvolvido sob orientação do Prof.Me. Marden do Vale Nascimento na disciplina de Fotografia Publicitária, do curso de Publicidade e Propaganda da UNIFACHA.

Antonio Carlos Morim

Doutor, Mestre, professor e pesquisador na área de Engenharia de Produção COPPE (LAB FUZZY/UFRJ). Docente em Administração com ênfase em Marketing ESPM. Professor na FACHA e consultor em estratégia, inovação e inteligência artificial.

Aristides Alonso

Psicanalista, professor e escritor. Pós-doutor em Comunicação pela UNL - Universidade Nova de Lisboa), Doutor em Letras (UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro). Diretor da NovaMente. Professor da UNIFACHA.

Carlos Eduardo Ribeiro da Fonseca

Mestre em Design (PUC-Rio). Especialista em Ergodesign de interfaces, Usabilidade e Arquitetura da Informação (PUC-Rio). Professor da UNIFACHA.

Daniel Machado Gomes

Pesquisador pós-doc em Direito. Doutor em Filosofia pela UFRJ. Professor da FACHA.

Elis Crokidakis Castro

Pós-doutora em Cinema no PPGCineUFF, e em Letras na UFRJ, Doutorado e Mestrado pela UFRJ com bolsa sanduíche na Sapienza Roma. Graduada em Direito e Letras pela UERJ. Professora da Unifacha e Faetec-RJ.

Felipe Franceschini

Graduado em Jornalismo pela UFRJ e mestre em Memória Social pela Unirio.

Gabriel Gutierrez

Pesquisador pós-doc em Comunicação Social (PPGCOM ECO/UFRJ), Doutor em Comunicação Social pela UERJ. Pesquisador associado do NEPCOM-ECO/UFRJ e CAC/UERJ. Professor da FACHA.

Leonardo Amato

Mestre em Gestão da Economia Criativa - ESPM Rio, graduado em publicidade e jornalismo. Estrategista Criativo, Mentor e Professor do Curso de Publicidade e Propaganda da UNIFACHA-RJ.

Mauricio Magalhães Lessa

Bacharel em Direito pela FACHA.

Vinicius Morelli

Graduado em Publicidade e Propaganda pela FACHA (2021), com experiência na área de mídias sociais e marketing digital. Atua como social media, copywriter e estrategista digital, dentro do mercado de marketing e publicidade.

William Araujo da Silva

Mestre em Ciências Contábeis pela UERJ. Graduando em Direito pela FACHA.

A COMUM reúne artigos, entrevistas, estudos de caso, resenhas de livros e fotografias que precisam seguir rigorosamente as normas de submissão da revista. Os trabalhos devem ser autorais, originais e inéditos (os textos poderão ser submetidos a softwares de detecção de plágio ou similaridade). Trabalhos oriundos de Anais de eventos acadêmicos, TCCs, dissertações e teses podem ser submetidos desde que sejam adaptados às diretrizes e abordagens da COMUM.

Todos os elementos pré-textuais e textuais devem estar rigorosamente dentro das normas da ABNT. Os arquivos devem ser enviados no formato Word (doc ou docx) com as informações de autoria e a fonte utilizada deve ser Arial na cor preta, tamanho 12 para o texto, tamanho 11 para as citações longas e resumos, e tamanho 10 para as notas de rodapé, tabelas, legendas e quadros. O espaçamento será de 1,5 cm entrelinhas e as notas, as citações longas, as referências e os resumos devem ser apresentados com espaçamento simples. Os textos precisam ser formatados com a seguinte padronização de margens: esquerda e superior de 3,0 cm; direita e inferior de 2,0 cm. Referências seguem as orientações da norma ABNT NBR 6023:2018 e as citações a norma ABNT NBR 10520.

Os autores estão convidados a fazer uma submissão a esta revista de artigos, resenhas, entrevistas, estudos de caso, e fotografias. Mais detalhes sobre os parâmetros de cada formato podem ser encontrados no site de periódicos da UNIFACHA. Todas as submissões serão avaliadas por um editor para determinar se atendem aos objetivos e escopo desta revista. Aqueles considerados adequados serão enviados para avaliação por pares.

Antes de fazer uma submissão, os autores são responsáveis por obter permissão para publicar qualquer material presente no trabalho, como fotos, documentos e conjuntos de dados. Todos os autores identificados na submissão devem consentir com a identificação.

Um editor pode rejeitar uma submissão se ela não atender aos padrões mínimos de qualidade. Antes de submeter, certifique-se de que o desenho do estudo e o argumento da pesquisa estão estruturados e articulados adequadamente.

COMUM

EDIÇÃO 41

REVISTA ACADÊMICA DO CENTRO UNIVERSITÁRIO HÉLIO ALONSO
UNIFACHA | RIO DE JANEIRO | JANEIRO-JUNHO 2025



UNIFACHA